



Studi e Ricerche
Interculturale



Confabulare

*Percorsi tra fiabe, traduzioni
e riscritture*

a cura di Serena Sapienza, Luca Baruffa, Chiara Maciocci



University Press



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

Collana Studi e Ricerche 201

Interculturale

Confabulare

Percorsi tra fiabe, traduzioni e riscritture

a cura di Serena Sapienza, Luca Baruffa, Chiara Maciocci



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2026

Copyright © 2026

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

Registry of Communication Workers registration n. 11420

ISBN 978-88-9377-468-0

DOI 10.13133/9788893774680

Pubblicato nel mese di settembre 2026 | *Published in September 2026*



Opera diffusa in modalità *open access* e distribuita con licenza
Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere
derivate 4.0 Internazionale (CC BY-NC-ND 4.0)

Work published in open access form and licensed under Creative Commons Attribution – NonCommercial – NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

In copertina | *Cover image: Gioco dell'Oca per il laboratorio "Pontespizio" (Confabulare 2025). Opera di Leonardo Ciotti, Guglielmo D'Ugo, Luca Falessi, Ilaria Maciocci.*

A Ilaria Sula e Sara Campanella

Indice

Introduzione. Di fiaba in fiabe: confabulare come pratica di libertà	9
<i>Serena Sapienza, Luca Baruffa, Chiara Maciocci</i>	

PARTE I - FABULARE, RISCRIVERE, TRADURRE: PERCORSI PER LA DIDATTICA

Sui sentieri di Cappuccetto rosso, per contrastare la violenza di genere	21
--	----

Giulia Franchi e Sara Marini

Tradurre a scuola	35
-------------------	----

Martine Van Geertruijden

Pontespizio. Un laboratorio tra arte, fiaba e gioco	49
---	----

Ilaria Maciocci

L'importanza di leggere le fiabe. Una riflessione pedagogica	59
--	----

Jessica Cerci

PARTE II – INTESSERE E RITRAMARE

Elettra e l'Angelo. Una riscrittura metaletteraria di Fabrizia Ramondino	77
--	----

Chiara Maciocci

C'era una volta? C'è ancora oggi. Ecosistemi grimmiani nella poesia di Ulrike Almut Sandig	87
--	----

Luca Baruffa

Uljana Wolf e le fiabe dei Grimm. Viaggio nelle riscritture tra padri taciturni e <i>lengevitch</i>	111
---	-----

Laura Ragone

La traduzione polifonica nel teatro: <i>Il tempo del fumo di ciliegi</i> di Kateřina Rudčenková <i>Stefano Leone</i>	123
«Il tuo castello sanguina». Spazio organico e necrospazio nel <i>Barbablù</i> di Béla Bartók e Pina Bausch <i>Serena Sapienza</i>	133
PARTE III – IN ASCOLTO	
«Tutti c'entrano con i Grimm». Filare nuove trame. Intervista a Silvia Ballestra <i>Silvia Ballestra e Luca Baruffa</i>	153
«Nessuna unione nel bosco era impossibile». Per una letteratura trasversale. Intervista a Guia Risari <i>Guia Risari e Serena Sapienza</i>	167
«Perché non la scrivi tu una favola?». Arte drag, fiabe nuove e comunità allargate. Intervista a Cristina Prenestina <i>Francesco Pierri e Chiara Maciocci</i>	179
Entrare e uscire insieme dal bosco. Dialogo tra una scrittrice e una traduttrice <i>Simona Vinci e Camilla Miglio</i>	191
Indice dei nomi	201
Contributors and Abstracts	205

Introduzione. Di fiaba in fiabe: confabulare come pratica di libertà

Serena Sapienza, Luca Baruffa, Chiara Maciocci

*Le fiabe evocano ogni genere di violenza, ingiustizia e di sventura,
ma per dirci che non sarà per forza sempre così.*

MARINA WARNER

Confabulare è un verbo che rinvia, prima di tutto, a un gesto condiviso. Deriva dal latino *confabulari*, formato da *cum-* (insieme) e *fabulari* (parlare, raccontare), e in origine significava conversare, intrattenersi in un dialogo, scambiarsi parole. Alla sua base sta *fabŭla*, termine che in latino indica tanto il racconto quanto l'atto stesso del parlare. La "favola" latina non era dunque soltanto una storia in senso stretto, ma una forma di discorso, ossia un modo di organizzare l'esperienza attraverso la parola. Confabulare designa così un parlare assieme che, fin dalla sua origine, comprende la trasmissione di informazioni e, insieme, una costruzione comune di senso.

Nel corso del tempo il termine ha assunto significati più specifici. In ambito clinico e neuroscientifico, ad esempio, la confabulazione viene definita come la produzione o la recitazione di eventi ed esperienze che non sono mai accaduti. Si tratta di quella che Morris Moscovitch (1995, 133) ha chiamato «menzogna onesta»¹: il soggetto fornisce informazioni oggettivamente false senza alcuna intenzione di ingannare, convinto della loro veridicità (cfr. SCHNIDER: 2018). Inizialmente riferita soprattutto a falsi ricordi legati a disturbi della memoria, la nozione di confabulazione è stata progressivamente estesa anche a dichiarazioni

¹ «Honest lying».

errate riguardanti percezioni attuali, intenzioni o stati corporei, come accade nei casi di anosognosia (HIRSTEIN: 2009). Nella lingua comune, invece, la parola ha conservato la sua connotazione narrativa: confabulano gli amici e le amiche, i bambini e le bambine, talvolta gli amanti; confabula chiunque si trovi immerso in una conversazione che è più vicina al racconto che all'informazione, più alla costruzione condivisa di senso, appunto, che allo scambio diretto di notizie.

Nonostante l'ampia tavolozza semantica legata al termine, un elemento rimane costante: la confabulazione non è mai un atto solitario. Anche quando nasce da una particolare condizione soggettiva apparentemente univoca, essa si manifesta sempre in una situazione relazionale, poiché confabulare significa colmare vuoti e rendere dicibile, comunicandolo agli altri, ciò che altrimenti rimarrebbe taciuto. L'invenzione, in questo senso, non si oppone alla realtà, ma la riorganizza, rendendola finalmente visibile e condivisibile.

È forse per questo che il termine conserva un legame profondo con il mondo delle fiabe. Non è un caso, infatti, che alcuni dei neurologi che hanno introdotto il concetto in ambito medico sembrano aver avuto presente il significato di *fabūla* come saga o racconto mitico, descrivendo i pazienti confabulatori come veri e propri "favolisti" (HIRSTEIN 2009, 6). In diversi contesti sperimentali, le fiabe sono state utilizzate come strumenti per osservare i meccanismi della memoria e della distorsione narrativa, mostrando come il racconto, soprattutto quando è fortemente sedimentato nella cultura da cui affiora, favorisca la produzione di variazioni, deviazioni e aggiunte idiosincratice.

Partire dal termine "confabulare" significa pertanto interrogare un gesto che si colloca al confine tra memoria e invenzione, tra individualità e collettività, tra esperienza vissuta e racconto condiviso. Parlare insieme è un atto che costruisce legami nuovi, che riorganizza il reale, e che, proprio per questo, lo rende percepibile e modificabile. Da questa tensione tra re-invenzione e condivisione prende avvio il presente volume, che nasce come prosiegua del ciclo di incontri *Confabulare. Rivestire il margine di immagini, di parole*, svoltosi tra il 28 gennaio e il 6 febbraio 2025 nell'ambito del progetto di Terza Missione "Traleggiamo! Aprirsi all'altro: leggere, tradurre, condividere, pubblicare", con referente Martine Van Geertruijden, docente di Lingua francese presso l'Università di Roma "La Sapienza". In linea con gli obiettivi della Terza Missione universitaria – intesa come «apertura verso il contesto socio-economico mediante la valorizzazione e il trasferimento delle co-

noscenze» (ANVUR, VQR 2004-2010)² –, il ciclo di incontri ha rappresentato uno dei momenti conclusivi delle attività promosse da “Traleggiamo!” negli anni accademici 2022-2023 e 2023-2024, segnando, più nello specifico, la chiusura dei diversi percorsi laboratoriali realizzati in quegli anni nelle scuole primarie e secondarie di primo e secondo grado. L’iniziativa si è posta l’obiettivo di rafforzare le competenze di lettura attiva, collaborativa e traduttiva di bambin³ e ragazz³, valorizzando il testo come spazio di esplorazione condivisa e di negoziazione del senso, per raccoglierne infine le esperienze nelle modalità più diverse⁴. Attraverso un approccio ravvicinato a generi letterari differenti – tra cui la fiaba e il fumetto – il lavoro laboratoriale ha cercato di stimolare l’elaborazione di narrazioni creative e di riflessioni critiche a partire dal confronto con altre lingue. La traduzione, intesa come pratica interpretativa e trasformativa, ha svolto un ruolo centrale nel rendere visibili i margini del testo, favorendo pertanto processi di riscrittura che hanno messo in stretta relazione memoria culturale, reinvenzione e condivisione.

Il ciclo di incontri ha assunto così una funzione apertamente critica, ponendo al centro il contrasto alla marginalizzazione e alla discriminazione attraverso pratiche condivise di carattere narrativo, artistico e pedagogico. L’articolazione degli appuntamenti ha previsto il contributo di ospiti con competenze ed esperienze diverse, chiamat³ a intervenire sia sul piano teorico sia attraverso attività pratiche svolte insieme agli istituti scolastici invitati presso le sedi della Facoltà di Lettere dell’Università di Roma “La Sapienza”. Gli incontri si sono avvalsi della partecipazione di Sara Marini e Giulia Franchi dell’Associazione Scosse; di Leonardo Ciotti, Guglielmo D’Ugo, Luca Falessi e Ilaria Maciocci del collettivo artistico Lo Spizio; della scrittrice Silvia Ballestra,

² Per la Valutazione della Qualità della Ricerca 2004-2010, cfr. https://www.anvur.it/sites/default/files/2025-02/bando_vqr_def_07_11.pdf (ultimo accesso in linea: 2 febbraio 2026); per un approfondimento sulla storia del concetto di Terza Missione, invece, si veda FRONDI: 2020, 47-73.

³ Nel volume, le singole e i singoli contribuenti hanno adottato soluzioni diverse per quanto riguarda l’uso del linguaggio ampio. Nell’introduzione, nello specifico, abbiamo scelto di impiegare il segno -3 per le forme plurali e lo schwa per quelle singolari, come desinenze inclusive alternative alla forma binaria.

⁴ Il sito di “Traleggiamo!” ha accolto una buona parte dei materiali prodotti dall’3 studenti delle scuole, tra cui traduzioni collettive di fumetti e graphic novel, podcast, riscritture creative: <https://sites.google.com/uniroma1.it/traleggiamo/home?authuser=0> (ultimo accesso in linea: 2 febbraio 2026).

autrice di *Una notte nella casa delle fiabe* (2024); dello scrittore e performer Francesco Pierri, autore di *Nino il T-Rex* (2023); della scrittrice Guia Risari, autrice di letteratura per l'infanzia e l'adolescenza, nonché di saggistica e narrativa per l'età adulta; e di Monika Woźniak, docente di Lingua e Letteratura polacca presso l'Università di Roma "La Sapienza", nota per la sua intensa attività scientifica sulla fiaba e sulla traduzione. Accanto a queste voci hanno preso parte al ciclo anche studenti e dottorand3 afferenti al Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali (Luca Baruffa, Jessica Cerci, Stefano Leone, Chiara Maciocci, Laura Ragone e Serena Sapienza) che hanno contribuito a creare uno spazio di confronto intergenerazionale e interdisciplinare.

Da questo stesso groviglio di esperienze prende forma il presente volume, il quale raccoglie i contributi teorici e pratici sviluppati nel corso del ciclo di incontri, fino a includere le riflessioni delle relatrici e dei relatori e i materiali emersi dai laboratori svolti nelle scuole e durante le giornate conclusive del progetto. A livello teorico-tematico, il volume si inserisce nel solco di un rinnovato interesse per la narrazione che, nel corso degli ultimi decenni, ha agevolato una significativa proliferazione di contributi teorici e creativi volti a indagare le potenzialità didattiche e pedagogiche della narrazione stessa e della riscrittura (GOLINELLI, MINUTO: 2023), anche in un'ottica di contrasto al consolidamento degli stereotipi (cfr. FIERLI *et al.*: 2015). Se infatti l'epoca contemporanea sta attraversando un «momento narrativo» (CECCHI: 2024, 9) caratterizzato da una massiccia presenza dello *storytelling* – sorto anche in risposta a una sempre più pressante minaccia di frammentarietà e dissolvimento dei legami comunitari –, il racconto offre l'occasione di distaccarsi da una narrazione dell'identico e dell'identità per appropriarsi nuovamente della capacità di aprire, come sosteneva Kant in riferimento alla pratica estetica, gli orizzonti dell'altro (CECCHI 10). La relazione tra identità e alterità, tra immobilità e trasformazione, oramai da intendere come co-esistenze dai confini sfumati, costituisce oggi un importante fondamento teorico le cui implicazioni portano a un'estensione delle potenzialità, in termini di replicazione e modifica, della funzione narrativa: dall'apprendimento delle lingue all'uso degli albi illustrati come primo accesso al racconto, fino alle pratiche di rimaneggiamento artistico e letterario, le narrazioni consentono di esplorare il reale da punti di vista sempre diversi, e di rimaneggiarne i significati in maniere molteplici e impreviste.

Nella cornice di tale panorama teorico si colloca il tentativo, perseguito in questa sede, di cogliere le potenzialità relazionali e trasformative della narrazione, e di esplorarle mediante l'avvicinamento alla pratica creativa della fiaba. Con la sua natura migratoria (LAVAGETTO: 1988), infatti, il genere letterario della fiaba ha già ampiamente dato prova del suo costante lavoro di accumulo, delineandosi come un'enciclopedia del narrabile, delle sue funzioni originarie (PROPP: [1928] 1966; LAVAGETTO: 1988; ZIPES: 1983) e delle sue trasformazioni (RODARI: 1973). È a partire dalla fiaba, in maniera esemplare, che i processi di narrazione e ri-narrazione delle storie si moltiplicano, e si realizzano mediante trasformazioni plurime, in termini contenutistici e di genere letterario – non solo fiabe scritte, ma anche opere teatrali, poetiche, narrative e illustrate. Nell'ultimo ventennio si è così assistito a un notevole aumento di contributi teorici sulle potenzialità della riscrittura delle fiabe (cfr. ZIPES: 2026), anche in ambito didattico (cfr. GOLINELLI/MINUTO: 2023), traduttivo e interculturale (cfr. LEFEVERE: 1992; DOLLERUP: 1999); nonché alla diffusione di riscritture creative sul piano narrativo (cfr. VINCI: 2019; NISINI: 2023; BALLESTRA: 2024), poetico (cfr. SANDIG: 2016; WOLF: 2005; SEXTON: 1971; FOSCHINI, SIROTTI: 2020) e teatrale (si veda ad esempio il progetto teatrale *Favole* di Emma Dante⁵ o la raccolta digitale di adattamenti teatrali della Deutsche Theater Verlag⁶) – fenomeno cui si affianca inoltre una rinnovata attenzione editoriale alla pubblicazione e ripubblicazione del patrimonio fiabistico transnazionale, come testimonianza, tra le altre, la collana *Fiabe e storie* proposta da Donzelli Editore⁷.

Questa prospettiva plurima, informata alla molteplicità degli usi e ri-usi del materiale narrativo, ha orientato gli interventi e le attività da cui prende avvio il presente volume, spingendo la riflessione verso campi di applicazione che non si esauriscono nella sola produzione fiabistica. L'attenzione si è estesa, infatti, al rapporto tra parola e immagine, alla funzione della figura come spazio di mediazione narrativa, nonché al dialogo interlinguistico e interletterario, inteso come luogo di attraversamento, riscrittura e trasformazione dei testi. È in questo senso che il confabulare

⁵ Si veda il sito che ne ospita le sinossi: <https://www.emmadante.com/favole/> (ultimo accesso in linea: 22 aprile 2026).

⁶ Il catalogo può essere esplorato online tramite interfaccia di ricerca: https://www.dtvr.de/de/theater/index/subcategory/category_id/6 (ultimo accesso in linea: 22 aprile 2026).

⁷ I titoli della collana sono consultabili all'indirizzo <https://www.donzelli.it/catalogo/collana/6> (ultimo accesso in linea: 2 giugno 2026).

è stato assunto come pratica collettiva in grado di tenere insieme racconto, traduzione, riscrittura e confronto tra lingue e linguaggi diversi.

Confabulare. Percorsi tra fiabe, traduzioni e riscritture vorrebbe dunque raccogliere insieme queste esperienze condivise. I diversi contributi, nati dalla collaborazione sviluppatasi in seno al ciclo di incontri in Sapienza, sono stati organizzati in tre sezioni. La prima sezione è dedicata alla fabulazione, intesa come modalità condivisa di riscrittura e traduzione, ed è articolata in prospettiva didattica, a partire dalle esperienze laboratoriali condotte dentro e fuori le scuole, con persone grandi e piccole. La seconda sezione pone al centro il testo – considerato non solo nella sua dimensione letteraria, ma anche performativa e culturale – come luogo di sperimentazione e come motore di riscritture e ampliamenti dell’immaginario. L’ultima sezione, infine, si apre all’ascolto delle voci di coloro che, tramite lo strumento inesauribile del dialogo, ci hanno permesso di accedere al proprio laboratorio creativo: lì dove i sogni si allargano, le norme vengono ribaltate e nuove storie si creano.

Più nello specifico, i contributi della prima sezione mostrano come il confabulare possa trasformarsi in una pratica concreta e partecipata all’interno di laboratori didattici orientati all’orizzontalità. In questi spazi, la collaborazione tra le persone coinvolte favorisce l’apertura e lo scambio di prospettive e permette di riconsiderare in modo critico le narrazioni tramandateci dalla cultura dominante. È proprio dalla collaborazione – declinata nei termini del leggere (CERCI), contestualizzare e reinterpretare (SCOSSE), giocare-creare (MACIOCCI L.) e tradurre-riscrivere (VAN GEERTUIJDEN) insieme – che si può ri-accedere alla produttività intrinseca delle storie che ci vengono raccontate, tentando al contempo di indagarne le dinamiche di introiezione-proiezione e quindi di ribaltarne le modalità e i contenuti: verso trame alternative, immaginifiche, ludiche, didattiche, nel segno di una pedagogia della responsabilità, della cura e della libertà.

I contributi della seconda sezione orbitano invece intorno alla pratica artistico-letteraria della riscrittura, intesa come allentamento degli schemi narrativi tradizionali e conseguente mutamento delle loro configurazioni e tematizzazioni. È infatti nell’interazione tra testo archetipico e riscrittura che il carattere più proprio del gesto artistico – sia esso letterario, performativo o di altra natura – viene alla luce in maniera più chiara: quello di re-inventare ciò che è, trasferendolo, tramite variazioni tematiche e modulazioni formali, nell’ordine di ciò che non è, o meglio di ciò che non è ancora e che potrebbe essere. Lungo

il solco della riconfigurazione che dischiude possibilità di esperienza ulteriori si inserisce il tentativo della scrittrice Fabrizia Ramondino di inventare per sé una nuova Elettra (MACIOCCI C.), come anche quello della drammaturga Kateřina Rudčénková di resistere alle norme stereotipiche di genere tramandate dalle fiabe (LEONE), o quello di Ulrike Almut Sandig, atto a investire il repertorio grimmiano di istanze inedite, sintonizzate sulla postura relazionale dell'ecologia contemporanea (BARUFFA). Ed è lungo il solco della riconfigurazione che amplifica le possibilità espressive del linguaggio che si inseriscono la riscrittura poetica, ancora una volta grimmiana, di Uljana Wolf (RAGONE), e quella performativa – sospesa tra gesto corporeo, parola e suono, e volta a far interagire la storia di Barbablù con il materiale stratificato del trauma – della coreografa Pina Bausch (SAPIENZA).

Un volume che procede da un'occasione di incontro non poteva non includere le voci creative che hanno accompagnato e arricchito l'evento di *Confabulare* del contatto diretto e profondo con gli strumenti originali connessi alla pratica della scrittura. La parte terza si pone, dunque, *in ascolto*, raccogliendo in interviste individuali gli stimoli delle persone intervenute. La materia narrativa, variamente attinente alla fiaba, assume sembianze che si collegano continuamente a costanti immaginarie provenienti da tempi remoti e che approdano, auspicabilmente mai in posizioni comode, nel presente – come accade nel racconto di Silvia Ballestra della notte da lei trascorsa nel mondo fisico e fantastico dei fratelli Grimm (BALLESTRA, BARUFFA) –; in zone inesplorate – come negli innumerevoli tentativi di Guia Risari di recuperare dai margini le storie delle soggettività a lungo, e ancora ampiamente, escluse dalla narrazione (RISARI, SAPIENZA), o nei tentativi di Francesco Pierri (in arte Cristina Prenestina) di leggere fiabe come drag queen e di scriverne di nuove che trattino di libertà nell'espressione di genere e di orientamento (PIERRI, MACIOCCI C.) –; e, infine, negli interstizi ibridi che vivono tra i libri e coloro che fattivamente e variamente li nutrono – come il filo doppio di Simona Vinci e Camilla Miglio, sospeso tra le officine della scrittura e della traduzione (VINCI, MIGLIO).

Dall'osservazione di queste tracce, accostate l'una all'altra, può forse emergere un ulteriore racconto: un ampliamento dei margini di ciò che è narrabile e una moltiplicazione continua delle prospettive sulla realtà e sull'immaginario collettivo, con l'auspicio che le storie che ci raccontiamo, e che consegniamo ad altr3, possano farsi carico di sempre nuove pratiche di cura e attenzione, di sempre nuovi inse-

gnamenti capaci di fare il paio con la libertà – a partire da quello che bell hooks (2020, 43) definiva come un *insegnare a trasgredire*: quel tipo di educazione, cioè, che «rende possibili le trasgressioni – un movimento contro e oltre i confini – per poter pensare, ripensare e creare nuove visioni. È quel movimento che rende l'educazione la pratica della libertà».

Riferimenti bibliografici

- BALLESTRA SILVIA (2024), *Una notte nella casa delle fiabe*, Bari-Roma, Laterza Editore.
- DOLLERUP CAY (1999), *Tales and Translation: The Grimm Tales from Pan-Germanic narratives to shared international fairytales*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- FIERLI ELENA, FRANCHI GIULIA, LANCIA GIOVANNA, MARINI SARA (2015), *Leggere senza stereotipi. Percorsi educativi 0-6 anni per figurarsi il futuro*, Cagli, Settenove.
- FOSCHINI SABRINA, SIROTTI ANDREA (2020), *La Terza Missione delle università. Strategia, Valutazione e Performance*, Torino, G. Giappichelli Editore.
- FRONDIZI ROCCO (2020), *La Terza Missione delle università. Strategia, Valutazione e Performance*, Torino, G. Giappichelli Editore.
- HIRSTEIN WILLIAM (2009), *Introduction: What Is Confabulation?*, in *Confabulation. Views from Neuroscience, Psychiatry, Psychology, and Philosophy*, a cura dello stesso, New York, Oxford University Press, pp. 1-12.
- HOOKS BELL (2020), *Insegnare a trasgredire*, Milano, Meltemi.
- LEFEVERE ANDRÉ (1992), *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London/New York, Routledge.
- MOSCOVITCH MORRIS (1995), *Confabulation: A Neuropsychological Perspective*, in *Memory Distortion*, a cura di D.L. Schacter, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- NISINI GIORGIO (2023), *Aurora*, Milano, HarperCollins.
- PROPP VLADIMIR (1966), *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi (1928).
- SANDIG ULRIKE ALMUT (2016), *ich bin ein Feld voller Raps verstecke die Rehe und leuchte wie dreizehn Ölgemälde übereinandergelegt*, Frankfurt am Main, Schöffling.
- SCHNIDER ARMIN (2018), *The Confabulating Mind. How the Brain Creates Reality*, New York, Oxford University Press.
- SEXTON ANNE (1971), *Transformations. With drawings by Barbara Swan*, Boston, Houghton Mifflin Company.
- VINCI SIMONA (2019), *Mai più sola nel bosco*, Venezia, Marsilio.
- WOLF ULJANA (2005), *kochanie ich habe brot gekauft*, Berlin, kookbooks.
- ZIPES JACK (2015), *Grimm Legacies. The Magic Spell of the Grimms' Folk and Fairy Tales*, Princeton-Oxford, Princeton University Press.

Sitografia

Favole di Emma Dante <https://www.emmadante.com/favole/> (ultimo accesso in linea: 22 aprile 2026).

Fiabe e storie di Donzelli <https://www.donzelli.it/catalogo/collana/6> (ultimo accesso in linea: 2 giugno 2026).

Theaterstücke. Märchen für Kinder, von Erwachsenen gespielt della Deutscher Theater Verlag https://www.dtver.de/de/theater/index/subcategory/category_id/6 (ultimo accesso in linea: 22 aprile 2026).

Traleggiamo! Aprirsi all'altro: leggere, tradurre, condividere, pubblicare <https://sites.google.com/uniroma1.it/traleggiamo/home?authuser=0> (ultimo accesso in linea: 2 febbraio 2026).

Valutazione della Qualità della Ricerca 2004-2010: https://www.anvur.it/sites/default/files/2025-02/bando_vqr_def_07_11.pdf (ultimo accesso in linea: 2 febbraio 2026).

PARTE I

FABULARE, RISCRIVERE, TRADURRE:
PERCORSI PER LA DIDATTICA

Sui sentieri di Cappuccetto rosso, per contrastare la violenza di genere

Giulia Franchi e Sara Marini

Introduzione

Nel corso del tempo sono cambiati i modi di percepire e concettualizzare la violenza, dal punto di vista giuridico e culturale, la tolleranza sociale nei suoi confronti, il modo in cui attori e attrici sociali (singoli e collettivi) agiscono sulla scena; ma è cambiato anche l'andamento del fenomeno e le emozioni e le giustificazioni messe all'opera. Guardare a come questi elementi si sono combinati e modellati tra loro ci sembra operazione fondamentale non solo per una migliore comprensione del passato, ma anche per immaginare politiche di contrasto e interventi maggiormente efficaci oggi.

(RIZZO, SCHETTINI: 2019, 7)

La ricchezza del patrimonio fiabesco, con le sue contraddizioni e la sua complessità, ci ha da sempre attratte, spingendoci ad attraversare le fiabe dalla prospettiva pedagogica transfemminista che contraddistingue il lavoro su educazione al genere e letteratura per l'infanzia e l'adolescenza dell'associazione SCOSSE da oltre dieci anni. Se l'osservatorio di *Leggere senza stereotipi*¹ ci ha permesso di promuovere, grazie a un'analisi sistematica dell'editoria illustrata contemporanea, modelli di genere che rompersero le gabbie della cis-normatività, il presente contributo riprende un'originaria riflessione sulla possibilità di rileggere anche le fiabe, non solo nelle loro riscritture moderne ma anche nella loro dimensione storica, all'interno di questa prospettiva (FIERLI ET AL.: 2015). Una riflessione che ha trovato forma concreta in percorsi

¹ <https://www.scosse.org/leggere-senza-stereotipi/> (ultima consultazione 25/05/2026)

laboratoriali e di formazione, concentrandosi sulle diverse versioni di Cappuccetto Rosso come strumento per leggere e analizzare il fenomeno della violenza di genere, e in particolare della violenza maschile contro le donne.

Senza seguire un filo strettamente cronologico e filologico, ma assecondando i corsi e ricorsi che hanno attraversato la storia della bambina con il mantello rosso, e ragionando parallelamente delle parole, ma anche delle immagini che le accompagnano, si cercherà di mettere in luce alcuni elementi distintivi della violenza di genere e delle possibili forme e strategie di contrasto: la colpevolizzazione e la vittimizzazione secondaria, l'ambivalenza della figura maschile come aguzzino e come salvatore, la sorellanza e le alleanze intergenerazionali, l'autodeterminazione e la possibilità di sottrarsi alla normatività e scegliere il proprio destino, l'ascolto femminista e il sentirsi credute, la stessa dimensione binaria del genere come propulsore della violenza simbolica e materiale e le soggettività di generi differenti che hanno attraversato quel bosco con il lupo e altri animali, come nel *Pierino e il lupo* di Sergej Prokof'ev o nel *Pik Badaluk* di Grete Meuche, fino al caso del protagonista di *Nel bosco* di Anthony Browne.

Il nostro interesse si è rivolto a indagare i meccanismi delle narrazioni, che hanno avuto la funzione tanto di riprodurre normatività, veicolando e impartendo modelli e precetti di genere, quanto di sottrarsi e dare spazio a punti di vista inediti e subalterni.

Fiabe e stereotipi di genere

Le fiabe hanno sempre rappresentato, al contempo, un contenitore e un efficace strumento di elaborazione e trasmissione di rappresentazioni simboliche. In ogni raccolta di fiabe popolari — che si tratti delle celebri trascrizioni dei fratelli Grimm, de *Lo cunto de li cunti* di Basile o de *Le fiabe italiane* curate da Calvino — si ritrovano codificati stili di vita, norme di classe e di genere, visioni del mondo, tradizioni, timori, tabù e desideri propri delle società in cui tali racconti venivano tramandati. Chi le ascoltava vi attingeva ammonimenti e insegnamenti; su quelle narrazioni si costruivano paure collettive e individuali, così come si delineavano possibilità, sogni e aspirazioni, socializzati e perpetuati all'interno di società patriarcali, dove le stesse narratrici, le mamma Oca e le sue ochette cui rende omaggio Angela Carter, avevano pienamente introiettato i valori e le pressioni rappresentate dalle aspettative

del pubblico maschile, rafforzate da “raccoltori” e scrittori (BARSOTTI: 2016; CARTER: 2020).

All'interno delle trame fiabesche si celano canoni di genere che sono sia espressione di specifici contesti, sia radicati e trasversali alla storia dell'umanità. Attraverso una rigida impostazione binaria, le fiabe trasmettono a uomini e donne precisi codici comportamentali: ciò che ci si aspetta da ciascuno, i pericoli da cui guardarsi, i limiti da non oltrepassare, le caratteristiche delle relazioni intere intragenere e le modalità per assicurare la sopravvivenza propria e della propria discendenza.

Questi racconti, in particolare nelle versioni giunte fino a noi attraverso il filtro sette-ottocentesco, propongono il modello matrimoniale fondato sull'amore romantico e cis-eteronormato e finalizzato alla procreazione e alla conservazione, in modo influente e incisivo soprattutto nel condizionamento delle aspettative femminili. Le protagoniste sono spesso bambine promesse spose fin dalla nascita, la cui esistenza ruota attorno all'incontro con un uomo. In questo legame, immediatamente vincolante, le giovani, il cui valore è legato alla bellezza, simbolo di bontà e perfezione, proiettano le proprie speranze di riscatto ed emancipazione dalla famiglia originaria. Il matrimonio diviene così simbolo di realizzazione personale, associato a un miglioramento della propria condizione sociale e alla liberazione da situazioni di sofferenza o ingiustizia. Un legame e uno status che le donne conquistano e devono mantenere attraverso passaggi e caratteristiche che mutano nel tempo, e che attraverso le fiabe vanno appresi e replicati: alleanze e antagonismi intragenere e intergenerazionali, il possesso e la dimostrazione delle doti di modestia e ubbidienza, l'abilità del cucito e della preparazione dei pasti, le competenze riproduttive e sessuali, il mostrarsi maliziose o innocenti, esprimendo così gradi diversi di responsabilità (VERDIER: 2015; RADICA: 2017).

Al contempo, le figure femminili antagoniste — come le matrigne, le sorellastre, la stessa nonna in alcune versioni orali di Cappuccetto — ci offrono uno spunto di riflessione sul tipo di relazioni intragenere, e di rappresentazioni femminili in generale, veicolate da questi racconti, segnate da rivalità e competizione, sospetto, gelosia e vendetta.

Tali narrazioni hanno esercitato un'influenza profonda sull'immaginario infantile già molto prima delle trasposizioni cinematografiche di Walt Disney, che nel secolo scorso sono state, quantomeno in Europa e negli Stati Uniti, il principale veicolo di questi modelli. Eppure, se è vero che le fiabe portano fino a noi e sedimentano stereotipi e

visioni arcaiche dei rapporti sociali, è altrettanto vero che la tradizione fiabesca è straordinariamente ricca e polifonica. Raccogliere, leggere, riscoprire e raccontare nuovamente le fiabe, nelle molteplici versioni che esse hanno assunto nel tempo e nello spazio, permette di far emergere modelli alternativi di genere, e di attingere alle diverse soluzioni narrative offerte per uno stesso scenario.

Autori e autrici come Charles Perrault, Hans Christian Andersen, Angela Carter hanno scelto di trasformare i materiali fiabeschi in opere letterarie in modi differenti, consapevoli della straordinaria ricchezza di questo campionario simbolico.

Nel panorama contemporaneo, un momento cruciale per la riflessione sulle potenzialità educative e creative delle fiabe è rappresentato dalla pubblicazione nel 1973 della *Grammatica della fantasia* di Gianni Rodari. In questo manifesto della "Fantastica", che inaugura una nuova stagione della letteratura per l'infanzia, trovano spazio riscritture giocose e paradossali delle fiabe classiche — come *A sbagliare le storie*, *Fiabe al rovescio* e *L'insalata di favole* — che consentono alle persone più piccole un esercizio di ibridazione per reinterpretare, combinare e reinventare i racconti, dando vita a finali alternativi e rinnovando un immaginario cristallizzato.

È ripercorrendo questa tradizione e il corredo di illustrazioni che, nelle diverse epoche e contesti geografici, così come nelle singole scelte autoriali, ne hanno rappresentato il complemento, che abbiamo cercato di rintracciare il cammino delle costruzioni discorsive e iconografiche riguardanti la violenza di genere, le relazioni di potere e la normatività a esse soggiacenti, così come le possibili strategie di inceppamento o sovvertimento delle stesse.

La violenza maschile contro le donne e la violenza di genere

Negli ultimi decenni, sotto la spinta e con il contributo delle mobilitazioni e dell'elaborazione teorica dei femminismi a livello globale, il dibattito politico, la giurisprudenza e l'attenzione mediatica sulla violenza di genere — in particolare quella maschile contro le donne — sono aumentati, riuscendo ad affermarne il carattere e le dimensioni strutturali storicizzate, interne a sistemi di potere patriarcali.

La *Convenzione delle Nazioni Unite sull'eliminazione di ogni forma di discriminazione contro le donne* (CEDAW, 1979), la *Dichiarazione di Pechino* e la relativa Piattaforma d'Azione del 1995, la *Convenzione del Con-*

siglio d'Europa sulla prevenzione e la lotta contro la violenza nei confronti delle donne e la violenza domestica (cosiddetta Convenzione di Istanbul) definiscono la violenza di genere una grave violazione dei diritti nei confronti delle donne, iscritta in una storia di rapporti di potere diseguali tra generi e strumentale alla conservazione di tali squilibri. Con le parole di Simona Feci e Laura Schettini, si tratta di

un fenomeno che trattiene in sé il carattere della durata e quello del mutamento: la violenza maschile contro le donne non conosce confini geografici, né barriere culturali, di classe o religiose, è riscontrabile in tutte le epoche; allo stesso tempo assume molteplici forme, e i modi in cui è stata percepita socialmente, recepita nella cultura giuridica, trattata dalla politica e raccontata sono cambiati molte volte nel tempo e variano a seconda delle aree geografiche (FECI, SCHETTINI: 2017, 10).

Nell'inscrivere la violenza maschile contro le donne nel fenomeno della violenza di genere, e nel riferirsi complessivamente a esso, risiede il riconoscimento della responsabilità diretta della costruzione culturale del genere, della categorizzazione binaria e dell'attribuzione di ruoli che essa porta con sé, del sistema di privilegi e discriminazioni che essa determina, nella riproduzione di tutte le forme di violenza a danno delle soggettività subalterne all'interno dell'ordine patriarcale.

Seguire il filo della rappresentazione e narrazione della violenza di genere, di come viene intesa, attraverso fonti dirette e indirette, consente di cogliere come, insieme alle dinamiche sociali, si trasformino la concezione condivisa di essa, i sistemi normativi soggiacenti nei diversi contesti, come ne muti l'espressione e l'immaginario correlato, le dimensioni, ma anche le forme e le strategie di contrasto; come si riveli contestualmente funzionale alla conservazione dei ruoli di genere e pertanto come offra una lente utile a leggerne il mutamento nel tempo; e consente di cogliere i modi in cui si affermano i processi di vittimizzazione secondaria. Consente anche di cogliere come tutto questo avvenga in rapporto diretto con i cambiamenti delle organizzazioni familiari e dell'esercizio del potere all'interno di esse; soprattutto in rapporto diretto con l'avvento del pensiero liberale, della famiglia borghese, dell'evolvere del rapporto e della separazione tra sfera pubblica e privata, con la relegazione in quest'ultima delle relazioni familiari e di genere insieme al fenomeno della violenza di genere in tutte le sue manifestazioni (RIZZO, SCHETTINI: 2019; FECI, SCHETTINI: 2017).

Uscire dal sentiero. Dentro la tradizione

Già nel 1975, Susan Brownmiller interpretava la versione dominante di Cappuccetto rosso come parabola di uno stupro:

There are frightening male figures abroad in the woods—we call them wolves, among other names—and females are helpless before them. Better stick to the path, better not be adventurous. If you are lucky, a good friendly male may be able to save you from certain disaster. (BROWNMILLER: 1993, 310)

Seguire le orme storiche del motivo letterario di Cappuccetto rosso, ci permette di guardare anche all'evoluzione del contesto in cui la violenza si radica. La bambina dal copricapo scarlato, curiosa e poco ubbidiente, che porta nel paniere del cibo per la nonna malata, ha attraversato cinque continenti (MOREL, BIZOUERNE, WAUTERS: 2008), anche se è in Europa che si concentra il maggior numero di avvistamenti. Cappuccetto rosso ha incontrato lupi, orsi, orchi e orchesse, principi e viaggiatori, ha affrontato problemi, ricevuto aiuti e trovato soluzioni, è stata ragazza e ragazzo, bimbetta e donna matura, ha portato sulle spalle tutti gli stereotipi che, attraverso le epoche, hanno ingabbiato i destini delle giovani donne, e ha saputo sovvertirli. Già nel Medioevo, intorno all'anno Mille, il favolista Egbert Liegi nella raccolta di racconti allegorico-pedagogici *Fecunda ratis*, scriveva di una bambina persa nel bosco e catturata dal lupo per essere data in pasto ai suoi cuccioli, ma salvata dal potere soteriologico della tunica rossa che indossa (CALABRESE, FELTRACCO: 2008).

Paul Delarue, studioso di tradizioni orali, ci riconsegna versioni precedenti al diciottesimo secolo, attestate soprattutto in Francia e nel Tirolo italiano, prodotte in una società contadina, volte a fornire istruzioni anche pratiche alle giovani donne nel passaggio della pubertà, ma anche a bambini e bambine che attraversavano a piedi lunghe distanze disabitate. Erano peraltro storie permeate di licanropia, superstizione diffusissima oltralpe nella prima metà del secondo millennio (ZIPES: 1983; VERDIER: 2015; BARSOTTI: 2016). Qui la bambina, disobbedendo alle raccomandazioni della madre, indugia davanti a una scelta e si lascia raggirare: le due opzioni prospettate dal lupo sono il sentiero di aghi e quello di spilli. Entrambi possono pungere, ma il primo rappresenta una soluzione più lunga, affidabile e definitiva, forse senile; la seconda è veloce, facile e provvisoria, e comunemente associata alla giovinezza, quando le acconciature sono tenute su da spilli, donati dai ragazzi come proposta di fidanzamento.

mento (VERDIER: 2015). La trasgressione da un cammino segnato è propria dell'età, in queste versioni, in cui ricorre il motivo del cannibalismo a opera della giovane che cucina e mangia l'anziana nonna, per salvarsi poi da sola con l'astuzia, sottraendosi al lupo con la scusa di dover andare a fare pipì e liberandosi dal giogo della corda, in un finale assai diverso da quello senza scampo riscritto successivamente da Perrault. Bellissima e filologicamente molto interessante la versione assemblata, sulla scorta di questa tradizione, nell'albo di Antonio Rodriguez Almodóvar illustrato da Marc Taeger, *La vera storia di Cappuccetto Rosso* (2013).

Analoga conclusione la troviamo nella versione abruzzese che Italo Calvino, sempre nelle *Fiabe Italiane*, riporta sotto il nome de *La finta nonna*, in cui al posto del lupo c'è un'orchessa da cui la bambina riesce a sfuggire legando a una capra la corda a cui era stata assicurata, facendosi poi beffe di lei. Il tema dell'imbroglio del filo, questa volta legato a un susino, così come la presenza di un aiutante osservatore, in questo caso un gatto, entrambi presenti nelle versioni orali riportate da Delarue, compaiono anche nell'albo *La bambina e il lupo* (2005) di Chiara Carrer, con il suo potente e perturbante alternarsi di rosso e nero nei collage che compongono le illustrazioni.

Nel 1697 in Francia Charles Perrault include *Le Petit Chaperon Rouge* nella sua raccolta di fiabe riscritte con intento moralistico, mettendola per la prima volta su carta. Come scrive Angela Carter, «il passaggio alla forma scritta ne modificherà inevitabilmente la natura stessa, dal momento che quella di parlare è un'attività pubblica mentre leggere è un'attività privata» (CARTER: 2020, 3). Nella celebre versione, l'autore si rivolge alle fanciulle nell'età della pubertà e le invita a guardarsi dai malintenzionati, che spesso si nascondono sotto vesti rispettabili. Possiamo osservare qui l'origine di come il positivismo imporrà una nuova visione della violenza maschile contro le donne come devianza patologica e corrotta, non iscritta nei rapporti di genere sistemici. È da qui che si va definendo la figura dello stupratore, dal quale le giovani innocenti devono guardarsi, non mostrando malizia e seduzione, ma piuttosto virtù e rettitudine (RADICA: 2017; ZIPES: 1983). Qui la storia non ammette lieto fine, con evidenti rimandi alla sessualità: Cappuccetto disubbidisce alla madre, dà ascolto al lupo, si lascia convincere a entrare nel suo letto e per questo verrà sbranata. Il racconto si chiude con una morale che esplicita in modo inequivocabile l'intento della riscrittura e l'operazione di colpevolizzazione della bambina, alle cui scelte è interamente affidata la responsabilità del suo destino.

Questa favola avverte le bambine,
 specie se son graziose ed innocenti
 di non prestare ascolto alle moine
 dei lupi travestiti da passanti.
 Si sa che i lupi non sono tutti uguali
 e che fra tutti i più pericolosi
 sono quelli che a forza di regali,
 di promesse e discorsi zuccherosi
 convincono le prede con le buone
 a lasciarsi mangiare in un boccone (PERRAULT: 2011, 37).

L'incontro con il lupo e il rimando diretto alla dimensione della violenza sono ben rappresentate in due delle incisioni "fuori pagina" realizzate da Gustave Doré per *Les Contes de Perrault*, nell'edizione pubblicata da Hetzel nel 1862. Nella prima il lupo, dalle dimensioni significativamente più grandi di quelle della bambina, è rappresentato di spalle, senza che sia possibile intuirne i tratti; Cappuccetto lo fissa negli occhi senza mostrare timore, i due sembrano studiarsi a vicenda, entrano in gioco seduzione, intimità e potere: lo sguardo di lei sembra essere un invito, lascia implicitamente intuire un desiderio nascosto (ZIPES: 1983). Nella seconda, il lupo e la bambina sono stesi uno accanto all'altra nel letto, lui travestito con la cuffia della nonna e in qualche modo umanizzato rispetto alle incisioni precedenti, le zampe con gli artigli ben visibili, gli occhi grandi e cupi che richiamano il celebre dialogo. Lei senza il copricapo, le braccia nude, fa il gesto di coprirsi con il lenzuolo, lo sguardo è spaventato, sembra aver preso coscienza del pericolo e di un destino segnato (e cercato).

Ancora più esplicita nel connettere il racconto a un episodio di violenza e di abuso è la bellissima versione fotografica della fiaba di Perrault, illustrata attraverso i potenti scatti in bianco e nero della fotografa francese Sarah Moon (PERRAULT, MOON: 1983). Il testo è quello originale ma l'ambientazione è urbana, i toni cupi e notturni. La bambina con la mantella passeggia per la strada, il bosco è fittizio, una quinta teatrale accanto a un binario morto che richiama la Germania nazista, come la grande auto nera che le punta i fari in faccia: è l'incontro con il lupo, che assume forma animale solo nella gigantesca ombra scura che la sovrasta, proiettata su un muro. Osserviamo poi Cappuccetto seduta sul bordo del letto sfilarsi le calze, già quasi svestita. L'ultima doppia pagina è una sentenza muta: un letto sfatto, le lenzuola scomposte che trattengono i segni dei corpi, l'immagine inequivocabile di uno stupro.

L'esplicita identificazione del lupo con una figura di uomo adulto, capace di infiltrarsi dentro le mura domestiche, quasi a personificare lo slogan femminista "lo stupratore ha le chiavi di casa", la troviamo nel titolo di una delle versioni regionali, proveniente dalla Romagna, di Cappuccetto Rosso: *Zio Lupo*, raccolta da Italo Calvino ne *Le fiabe italiane*. Anche in questo caso la storia si conclude con la bambina divorata senza via di scampo mentre tenta disperatamente di nascondersi.

Sempre dalla Francia, nonostante l'ambizione dei due folkloristi fosse quella di ricostruire un originario nucleo culturale tedesco, giunge la versione della fiaba riportata ai fratelli Grimm che, per la prima volta tra il 1812 e il 1815, la pubblicano all'interno dei due volumi delle *Fiabe del Focolare*. La storia che trascrivono presenta due momenti: nella prima parte, rimasta nella tradizione e nella memoria collettiva fino ai nostri giorni, in soccorso alla bambina e alla nonna, inghiottite dal lupo, viene un cacciatore che, insospettitosi per il sonoro russare, apre la pancia della bestia e le salva, esplicitando così una visione patriarcale, strumentale alla società borghese che si andava affermando, per cui le donne hanno bisogno di un uomo che le metta in salvo e che ha il compito di imporre la legge e garantire ordine e sicurezza. La vicenda prosegue però con una seconda parte, che prende il via da questo finale, non a caso scomparsa nel tramandarsi della fiaba: Cappuccetto tornerà ancora a casa della nonna e nel bosco si imbatte nuovamente in un lupo, ma questa volta lei e l'anziana, con l'astuzia e senza l'aiuto di altre persone, avranno la meglio, autodeterminandosi e mettendo in scena una vera e propria alleanza intergenerazionale:

Ma Cappuccetto Rosso si difese e tirò dritta per la sua strada e disse alla nonna che aveva visto il lupo, che le aveva augurato buon giorno, ma l'aveva guardata con occhi così cattivi: 'Se non fossimo stati sulla pubblica via, mi avrebbe mangiata'. 'Vieni – disse la nonna – chiudiamo la porta, che non possa entrare'. (GRIMM: 2015, 121)

Riscrivere la storia. *Fiabe - astuzia e buon umore*²

Procedendo con un salto in avanti sui sentieri di Cappuccetto e delle sue rappresentazioni, questo tipo di relazione e di ascolto emerge in

² Si tratta di una frase appuntata da Angela Carter, destinata alla prefazione autografa, e mai finita di scrivere, prevista per il secondo volume *Fiabe* dell'autrice stessa. In Carter: 2020, XXIII.

modo plastico nel finale di due dei “cappuccetti a colori” che Bruno Munari pubblicò nei primi anni Settanta nella storica collana *Tantibambini*, e che sceglie poi significativamente di accompagnare, nel volume che li raccoglie tutti, proprio con la versione integrale dei Grimm con i due finali. Sia in Cappuccetto Verde, che mantiene l’ambientazione boschiva attraverso un gioco di timbri, sia in Cappuccetto Giallo che presenta una versione metropolitana con Lupo (anche qui umanizzato) imbottigliato nel traffico della città, la bambina sarà aiutata da alleanze del mondo animale, rispettivamente rane e canarini, nel mettersi in salvo. E nell’ultima tavola di entrambi i racconti vediamo Cappuccetto insieme alla mamma, che si pone in ascolto, posizionandosi all’altezza della figlia, cercando di metterla a suo agio senza mai mettere in discussione la veridicità della sua storia. Un’immagine potente di quella che in chiave femminista possiamo definire sorellanza e che si fonda, nel decostruire in modo strutturale la violenza maschile contro le donne e la violenza di genere, sul principio di un ascolto accogliente e senza giudizio, su una relazione di fiducia e sostegno.

I Cappuccetti di Munari si inseriscono nel grande filone che, nel riprendere in chiave contemporanea quel meccanismo di fagocitazione e riscrittura cui le fiabe sono soggette da millenni, trova nell’insalata di fiabe rodariane un simbolico inizio.

E da allora non si contano le versioni rivisitate e riscritte in tutte le lingue e le ambientazioni che riportano Cappuccetto nella realtà contemporanea³ e che permettono interessanti cambi del punto di vista e della prospettiva del racconto⁴. Si pensi alla chiave ironica scelta per il suo *Piccolo cappuccetto rosso* da Marjolaine Leray, in cui, attraverso il ribaltamento dei *topoi*, il celebre dialogo si trasforma in una presa in giro del lupo, risuona potente il “no” della bambina e, riprendendo la tradizione più antica dell’intraprendenza e dell’inganno per metter-

³ Tra le riletture di Cappuccetto rosso con ambientazione urbana e contemporanea, un tema troppo ampio per essere affrontato in questo contributo, meriterebbe particolare attenzione la “fiaba moderna” scritta da Aaron Frisch e illustrata, con il suo inconfondibile segno iperrealista, da Roberto Innocenti (2012). L’albo apre, nel testo e nelle immagini, a una pluralità di suggestioni: la prospettiva intersezionale di genere e di classe, la duplice presenza di sciacalli (forti in branco e ignavi da soli) e di lupi (pronti a spacciarsi per salvatori e a colpire dentro casa), la pratica della condivisione e dell’ascolto intergenerazionale che apre e chiude il racconto, e ancora la possibilità di attivarsi collettivamente per riscrivere un finale diverso.

⁴ Interessanti nel panorama editoriale italiano l’antologia a fumetti pubblicata nel 2013 sotto l’etichetta indipendente Tentacoli, dal titolo *Il giorno prima*, e *La vera storia di Cappuccetto Rosso* di Mar Ferrero, tradotta nel 2023 da 24ore cultura.

si in salvo, la bestia finisce avvelenata accettando ingenuamente una caramella. Una sagacia che richiama immediatamente le trovate letterarie, le selezioni e le riscritture femministe operate da Angela Carter.

Carter esprime tutta la sua passione per le fiabe, come catalogo di varianti, di possibilità di esistere e anche di trasgredire, che hanno il valore intrinseco di essere riportate e manipolate da tante voci differenti e per diversi uditori, senza pretesa alcuna di autorialità, né di verità e verosimiglianza, seppur nutrite anche degli alti e dei bassi della vita reale. Il fine ultimo che riconosce loro è il divertire, il godimento, che la stessa autrice persegue utopicamente, quando seleziona racconti tradizionali con protagoniste femminili per la pubblicazione (CARTER: 2020), o quando ne *La camera di sangue* rende le protagoniste di Perrault e delle fiabe folkloristiche autrici del proprio piacere (innegabile minaccia all'autorità maschile e maritale), intraprendenti, a testa alta davanti agli stigmi che hanno oppresso storicamente il genere femminile, mai rassicuranti o compiacenti verso qualsivoglia senso comune (CARTER: 1984). Come nel caso della bimba de *Il lupo mannaro*, la quale, come le sue antenate cannibali, ferisce la nonna inconsapevolmente causando la morte, avendo proiettato su di lei la perturbante visione del lupo, eppure rimanendo a vivere poi nella di lei casa, felice e contenta.

Un posizionamento, quello femminista, che viene affermato con decisione nella scelta di riprendere il motivo di Cappuccetto Rosso e di presentarlo quale paradigma della violenza di genere, nel più recente *Oltre il cappuccio rosso* (2014), opera prima di Roberta Terracchio. Qui il lupo ha le chiavi di casa, e anche il potere di isolare la protagonista, che ha subito le sue violenze, in una coltre nera, buia e vischiosa di paura, colpa e incapacità di comunicare. Sarà la nonna a strappare quella coltre, sarà il legame di sorellanza intergenerazionale, sarà il riconoscimento della matrice sistemica e non individuale di quella violenza, saranno le parole «io ti credo» e «è successo anche a me» a riaprire la porta della casa, a mostrare di nuovo un cammino che d'ora in avanti sarà collettivo.

Conclusioni

L'analisi del percorso narrativo di Cappuccetto Rosso ci offre una straordinaria lente per osservare la costruzione culturale della violenza di genere e le modalità attraverso cui i modelli patriarcali si sono tramandati e radicati nell'immaginario collettivo. Come abbiamo visto, la

fiaba, specie nella versione di Perrault e nel primo finale dei Grimm, si configura come un monito severo rivolto alle bambine, incentrato sulla colpevolizzazione della vittima e sull'associazione tra disobbedienza femminile, divergenza dalla norma e condanna. Mettendo in discussione le interpretazioni psicoanalitiche di Erich Fromm e Bruno Bettelheim, Jack Zipes sottolinea come quella da loro analizzata

is not an ancient and anonymous folk tale reflecting "universal" psychic operations of men and women, but rather it is the product of gifted male European writers, who projected their needs and values onto the actions of fictitious characters within a socially conventionalized genre (ZIPES: 1983, 81).

Tale narrazione, nella quale la violenza maschile è resa ineluttabile, ed è vista come responsabilità della stessa persona che l'ha subita, si salda perfettamente con i meccanismi di vittimizzazione secondaria ancora oggi largamente diffusi. Tuttavia, il viaggio di Cappuccetto attraverso le epoche, le culture e le riscritture, dimostra anche la possibilità di alternative narrative che spezzano questa logica. Le versioni in cui la protagonista riesce a salvarsi da sola, o grazie a un'alleanza con figure femminili come la nonna, introducono infatti nuove configurazioni: non più passività e dipendenza, ma autonomia, astuzia, solidarietà intergenerazionale. Questi elementi non solo sfidano la visione patriarcale della donna come essere fragile e bisognoso di tutela, ma propongono modelli pedagogici fondati sull'autodeterminazione e la sorellanza.

La fiaba, così reinterpretata, non veicola più esclusivamente un messaggio di paura e sottomissione, ma diventa un terreno fertile per la riscrittura di nuovi immaginari, capaci di dare voce alle soggettività tradizionalmente marginalizzate. In questa prospettiva, Cappuccetto Rosso non è più soltanto la vittima che deve restare nel sentiero tracciato per evitare il pericolo, ma una figura in grado di scegliere, di lottare, di cambiare il proprio destino.

Ripensare oggi le fiabe, anche e soprattutto in chiave transfemminista, significa riconoscere il potere dell'immaginazione come spazio politico, capace di sovvertire stereotipi e promuovere nuove visioni di libertà, rispetto e giustizia. Significa anche comprendere che le narrazioni non sono neutre: esse costruiscono mondi, regolano i rapporti sociali, plasmano aspettative e possibilità. Riprendere e insieme decostruire i racconti tradizionali per raccontarne di nuovi non è dunque un semplice esercizio filologico e letterario: è un atto

di resistenza e di trasformazione culturale. E Cappuccetto Rosso, con il suo percorso lungo e mutevole, ci insegna che anche dalle storie più antiche si può uscire — o rientrare — a testa alta, scegliendo strade inedite e più libere, nella consapevolezza che ogni cammino può sempre essere riscritto.

Osservare il mutare delle norme sociali, delle narrazioni e delle manifestazioni della violenza di genere, seppur in una cornice patriarcale, mostra la mobilità della violenza di genere stessa, e il fatto che la sua storicizzazione è la crepa nel guscio di ineluttabile essenzialismo nel quale questa si reitera.

Riferimenti bibliografici

- AA. VV. (2013), *Il giorno prima*, Tentacoli
- BARSOTTI SUSANNA (2016), *Bambine nel bosco. Cappuccetto rosso e il lupo tra passato e presente*, Pisa, ETS.
- BROWNE ANTHONY (2014), *Nel bosco*, Firenze, Kalandraka.
- BROWNMILLER SUSAN (1993), *Against our will. Men, woman and rape*, New York, Fawcett Columbine (1 ed. 1975).
- CALABRESE STEFANO, DANIELA FELTRACCO, a cura di (2008), *Cappuccetto Rosso: una fiaba vera*, Roma, Meltemi.
- CALVINO ITALO, raccolte e trascritte da, (1974), *Fiabe italiane*, Milano, Einaudi.
- CARRER CHIARA (2005), *La bambina e il lupo*, Milano, Topipittori.
- CARTER ANGELA (1984), *La camera di sangue*, Milano, Feltrinelli
- CARTER, ANGELA (2020), *Le mille e una donna: fiabe da tutto il mondo*, Roma, Donzelli.
- FECI SIMONA, SCHETTINI LAURA (2017). *La violenza contro le donne nella storia: contesti, linguaggi, politiche del diritto (secoli XV-XXI)*, Roma, Viella.
- FERRERO MAR (2023), *La vera storia di Cappuccetto Rosso*, 24ore cultura.
- FIERLI ELENA ET AL. (2015), *Leggere senza stereotipi. Percorsi educativi 0-6 anni per figurarsi il futuro*, Cagli, Settenove.
- FRISCH AARON, INNOCENTI ROBERTO (2012), *Cappuccetto Rosso. Una fiaba moderna*, Milano, La Margherita.
- GRIMM JACOB E WILHELM (2015), *Tutte le fiabe. Prima edizione integrale 1812-1815* (a cura di Camilla Miglio), Roma, Donzelli.
- LERAY MARJOLAINE (2012), *Un piccolo cappuccetto rosso*, Modena, Logos.
- MEUCHE GRETE (2016), *La storia di Pik Badaluk*, Emme Edizioni (1 ed. 1922).
- MOREL FABIENNE, BIZOUERNE GILLES, WAUTERS JULIA (2008), *Les histoires du Petit chaperon rouge racontées dans le monde*, Parigi, Syros.
- MUNARI BRUNO (2010), *Cappuccetto verde*, Mantova, Corraini, (1 ed. Einaudi, collana Tantibambini, 1972).

- MUNARI BRUNO (1981), *Cappuccetto Rosso Verde Giallo Blu e Bianco*, Milano, Einaudi.
- MUNARI BRUNO (2014), *Cappuccetto giallo*, Mantova, Corraini (1 ed. Einaudi, collana Tantibambini, 1972)
- PERRAULT CHARLES (2011), *Tutte le fiabe*, Roma, Donzelli.
- PERRAULT CHARLES, MOON SARAH (1983), *Le Petit Chaperon rouge*, Parigi, Grasset-jeunesse.
- RADICA CHRISTEL (2017), *Innocenti e maliziose: bambine in tribunale a Firenze nel lungo Ottocento*, in Simona Feci, Laura Schettini (a cura di) (2017), *La violenza contro le donne nella storia: contesti, linguaggi, politiche del diritto (secoli XV-XXI)*, Roma, Viella, 107-123.
- RODARI GIANNI (1962), *A sbagliare le storie in Favole al telefono*, Milano, Giulio Einaudi Editore.
- RODARI GIANNI (1973), *La grammatica della fantasia*, Milano, Giulio Einaudi Editore.
- RODRIGUEZ ALMODÓVAR ANTONIO, TAEGER MARC (2014), *La vera storia di Cappuccetto Rosso*, Firenze, Kalandraka.
- RIZZO DOMENICO, SCHETTINI LAURA, a cura di (2019), *Maschilità e violenza di genere numero. "Genesis. Rivista della Società italiana delle storiche"*, XVIII, 2, pp. 5-16.
- RIZZO DOMENICO, SCHETTINI LAURA (2022), *La violenza maschile contro le donne*, in Silvia Salvatici (a cura di), *Storia delle donne nell'Italia contemporanea*, Roma, Carocci editore.
- TERRACCHIO ROBERTA (2014), *Oltre il cappuccio rosso*, Palermo, Il Palindromo.
- VERDIER YVONNE (2015), *L'ago e la spilla. Le versioni dimenticate di Cappuccetto Rosso*, Bologna, EDB.
- ZIPES JACK (1983), *A Second Gaze at Little Red Riding Hood's Trials and Tribulations*, in "The Lion and the Unicorn", 7/8, pp. 78-109.
- ZIPES JACK (2021), *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, Roma, Donzelli.

Tradurre a scuola

Martine Van Geertruijden

La diffusione, nelle scuole di ogni ordine e grado e in altre istituzioni culturali, di nuove pratiche consapevoli di lettura, di scrittura e di traduzione letteraria è stata uno dei principali obiettivi del progetto di Terza Missione «Traleggiamo! Aprirsi all'altro: leggere, tradurre, condividere, pubblicare», che chi scrive ha coordinato e gestito, e del quale il ciclo di incontri *Confabulare. Rivestire il margine di immagini, di parole* ha rappresentato la tappa conclusiva. Oltre alle numerose iniziative pensate e previste per il progetto, sono stati organizzati laboratori sperimentali di traduzione letteraria in alcune scuole, elementari e superiori, di Roma. Si ritiene che questo possa essere lo spazio ideale per condividere, in particolare, l'esperienza dei due laboratori di traduzione dal francese, tenutisi nelle classi di III secondaria di primo grado dell'I.C. Falcone e Borsellino di Roma negli a.a. 2023-24 e 2024-25, a cui hanno collaborato in qualità di tirocinanti anche alcuni studenti del Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali di "Sapienza" Università di Roma. Come testimonianza dei risultati ottenuti, verranno riportati anche il parere della docente di francese delle classi coinvolte, la professoressa Flavia Celotto, con la quale si è condivisa questa esperienza, e i dati emersi da un questionario somministrato agli allievi. L'idea alla base di questi laboratori era quella di sperimentare tutti insieme un metodo didattico innovativo da introdurre nei corsi di lingue e culture straniere, più partecipativo ma anche più ludico, e quindi più stimolante.

Adoperare la traduzione come strumento per insegnare le lingue straniere non è una novità: già nel '700, infatti, si era sviluppato un metodo grammaticale-traduttivo per l'insegnamento del latino (diventato lingua "morta"), che in seguito venne esteso anche all'apprendimen-

to delle lingue vive. Se poi, dall'inizio del '900, con i metodi diretti, l'audio-orale e i vari metodi comunicativi, l'uso della lingua madre (L1) venne bandito ai fini dell'insegnamento di una lingua straniera (L2), si è assistito invece, in tempi più recenti, ad una sua rivalutazione generale e, di conseguenza, al reinserimento della traduzione nelle classi. Ciò che si andrà ad analizzare in questa sede, tuttavia, non è la traduzione dalla L1 verso la L2, utilizzata generalmente come verifica delle conoscenze del lessico e delle strutture grammaticali. Si vorrebbe piuttosto mostrare quanto tradurre verso la L1 interi testi – letterari per giunta – accuratamente scelti, possa essere utile da vari punti di vista come supporto all'insegnamento della lingua e della cultura straniera, e non solo.

«La traduction permet de mettre en évidence les différences de découpage du lexique et de structures syntaxiques entre les deux langues et, ainsi, contribue à l'apprentissage de la langue étrangère» (DURIEUX: 2005, 37). La traduzione è, di fatto, un'attività plurale che coinvolge molte capacità, abilità, competenze e conoscenze diverse. Innanzitutto, è un atto di lettura molto approfondito, che permette la comprensione letterale e l'interpretazione del testo. Come diceva Calvino, «tradurre è il vero modo di leggere un testo[...] si legge veramente un autore solo quando lo si traduce, o si confronta il testo con una traduzione, o si paragonano versioni in lingue diverse» (CALVINO: 1963, 1779). Questa prima fase mette quindi alla prova una delle quattro competenze linguistiche che l3 alliev3 devono sviluppare nella lingua straniera (ovvero la lettura, insieme all'ascolto, alla conversazione e alla scrittura) e costituisce un'ottima occasione di arricchimento del vocabolario. Imparare a leggere un testo, inoltre, in qualsiasi lingua esso sia, costituisce in sé un'abilità fondamentale che permette una corretta e profonda comprensione del mondo che ci circonda.

Una volta che l3 discenti si saranno appropriat3 del testo, dunque, dovranno interrogarsi sulle lingue di partenza e d'arrivo: per poterle trattare, bisogna in effetti essere consapevoli della loro struttura, della loro sintassi, della loro forma. Citiamo volentieri ancora Calvino: «Da qualsiasi lingua e in qualsiasi lingua si traduca, occorre non solo conoscere la lingua ma sapere entrare in contatto con lo spirito della lingua, lo spirito delle due lingue, sapere come le due lingue possono trasmettersi la loro essenza segreta» (CALVINO: 1982, 1828). Con la messa a confronto dei due codici linguistici, verrà quindi risvegliata una coscienza contrastiva, suscitando, oltre a una maggiore competenza nella lingua

straniera, anche una riflessione approfondita sulla propria lingua, che si accompagna allo sviluppo di nuove competenze. Di fatto, la traduzione può essere considerata una vera e propria scuola di scrittura, una scrittura *à contrainte*, in cui si dovrà adattare il proprio stile al contesto e all'intenzione del testo di partenza senza però reprimere la propria creatività.

Inoltre, il processo traduttivo mette in evidenza un aspetto estremamente affascinante e intrinseco delle varie lingue, il fatto che «chaque langue découpe dans le même réel des aspects différents» (MOUNIN: 1963, 59): pertanto, oltre al lavoro svolto sulle differenze semantiche e sintattiche tra le due lingue, si potranno evidenziare anche alcune differenze culturali. Proprio per questo, il lavoro fatto sul testo di partenza rappresenta una vera e propria apertura verso un mondo nuovo, un'apertura che rende più tolleranti, più consapevoli della complessità umana e permette, magari, di scoprire la bellezza delle diversità culturali.

Se è vero, poi, che lo svolgimento di traduzioni letterarie nei licei non è una novità, è anche vero che molto più recente è il loro uso con uno scopo didattico non valutativo. Tra i pionieri dei laboratori di traduzione letteraria a scuola spicca l'associazione inglese «Translators in Schools», che sin dalla sua creazione nel 2013 lavora in questo ambito su iniziativa di Sarah Ardizzone (grande traduttrice dal francese), e l'associazione «Shadow Heroes». Indipendentemente da questi notevoli precursori, ad ogni modo, nel corso degli ultimi anni sono stati realizzati anche altrove vari laboratori nelle scuole primarie e secondarie, in particolare in Francia e in Italia.

Affinché questa pratica di traduzione creativa possa risultare utile e funzionale è molto importante che non ci sia nessun tipo di valutazione «punitiva», anzi, l'approccio dovrebbe essere il meno valutativo possibile, oltre che analitico, comparativo e discorsivo: si tratta di discutere le traduzioni ottenute sempre in un'ottica costruttiva, mai alla ricerca dell'errore, dei calchi, dei falsi amici, ecc. Non si dovrebbe mai né confrontare né tanto meno valutare la versione proposta dagli studenti con la «correzione» proposta dall'insegnante, in maniera tale da evitare quello che Jean-René LADMIRAL chiama la «myopie traductive» (LADMIRAL: 2011), ovvero il fatto di produrre una traduzione basata esclusivamente sulla correttezza linguistica e che condanni qualsiasi forma di libertà rispetto al testo di partenza, inibendo così la creatività. Andranno invece sfruttate al meglio le dimensioni cognitive e culturali dell'attività. In questo modo, l'elaborazione collettiva

di una traduzione risponde a obiettivi educativi come l'apertura e la curiosità intellettuali.

Di fatto, uno degli aspetti più interessanti dei laboratori basati sui principi di creazione collaborativa e partecipativa è il lavoro collettivo: viaggiare tra due lingue apre questioni per le quali non esiste quasi mai un'unica soluzione. Viene quindi sottolineata l'importanza dell'interazione sociale nello sviluppo della conoscenza, che emerge principalmente attraverso gli scambi tra allievi e docenti: le traduttrici e i traduttori in erba co-costruiscono le loro conoscenze e competenze attraverso la sperimentazione, la pratica, lo scambio con compagni e insegnanti e il contatto con problemi reali che richiedono soluzioni dinamiche. L'apprendimento è, certo, strutturato e guidato, ma l'insegnante non ha tutte le risposte e può persino essere considerato partecipante all'esercizio. In un laboratorio di traduzione letteraria di questo tipo, dunque, non ci sono risposte giuste o sbagliate e il lavoro di gruppo, i suggerimenti, i dubbi e le frustrazioni alimentano gli scambi in vista della stesura finale. Ognuno potrà portare idee nuove, diverse da quelle dell'insegnante, diverse da quelle delle compagne e dei compagni.

Al termine dei laboratori, la prospettiva di una diffusione – anche se presso un pubblico ristretto – del risultato finale con l'impaginazione, l'ideazione e la realizzazione della copertina e la stampa dei volumi tradotti, valorizza ulteriormente il lavoro collettivo, rendendo l'attività ancora più stimolante e aumentando la motivazione degli partecipanti. Attraverso quest'ultima fase, inoltre, gli allievi possono compiere un primo passo nel mondo dell'editoria, imparando a distinguere e seguire le varie tappe che portano un libro dalle mani dell'autore fin sugli scaffali delle librerie.

Queste riflessioni sull'utilità della traduzione letteraria nell'apprendimento della L2 hanno quindi spinto chi scrive a sperimentare a scuola tali laboratori. Lo scopo non era, certo, quello di formare traduttori o traduttrici professionisti, bensì quello di dare agli allievi un'idea dell'intero percorso che un libro scritto in un'altra lingua deve affrontare per giungere tra le loro mani in versione italiana, valorizzando un lavoro che, nel caso appunto di un testo letterario, è allo stesso tempo creativo e critico. Imparare a pensare attraversando le lingue e transitando velocemente da una lingua all'altra è un modo divertente di giocare con le lingue e di acquisire competenze interculturali, approfondendo la conoscenza della cultura, dei costumi, della storia della lingua di partenza e di quella di arrivo. In fin dei conti, è

anche un modo di rendere le ragazze e i ragazzi consapevoli dei percorsi professionali disponibili per chi ha acquisito solide competenze linguistiche.

Vediamo ora nel concreto come si sono svolti i nostri laboratori nelle tre classi di III secondaria di primo grado. La prima tappa è stata la scelta, operata insieme alla docente di francese, del libro da tradurre. Doveva trattarsi di un volume adatto sia all'età, sia alle competenze linguistiche e culturali dell3 alliev3, e integrarsi al contempo nei programmi scolastici delle classi coinvolte. Il primo anno (2023-2024), sono stati scelti tre volumi, uno per classe, di una serie francese a fumetti, *Les Enfants de la Résistance*, scritta da Vincent Dugomier e illustrata da Benoît Ers (Paris, Éditions Le Lombard, 2015). La serie è dedicata alla Resistenza francese durante la Seconda Guerra, vista e vissuta da tre giovani adolescenti (tredici anni, l'età dell3 alunna) che, in un paesino della Francia occupata, subito dopo la firma dell'armistizio, decidono di opporsi con i loro mezzi all'invasore tedesco. Il fumetto, genere letterario di cui oggi si fa largamente uso nelle scuole e riconosciuto come mezzo che facilita la comprensione e favorisce lo sviluppo di capacità cognitive e comunicative, sembrava il più appropriato per una prima esperienza di traduzione letteraria. La Resistenza, inoltre, è uno dei capitoli della storia del Novecento che risulta parte fondamentale proprio dei programmi di terza media.

Come seconda tappa, per preparare il lavoro di traduzione, l3 studenti universitari3 tirocinanti hanno presentato il testo all3 discenti di terza media, soffermandosi sui personaggi principali, il contesto storico, la connotazione delle parole legate al tema della guerra e della Resistenza e le caratteristiche del linguaggio specifico del genere fumetto che combina disegni e testi per narrare storie. All3 alliev3 è stato poi richiesto di leggere a casa, in francese, il volume che la loro classe si apprestava a tradurre. Hanno così messo in moto tutte le competenze acquisite precedentemente nella lingua straniera, ivi comprese le conoscenze del contesto storico, geografico e culturale, che sarebbero poi state ulteriormente approfondite insieme all3 loro docenti di francese e di storia. Nonostante il loro livello di lingua, dopo tre anni d'insegnamento, non fosse sufficiente per comprendere a pieno tutte le battute, con l'aiuto delle vignette sono comunque riusciti ad entrare nell'universo del fumetto e hanno potuto seguirne la storia a grandi linee. Nelle settimane successive, sono stati organizzati i laboratori veri e propri, suddivisi in cinque incontri di due ore. Dividendo poi le

classi in gruppi di quattro o cinque ragazz3 e inserendo in ogni gruppo una studente tirocinante, si è lavorato per riflettere collettivamente sui testi, su come rendere al meglio in italiano il significato di parole o battute, di espressioni idiomatiche, onomatopée, ecc., compiendo quindi il lavoro pratico, insieme creativo e critico, della traduzione di un testo letterario da una lingua all'altra e mobilitando questa volta anche le loro competenze nella lingua e cultura madre. Il lavoro è stato distribuito tra persone che digitavano il testo seguendo le indicazioni tipografiche impartite, persone che cercavano le parole sconosciute sul dizionario, e una fase di raccolta in cui ogni partecipante proponeva le proprie soluzioni.

È stato molto interessante osservare i loro primi esperimenti di traduzione: nella famosa lotta tra il rispetto della norma, la paura di fare errori e la spontaneità, vinceva per lo più quest'ultima. Sicuramente d'aiuto è stata la scelta di un genere testuale intermediale il fumetto, con le sue immagini che sono pura scrittura visiva («Disegno la mia scrittura e scrivo i miei disegni», diceva Hugo Pratt – riferito da PETITFAUX: 1992, 166), ma anche con la lingua tipica delle *nuvolette*, in cui domina la funzione comunicativa e la riproduzione del parlato: le soluzioni sembravano venir loro in mente in modo molto naturale, evitando per lo più la traduzione parola per parola, rischio insito nel trasporre un testo in un'altra lingua che, come ci ricorda ancora Italo Calvino, è paradossalmente più alto quanto più due lingue sono vicine, come il francese e l'italiano, proprio perché tale somiglianza, soprattutto a livello lessicale, tende a limitare l'immaginazione del traduttore (CALVINO: 1982).

Una volta terminato questo lavoro, sono state unite le traduzioni dei vari gruppi per ricostituire l'intero testo e passare alla fase di rilettura, per la quale abbiamo potuto avvalerci della collaborazione dell3 docenti di italiano e di una traduttrice professionista, Francesca Bononi, che si è generosamente prestata a tenere in classe una seduta di revisione, simulando il lavoro di collaborazione con la casa editrice che compie lei ogni volta che consegna una sua traduzione. Anche in questa fase, l'interazione è stata al centro del processo, non si è trattato di una caccia all'errore, l3 allun3 venivano stimolat3 a trovare, dove necessario, qualche miglioria rispetto alle soluzioni proposte, e a riflettere sui propri modi di scrittura, sviluppando una certa attenzione alla sintassi e al lessico italiani. Ancora una volta, l'aspetto collaborativo dell'attività didattica ha favorito anche l'uso di competenze comunicative e di negoziazione.

A questo punto rimaneva da affrontare solamente l'ultima fase, l'impaginazione del testo, sostituendo nelle nuvolette le battute e le onomatopее francesi con quelle italiane per ottenere il prodotto finale, tre volumi intitolati *I ragazzi della Resistenza*, che sono stati stampati e distribuiti alle classi e in occasione degli eventi del ciclo di incontri *Confabulare*. Infine, si è potuto approfittare di tutto il materiale pedagogico fornito dalla casa editrice francese – che spiega e approfondisce il contesto storico dei fumetti –, ivi compresi i pannelli di una mostra che è stata allestita nei locali della Falcone & Borsellino per le famiglie dell'3 allunz in occasione della Settimana della Legalità a maggio 2024.

L'anno successivo (2024-25), ancora con le classi III dello stesso istituto e con la stessa docente, si è pensato di dedicare il laboratorio a *Le Plongeur* (di Elsa Devernois, Paris, Talents Hauts, 2021), un volume di tre racconti che, legati insieme dal tema dell'acqua, interrogano la percezione del consenso nel contesto delle relazioni tra adolescenti. Anche in questo caso, il testo è stato scelto per la sua pertinenza nell'ambito scolastico, sia per l'età dell'3 partecipanti, sia per il possibile collegamento con i programmi di educazione civica. La lettura dei racconti ha fornito un'occasione per aprire in classe uno spazio di parola dedicato alle questioni legate al tema e per approfondire il campo semantico del consenso sia in francese che in italiano. Lo svolgimento dei laboratori è stato poi analogo all'anno precedente.

Per illustrare meglio i risultati di questi laboratori, è stata intervistata la docente di francese della scuola, la professoressa Flavia Celotto, laureata in Lingua e Letteratura francese presso Sapienza Università di Roma, e somministrato un questionario all'3 allunz. Si riporteranno, a seguire, le parole della professoressa per poi procedere alla sintesi delle risposte del questionario.

Intervista

Professoressa Celotto, le era mai capitato prima di utilizzare la traduzione nei suoi corsi, dal francese all'italiano o dall'italiano al francese?

Di opere intere, come abbiamo fatto durante questo progetto, non l'avevamo mai fatto. Mi era capitato di farli lavorare in *équipe*, in gruppi collaborativi su qualche testo, su estratti di antologia. Avevamo, per esempio, tradotto alcuni brani da *Le petit Prince* sui quali si erano cimentati da soli. Ma non avevamo mai fatto un lavoro così impegnativo

e completo. Chiaramente, avventurarsi nella traduzione di un intero testo letterario è ben diverso. Dall'italiano al francese, invece, in genere traducono frasi. C'è quindi il passaggio dalla lingua madre alla lingua straniera, ma mai su interi brani, e mai con testi letterari.

Quando ha accettato di partecipare alla nostra esperienza di laboratorio, quali erano le sue aspettative, in primo luogo dal punto di vista dell'apprendimento della lingua francese?

Le mie aspettative riguardavano, rispetto al lavoro sulla lingua straniera, l'apprendimento del lessico, sul quale hanno molto lavorato; ho notato, tra l'altro, un'assimilazione maggiore dei vocaboli incontrati nei testi, forse perché l3 alun3 hanno dovuto porsi il problema di trasferire il significato dei termini nella lingua madre, sia restando fedeli a quello che l'autore voleva dire, sia usando correttamente la propria lingua che, ovviamente, padroneggiano meglio. Si tratta quindi di un tipo di approccio utile anche per l'approfondimento della lingua madre, nella costruzione della frase e nell'uso delle parole in particolare. Mi aspettavo dunque – e tali aspettative sono state soddisfatte – un lavoro più approfondito su entrambe le lingue e un apprendimento migliore della L2, che rimanesse più impresso. Ne ho avuto riscontro notando che, quando successivamente le abbiamo incontrate di nuovo, l3 alun3 ricordavano alcune parole o alcune regole grammaticali che avevano appreso traducendo il testo proposto nel laboratorio.

E per quanto concerne altri punti di vista, come l'ascolto del testo originale, la sua appropriazione, l'interpretazione, sono procedimenti che hanno recepito? È stato un lavoro utile a suo giudizio?

Sì, ritengo che sia stato un lavoro molto utile, ad esempio, per affrontare la tematica selezionata. Avendo scelto, nel primo laboratorio, il fumetto *Les Enfants de la Résistance*, abbiamo lavorato a fondo anche sulla tematica della Seconda guerra mondiale, della Resistenza in Francia, abbiamo fatto dei paralleli con la Resistenza in Italia – un argomento in programma. Quest'anno, invece, con *Le Plongeur*, la tematica del consenso ha permesso all3 ragazz3 di riflettere sul contenuto, sulle situazioni in cui si trovano l3 vari3 protagonist3, su cosa ha voluto dire l'autrice mettendo insieme i tre racconti. Lavorandoci, abbiamo potuto fare dei collegamenti anche con tematiche di educazione civica, am-

pliando il discorso, cercando di capire cosa vuol dire sentirsi obbligati e non riuscire ad avere la forza o la determinazione per far valere la propria volontà o per evitare di accettare passivamente la volontà altrui, ecc. Quindi in effetti, il fatto di lavorare su testi del genere dà anche maggiori spunti per la riflessione e l'analisi del testo.

Durante il primo anno, oltre alla traduzione, che tipo di lavori ha potuto svolgere a partire da Les Enfants de la Résistance, come ha sfruttato questo testo?

A partire da questo testo abbiamo potuto approfondire i vari argomenti culturali, anche grazie al ricchissimo *dossier pédagogique* che forniva la casa editrice, in cui sono riportati tanti approfondimenti storici. Abbiamo anche analizzato il discorso del genere delle BD, cioè dei fumetti, che non tutt3 l3 ragazz3 leggono a quest'età. È stata quindi un'occasione per affrontare un diverso tipo di testo letterario. Poi abbiamo potuto approfondire il ruolo dei bambini nella Resistenza e metterlo in relazione al ruolo delle donne, un aspetto che è stato esaminato dalla docente di italiano, perché in III media vengono sviluppate, nell'ambito dell'educazione civica, le differenze di genere, in modo trasversale su tutte le materie, e quindi anche nell'ambito storico; abbiamo visto quindi come donne e ragazzi abbiano contribuito alla Resistenza.

Quindi è stata anche un'occasione di lavoro interdisciplinare con l3 altr3 insegnanti?

Sì, sono state coinvolte soprattutto l3 insegnanti di italiano che hanno partecipato alla revisione finale del testo e hanno affrontato le stesse tematiche. Il risultato è stato che molt3 alunni hanno potuto sfruttare questo lavoro anche per il loro colloquio orale di fine ciclo. Lo stesso accadrà quest'anno, in vista del colloquio d'esame alcuni alunni ci hanno comunicato che presenteranno il lavoro sul consenso. Questo è un aspetto davvero molto positivo, si tratta di un'apertura che permette di avvicinare i ragazzi e le ragazze, abituati spesso a lavorare a compartimenti stagni, alla trasversalità. Nel momento in cui, pertanto, si devono misurare con l'interdisciplinarietà, si può allargare la loro visione e insegnare loro a fare dei collegamenti su certe questioni che vengono trattate in più materie.

Quanto ha contato per loro la creatività nell'esperienza del tradurre?

Questo è un aspetto molto variabile, giacché qualche alunna possiede una creatività più sviluppata e riesce a dare un apporto personale più ingente in questo tipo di lavoro. In generale però è stata messa in risalto la necessità di avere anche uno spunto creativo per poter arrivare al prodotto finale rendendo il testo francese in italiano. Quindi l'input c'è stato ed è stato più o meno raccolto. Alcuni, tra chi ha più abilità nell'arte, ora stanno anche lavorando sulla copertina – e anche qui c'è stato un collegamento con l'insegnante di arte. Per l'alunno può essere interessante scoprire che nelle edizioni tradotte, a seconda del genere letterario, si può mantenere la stessa copertina del libro originale oppure cambiarla a seconda dei vari paesi. Mentre per il fumetto, l'anno scorso, era quasi obbligatorio mantenere la copertina e tutte le illustrazioni originali, per il volume di racconti di quest'anno, potremmo addirittura cambiare il titolo, come si fa qualche volta con i film, per sceglierne uno più accessibile al pubblico target.

Quanto ha funzionato il lavoro di gruppo, la collaborazione tra l'alunno?

Il fatto di mettersi all'opera insieme è sempre molto efficace per i discenti, perché si trovano in una dimensione diversa, si sentono coinvolti e autonomi, anche se si fanno aiutare. Mi sembra molto importante far provare loro questo sentimento di condivisione per portare avanti un lavoro e imparare cosa vuol dire collaborare in un gruppo. Per prima cosa, è importante chiarire che tutti sono responsabili del lavoro. In quest'ottica, ho costruito i gruppi, dando fin dall'inizio alcune indicazioni precise: potevano scegliere autonomamente i componenti di ciascun gruppo, ma in ognuno doveva esserci un esperto di informatica, che sapesse utilizzare bene il programma di scrittura e dare indicazioni agli altri, che fosse in grado di unire i file e presentare il documento revisionato dal gruppo con le indicazioni tipografiche fornite in partenza; doveva esserci una creativa; una persona molto competente nella lingua straniera, ecc. La scelta doveva essere mirata, in modo da riunire tutte le competenze necessarie per portare avanti il lavoro.

E la collaborazione con i studenti universitari?

Anche questa è una cosa molto interessante e positiva perché ci siamo ritrovati in diverse fasi della vita, in diversi ruoli, la professoressa uni-

versitaria, la professoressa della scuola media – loro insegnante –, i3 studenti tirocinanti, che quindi lavorano mentre, però, studiano all'università, e loro, i ragazzi e le ragazze. L'insieme ha aperto per loro un'ottica sul futuro lavorativo, in cui il lavoro può essere collaborativo anche tra diverse istituzioni, l'istituzione scuola e l'università, e tra diversi gradi di istruzione, loro che sono alla fine della scuola media e i3 studenti universitari3 che sono alla conclusione del loro percorso: anche questo è stato un elemento molto positivo.

All3 ragazzi è piaciuto avere studenti tirocinanti che i3 aiutassero a tradurre?

Sì, per loro avere studenti vicini è stato bello, si sono sentit3 anche più liber3 di chiedere aiuto a chi era lì disponibile proprio per aiutarl3, più grandi e anche più competenti sulla lingua. Il rapporto è diverso da quello che hanno con l'insegnante, si sentono più vicin3 a loro. Anche quando i3 studenti sono intervenut3 nelle classi quinte di scuola primaria per gli incontri di continuità, si sentiva la grande empatia tra alliev3 e studenti universitari3. Insomma, la partecipazione dell3 studenti universitari3 è stata di grande aiuto in tutto il progetto, e anche di stimolo. Nel laboratorio che abbiamo realizzato, abbiamo visto crearsi proprio un'altra atmosfera rispetto alla quotidianità della classe.

Sono riuscit3 a farsi un'idea del mestiere del traduttore, del percorso del libro?

Sì, e questa è stata per loro veramente una novità, perché anche se hanno sempre ricevuto degli stimoli alla lettura, non si ponevano il problema dell'opera originale, della lingua in cui era stata scritta. Invece insieme a voi hanno incontrato le varie figure, dall'autore al traduttore, i diversi attori della casa editrice, ecc. E anche la presentazione proposta da voi all'inizio, la panoramica dei libri maggiormente tradotti nel mondo, ecc., tutte queste cose sono rimaste loro impresse. Era una novità, diciamo assoluta, perché di solito non è un argomento che trattiamo.

Quale è stato l'aspetto più stimolante, per loro e per lei?

Il fattore più stimolante è stato, per loro e per me, il coinvolgimento in un'attività scolastica che ha dato alla fine un prodotto reale, concreto, frutto del loro lavoro, il libro tradotto e stampato. Accanto ai risultati ottenuti nell'ambito della lingua straniera, della lingua madre, dei con-

tenuti, il fatto di arrivare a una conclusione tutt3 insieme, unendo tutte e tre le classi, e vedere un prodotto unico dove sono stat3 coinvolt3 tutt3, un libro nostro, ritengo sia questa davvero una bella soddisfazione, sia per me che per loro.

Questionario somministrato all3 alliev3

1. *Ti era mai capitato di fare un lavoro di traduzione e, se sì, quale?*

La maggior parte di loro risponde di non aver mai tradotto.

2. *Pensi che il laboratorio ti sia servito a migliorare la tua conoscenza del francese?*

La maggioranza risponde di sì.

3. *Definisci con tre aggettivi le tue impressioni sul laboratorio di traduzione:*

Gli aggettivi citati più frequentemente sono: bello, coinvolgente, collaborativo, collettivo, costruttivo, creativo, divertente, entusiasmante, felice, formativo, impegnativo, importante, inclusivo, interattivo, interessante, istruttivo, originale, significativo, stimolante, unico, utile. Anche se appaiono solo una volta si possono citare ancora i seguenti apprezzamenti: armonioso, arricchente, emozionante, figo, gratificante, innovativo, intrigante, inusuale, originale, pesante (insieme però a formativo e coinvolgente), produttivo, sorprendente.

4. *Quali difficoltà hai incontrato?*

Anche se non hanno risposto in tant3 a questa domanda, o hanno segnato “nessuna”, le difficoltà segnalate sono per lo più: una conoscenza insufficiente del francese; trovare i termini giusti; rendere i proverbi o le espressioni idiomatiche con quelli giusti in italiano. Qualcun3 segnala le difficoltà incontrate nel ricercare sul vocabolario e scegliere il termine giusto quando c’erano varianti possibili. Molt3 precisano tuttavia che se avevano difficoltà a capire le parole, l’uso del dizionario e il supporto dell3 compagn3 sono stati di grande aiuto. Alcuni segnalano una difficoltà ad organizzarsi con l3 compagn3 e a gestire i tempi.

5. *Quale è stato per te l’aspetto più piacevole? (numeri da 1 a 4 le riposte)*

Leggere il testo originale in francese

Trovare le soluzioni per rendere il testo in italiano

Condividere il lavoro con i tuoi compagni e le tue compagne
Vedere il libro stampato in italiano alla fine

Nell'ordine, ma con una differenza minima, le preferenze sono andate a: 1) condividere il lavoro; 2) trovare le soluzioni in italiano; 3) vedere il libro stampato. Solo una ristretta minoranza ha preferito leggere il testo in francese!

6. *Vuoi aggiungere un tuo commento?*

Alcun3 hanno aggiunto le ragioni per le quali hanno apprezzato il laboratorio, che variano dal miglioramento della propria capacità di lavorare in gruppo e di comunicare tra di loro, al piacere di lavorare con l3 compagn3 e con professionist3 e tirocinanti coinvolgendo però ogni partecipante attivamente, un modo per unire di più la classe e la professoressa con la classe. Menzionano anche un'esperienza formativa, l'utilità della traduzione per migliorare delle competenze che non potrebbero maturare attraverso il solo studio della lingua, lo sviluppo delle conoscenze in generale e di diverse competenze rivelatesi utili in seguito, o ancora l'interesse di entrare a far parte di un mondo tra traduzione ed editoria, anche se in maniera minima. Ritengono che al loro impegno, nonostante le difficoltà riscontrate in alcuni momenti, sia corrisposto un risultato davvero soddisfacente, ovvero il fatto di avere il testo concluso nelle proprie mani dopo settimane di lavoro, con la soddisfazione di vedere alla fine un libro tradotto in prima persona e insieme all3 compagn3.

Molt3 infine precisano che ripeterebbero volentieri questa esperienza, che la consigliano a tutt3, e non si può che condividere questo parere.

Bibliografia

- CALVINO ITALO (1963), *Sul tradurre*, in *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, «I Meridiani», II, Milano, 1995, pp. 1776-1786.
- CALVINO ITALO (1982), *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*, in *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, «I Meridiani», II, Milano, 1995, pp. 1825-1831.
- DURIEUX CHRISTINE (2005), *L'enseignement de la traduction: enjeux et démarches*, "Meta", 50(1), pp. 36-47.
- LADMIRAL JEAN-RENÉ (2011), *Théorie traductologique et pratiques de la traduction*, participation à la Table ronde sur la traduction et la communication interculturelle au colloque du réseau Asie-Pacifique à Paris, <<http://www>.

reseau-asie.com/userfiles/file/I03_ladmiral_traductologie_appliquee.pdf>
(ultima consultazione: 22/04/2025).

MOUNIN GEORGES (1963), *Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard.

PETITFAUX DOMINIQUE (1992), *All'ombra di Corto*, trad. it. Giuliana Vogel e Silvia Avanza (ed. or. *De l'autre côté de Corto*, Tournai, Casterman, 1990), Milano, Rizzoli.

Pontespizio. Un laboratorio tra arte, fiaba e gioco

Ilaria Maciocci (Lo Spizio)

1. Sogno-gioco-caso

Le parole inseguono immagini sfuggenti, in volo. Quando si tenta di fissarle diventano intrattabili, scalpitano in testa, poi in bocca. Così accade con la fiaba, che sia parlata oppure scritta, ed è sulla scia di queste disordinate figure che il laboratorio ha preso corpo. Abbiamo infatti, noi de Lo Spizio¹, scelto il gioco come modalità di narrazione condivisa, sondandone le possibilità e le imprevedibili direzioni. Non è lontano dal metodo di cui si serve Italo Calvino per la stesura de *Il castello dei destini incrociati* (1973), breve romanzo fantastico nel quale alcuni viandanti, attraversando un bosco, trovano rifugio in un castello e vi si fermano a banchettare. Presto si avvedono di aver perso l'uso della parola e decidono quindi di scambiarsi i resoconti delle avventure trascorse facendo ricorso a un mazzo di tarocchi che l'oste ha posato sulla loro tavola:

A quel punto, sulla tavola appena sparecchiata, colui che pareva essere il castellano posò un mazzo di carte da gioco. Erano tarocchi più grandi di quelli con cui si gioca in partita o con cui le zingare predicono l'avvenire, e vi si potevano riconoscere a un dipresso le medesime figure, dipinte con gli smalti delle più preziose miniature. Re regine cavalieri e fanti erano giovani vestiti con sfarzo come per una festa principesca; i ventidue Arcani Maggiori parevano arazzi d'un teatro di

¹ Lo Spizio è un collettivo indipendente di ricerca artistica, formato da Leonardo Ciotti, Guglielmo D'Ugo, Luca Falessi e Ilaria Maciocci. Il 28 gennaio siamo stati invitati dalla Sapienza Università di Roma, nell'ambito del progetto di Terza Missione "Confabulare. Rivestire il margine di immagini, di parole", a tenere un laboratorio indirizzato a una classe di liceo artistico di Tivoli.

corte; e coppe denari spade bastoni splendevano come imprese araldiche ornate da cartigli e fregi. Prendemmo a spargere le carte sul tavolo, scoperte, come per imparare a riconoscerle, e dare loro il giusto valore nei giochi, o il vero significato nella lettura del destino. Eppure non sembrava che alcuno di noi avesse voglia d'iniziare una partita, e tanto meno di mettersi a interrogare l'avvenire, dato che d'ogni avvenire sembravamo svuotati, sospesi in un viaggio né terminato né da terminare. Era qualcos'altro che vedevamo in quei tarocchi, qualcosa che non ci lasciava più staccare gli occhi dalle tessere dorate di quel mosaico. Uno dei commensali tirò a sé le carte sparse, lasciando sgombra una larga parte del tavolo; ma non le radunò in mazzo né le mescolò; prese una carta e la posò davanti a sé. Tutti notammo la somiglianza tra il suo viso e quello della figura, e ci parve di capire che con quella carta egli voleva dire "io" e che s'accingeva a raccontare la sua storia (CALVINO: 2012, 68-69).

Calvino, scrivendo il racconto, mette in atto lo stesso processo, affiancando a caso le carte. Si tratta dunque di un'opera di letteratura combinatoria: le storie nascono da «un numero finito di elementi le cui combinazioni si moltiplicano a miliardo di miliardi» (CALVINO: 2012, 173). Ad ogni sequenza corrisponde una narrazione, che a sua volta si intreccia ad altri eventi, luoghi e vicende distinti. È possibile sviare da un percorso per seguire nuove strade e nuovi filoni oppure si può decidere di leggere una storia dalla fine; a ciò allude il narratore quando fa dire ad Orlando: «Lasciatemi così. Ho fatto tutto il giro e ho capito. Il mondo si legge all'incontrario. Tutto è chiaro» (CALVINO: 2012, 102).

Le immagini, spiragli sparsi di vita, c'invitano alla loro festa, che appare e poi scompare, effimera: «*intreccio tra sogno-gioco-caso/destino-finzione: simulazione*» (BARUCHELLO: 2020, 183); da questa miniera del possibile partono innumerevoli sentieri inventati; personaggi mai sentiti, a un tratto, diventano protagonisti del fittizio mondo adesso condiviso da un gruppo, e si muovono, incontrano un animale, un oggetto magico, poi si svegliano sulla cima di un monte.

Questo ci riporta al gioco dell'oca, da noi proposto a una classe di seconda liceo artistico dell'I.I.S. "Publio Elio Adriano" di Tivoli – presente alla Giornata di Studi "Confabulare. Rivestire il margine di immagini, di parole" – come campo d'azione e di fantasia. C'è un tavoliere e i giocatori iniziano con una pedina nella casella di partenza, poi procedono a turno lungo il percorso a spirale che termina nella casella centrale. Vince chi arriva prima alla fine, ma in questo caso ci interessa poco della meta, perché è delle tappe in mezzo che si compone il

viaggio e quindi la storia. La sorte decide gli spostamenti, per andare avanti occorre lanciare i dadi: sei passi, ed ecco che un serpente tenta di baciarti. Si tratta di

giochi paradossali totalmente privi di senso, di logica, astratti dalla realtà di ogni giorno ma di grande forza, ricchi di inquietanti scenari che sembrerebbero voler accennare a vite pregresse o parallele, a mutamenti, travestimenti del proprio io in personaggi proiettati in scene, luoghi mai visti, etc. Viaggi, crociere, spettacoli, film non sempre solo gratificanti ma sempre divertenti (che conducono altrove cioè verso altri significanti) e pronti-fatti-a- posta per diventare racconto, metafora, interpretazione. La mente gioca con il materiale di cui dispone. La mente gioca e fa finta. Come fa finta il bambino. (BARUCHELLO: 2020, 183).

Il gioco affonda le sue radici nel sogno, le visioni di cui disponiamo e attraverso le quali anche l'oggetto più piccolo e quotidiano diviene feritoia di passaggio verso il racconto, verso una sfera attiva di partecipazione e condivisione. Quando spartiamo qualcosa con gli altri quello che resta fra le mani è più leggero, presto sospeso sulle cose, così da fingere anche noi di andare lontano, ricoprendo questo o quell'altro ruolo. In *Homo ludens*, Johan Huizinga intende il gioco come espressione primordiale dell'essere umano, centro acceso da cui si irradiano la cultura e la civiltà e da cui attingiamo ogni volta che viviamo pienamente e in comunità. L'attività ludica, sostiene, è insolubile da una serietà sacrale e collettiva, per mezzo della quale si accede a un luogo circoscritto, altro, inebriante possibilità di trasformazione al di fuori della coscienza, del sapere e delle norme morali: un rito. Come scrive Huizinga:

L'esistenza del gioco non è legata a nessun grado di civiltà, a nessuna concezione di vita. Ogni essere pensante può immediatamente rappresentarsi quella realtà: gioco, giocare, come qualcosa di specifico, di indipendente, anche se il suo idioma non avesse per esso una espressione generale. Il gioco è innegabile. Si possono negare quasi tutte le astrazioni: la giustizia, la bellezza, la verità, la bontà, lo spirito, Dio. Si può negare la serietà. Ma non il gioco. (HUIZINGA: 1963, 20).

Da qui la necessità di re-incrociare i fili delle narrazioni, modificarle, sovvertirle, in una tensione vitale fra dimensione ludica e dimensione educativa, spesso vicendevolmente mortificate e rigidamente separate. Raccontare una storia, scriverla, è una pratica che concerne tanto il gioco quanto l'intelletto, e questi due si affinano a vicenda quando

transitano, quando assecondano le traiettorie inusuali, inconse, quando aggirano uno schema prestabilito. Come motto di spirito, come intuizione, la storiella dirompe improvvisa, forte d'una particolare circostanza di cui la fugacità porta solo occasione. Giocando, cediamo questi risvolti inattesi del caso a un immaginario, che a nostro parere, quanto più è leggero, tanto più resiste e ribalta: le fiabe, resilienti, vorticano aeree su per le forme del quotidiano, si rigirano lievi fino a introdursi nei nidi dell'arte, perché è lì che il mondo ancora svolazza, traluce, si dirada. Esse focalizzano nuovi spazi abitabili, creano delle delimitazioni particolari. In questo caso la frontiera, elemento indispensabile della fiaba, più che chiudere e separare, si presta ad essere pretesto di scambio e relazione: parla, si descrive, accompagna oltre, perché non appartiene a nessuno. Il superamento del limite è allora insito nel racconto, che sia un fiume, un albero o un alto cancello. Questa trasgressione è la sola riprova che si tratta in realtà di uno spazio vuoto, aperto agli influssi dell'alterità desiderata o temuta, talvolta intravista da una fessura. È come scrive Michel De Certeau:

Il racconto al contrario privilegia, attraverso le sue storie d'interazione, una «logica dell'ambiguità». «Capovolge» la frontiera in traversata, e il fiume in ponte. Racconta in effetti inversioni e spostamenti: la porta che chiude è precisamente ciò che si apre; il fiume, ciò che libera il passaggio; l'albero, ciò che segna i passi di un'avanzata; la palizzata, un insieme d'interstizi in cui filtrano gli sguardi. (DE CERTEAU: 1990, 189)

Allo stesso modo il nostro gioco dell'oca focalizza alcune regole, invitando in potenza allo stravolgimento delle stesse. Il tavoliere assume le sembianze di una sorta di mappa medievale; le mappe odierne «formano quadri di risultati leggibili» (cfr. DE CERTEAU: 1990), in cui sono esposti i prodotti del sapere geografico, lasciando dietro le quinte le azioni che vi sono alla base. Quelle medievali, invece, erano costellate di figure narrative, navi, animali, personaggi di ogni tipo, a indicare le operazioni di cui la mappa stessa è debitrice. Venivano menzionate le tappe da effettuare, per mezzo di tracciati: dove fermarsi, alloggiare, pregare. Le distanze erano calcolate in tempi di cammino, accostate ai disegni che ne articolavano, appunto, le pratiche «spazializzanti» (cfr. DE CERTEAU: 1990).

Abbiamo scoperto che anche i Surrealisti realizzarono un gioco dell'oca. Loro, così come i Dadaisti, giocarono ampiamente con il linguaggio e l'immagine, sia a livello visivo che a livello di pratiche collettive completamente libere, attraverso le quali si creavano e si alimenta-

vano degli spazi-tempo autonomi, fanciulleschi. Con curiosità e cura, siamo talvolta portati a riconoscere fra le righe dell'ordinario, la surrealtà di quelli che André Breton avrebbe chiamato "mondi rovesciati", i quali si sono creati un posto nel linguaggio che il realismo non potrà riprendersi. Nella lista aperta dei molti giochi inventati o rielaborati dai surrealisti ("L'un dans l'autre", "Les animaux surréalistes", "Jeu des syllogismes", "Les cartes d'analogie", ecc.) il più inventivo è quello dei *Cadavres exquis*, che il *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938) definisce come un gioco con carta piegata, che consiste nel far comporre una frase o un disegno da parte di parecchie persone, senza che nessuna possa tener conto della collaborazione o delle collaborazioni delle precedenti. In questo modo va a *montarsi* un testo scritto a più mani, apparentemente sconclusionato ma capace di un senso poetico a sé stante e variamente interpretabile: «Dietro la trasgressione si manifesta una produttività semantica e poetica in cui Gérard Genette ha riconosciuto al Surrealismo il grande merito [...] d'averla rivelata, in quanto sperimentata: un colpo di dadi non abolirà mai il senso» (FABBRI: 2018).

In questa vasta terra di associazioni sciolte, lessico acrobata, gesti inconsulti e lampi di genio, troviamo amichevoli spunti per i nostri intenti, che per la prima volta hanno assunto la forma di laboratorio il 28 gennaio 2025 alla Sapienza: "Il Pontespizio".



Fig. 1. Gioco dell'oca per il Pontespizio, laboratorio a cura de Lo Spizio, presso Sapienza Università di Roma, gennaio 2025.



Fig. 2. Gioco dell'oca realizzato dai Surrealisti nel 1929. Autori: Yves Tanguy, Jeannette Tanguy, André Breton, Suzanne Muzard, Pierre Unik, Georges Sadoul.

2. Il ponte levatoio sconsigliato

Il laboratorio si è sviluppato in due fasi principali. La prima consisteva nella creazione dei personaggi: abbiamo diviso la classe in quattro gruppi e ognuno di questi, riunendosi e *confabulando*, è arrivato ad abbozzare il proprio soggetto su un foglio. Sono nati così Celine, Vik, Ladro, San Gennaro et Pipo, tracciati in disegni molto diversi fra loro e descritti successivamente a parole, con tanto di indicazioni sulla biografia, il carattere, e alcuni dettagli bizzarri. Ogni gruppo si è quindi presentato all'altro, di modo che tutti sapessimo chi fossero quelle quattro pedine ferme sulla prima casella con su scritto «Vera una colta». Abbiamo deciso di non dar loro dei ruoli: non c'era infatti un protagonista, un antagonista, o le altre funzioni della fiaba di Propp. Liberi da schemi narratologici fissi, i quattro giocatori si distinguevano per



Fig. 3. Bozzetti degli studenti per la creazione dei personaggi del Pontespizio.



Fig. 4. Bozzetti degli studenti per la creazione dei personaggi del Pontespizio.

delle caratteristiche internamente fluide e non categoriche, che avrebbero ovviamente dato un sapore diverso agli eventi lungo il cammino.

La seconda fase era la partita vera e propria. Durante un turno ogni pedina doveva lanciare i dadi due volte consecutive, determinando il “salto” da una tappa all’altra, quindi attraversando due immagini distinte. La nostra richiesta era quella di inventare un ponte, da noi chiamato “Ponte levatoio sconnesso”, per citare Calvino; quindi di trovare un’immagine che unisse le altre due *pescate* dal caso, e di disegnarla

con uno schizzo sul foglio. Dopo ogni turno, i gruppi si riunivano di nuovo per parlare e ricucire gli indizi visivi rapidamente, senza pensarci troppo. Una volta messi d'accordo e concluso il bozzetto, ce lo mostravano raccontando gli avvenimenti, un gruppo alla volta. Le vicende dei quattro personaggi, seppur singole, si andavano a intrecciare, creando una storia unica. È capitato anche che alcune pedine si fossero ritrovate sulla stessa casella, e che dunque fra loro fosse avvenuto un incontro diretto durante il viaggio.

Ai vari riquadri, disegnati da noi precedentemente e molto di getto, corrispondevano alcuni spostamenti ulteriori che abbiamo segnalato sulla lavagna. Ad esempio, nel momento in cui qualcuno finiva sul velocipede, non poteva fare a meno di cadere in acqua alla casella 46 e da quelle profondità tornare indietro a velocità inaudita verso la casetta nel bosco. Poteva anche succedere che qualcun altro arrivasse alla penultima casella e che gli fosse detto: «Vai alla cipolla purgativa», che stava all'inizio del tragitto. Ma come già detto, poco importava se si tornava indietro, questo gioco dell'oca non concepisce né vincitori né vinti, è piuttosto un dispositivo che permette di attivare degli itinerari immaginari, pieni di ostacoli e incroci impensati.

3. Conclusioni

Con piacere ci siamo resi conto di come a poco a poco il ritmo del gioco si fosse fatto incalzante, allegro, certamente aiutato dalla chitarra acustica che accompagnava i momenti di raccoglimento creativo fra un turno e l'altro. È stato un passaggio graduale, fino ad arrivare al punto di essere completamente immersi nelle dinamiche del laboratorio, sempre più desiderosi di conoscere le tappe successive, i fatti insoliti. Essendo gli studenti in età adolescenziale, non era scontato che questo esperimento ludico riuscisse a coinvolgerli, e in maniera così attiva e fantasiosa. Si vede che a un certo punto il guizzo infantile salta fuori, se sollecitato senza pretese o un fine preciso. Si sono appassionati in vari modi e secondo la propria indole, che abbiamo avuto la fortuna di intuire in un lasso di tempo limitato. Il laboratorio è infatti durato un'ora e mezza circa, se si fosse protratto ancora un po' avremmo probabilmente raccolto miliardi di ispirazioni per un esilarante poema o una recita improvvisata. Al di là delle idee prodotte, la ricchezza che questa piccola celebrazione di arte e gioco ha portato con sé, risiede nella vivacità raggiunta, nell'aria florida che si è potuta respirare non appena

gli spiriti si son rilassati, per poi acquisire una nuova scintilla, collettiva e di risposta reciproca. In queste occasioni si riceve inaspettata fiducia, che gli altri ci donano e che ognuno infonde giocando insieme.

Riferimenti bibliografici

BARUCHELLO GIANFRANCO (2020), *Psicoenciclopedia Possibile*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani.

CALVINO ITALO (2012), *Il castello dei destini incrociati*, Milano, Oscar Mondadori (1973).

DE CERTEAU MICHEL (2010), *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro (1980).

FABRI PAOLO (2018), *Dal nulla al sogno. Dada e surrealismo. Dalla Collezione del Museo Boijmans Van Beuningen*, Catalogo della mostra (Alba, 27 ottobre 2018-25 febbraio 2019), a cura di M. Vallora, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

HUIZINGA JOHAN (1964), *Homo ludens*, Milano, Il Saggiatore.

L'importanza di leggere le fiabe. Una riflessione pedagogica

Jessica Cerci

Introduzione

Sebbene il dibattito circa il rapporto tra linguaggio e pensiero e la derivazione dell'uno dall'altro abbia avuto inizio verso la metà del Settecento e sia ancora in corso e benché da tale dibattito siano fiorite numerose e significative teorie a partire dal comportamentismo di Skinner (SKINNER: 1953), passando poi per il cognitivismo di Chomsky (Chomsky: 1968; REVLIN: 2012) e le teorie di Piaget (PIAGET: 1970), Vygotsky (VYGOTSKY: 1934) e Bruner (BRUNER: 1960) e giungendo al costruttivismo (BERGER, LUCKMANN: 1966) e alle teorie di Gardner (GARDNER: 2006), ciò che resta immutato è l'idea che l'istituzione scolastica possa avere un ruolo fondamentale nel supportare le persone giovani nel raggiungimento di un grado ottimale di apprendimento e l'idea che l'apprendimento linguistico, nello specifico, abbia una funzione chiave.

Date le implicazioni sociali e culturali che derivano dall'apprendimento di una lingua (sia essa lingua madre o seconda lingua), l'atto di immergersi in un nuovo sistema linguistico non può che risultare nell'acquisizione di una prospettiva rinnovata e diversa sul mondo, determinata tanto dalle strutture morfo-sintattiche del sistema linguistico target, quanto dal suo apparato culturale e dal nuovo sistema di significati di fronte cui ci si trova. Ne consegue pertanto una più ampia capacità di pensiero e di immaginazione, fondamentale allo sviluppo intellettuale.

Nel tentativo di ricercare l'origine della necessità del linguaggio e del suo legame con le modalità del pensiero, sembra utile soffermarsi sulla triplice eziologia proposta da Dewey:

Il linguaggio può esprimere il pensiero, ma non primariamente e neppure, agli inizi, consapevolmente. La ragion d'essere del linguaggio sta nel desiderio di influenzare (attraverso l'espressione del desiderio, dell'emozione, del pensiero), l'attività degli altri; secondariamente esso viene impiegato per entrare in più intime relazioni sociali con gli altri; e solo come terza, e relativamente tarda formazione, troviamo il suo impiego come veicolo consapevole di conoscenza e di pensiero (DEWEY: 1933; trad. 2019, 227).

A partire da queste considerazioni Dewey sviluppa una riflessione che ha come obiettivo quello di proporre una modalità di lavoro e formazione scolastica volta a stimolare il pensiero riflessivo del discente a partire dalla realtà fenomenica che lo circonda e svilupparne così la curiosità, la creatività e l'immaginazione, fondamentali per la costruzione di un agire consapevole e deliberato.

Questo lavoro si pone allora, in continuità con tali analisi, l'obiettivo di riflettere su possibili modalità didattiche da esplorare con le persone discenti al fine di svilupparne le conoscenze linguistiche e stimolarne correttamente il pensiero riflessivo, tentando di ricostruire il rapporto che intercorre tra emozioni, pensiero e linguaggio e quale grado di influenza ciascuna parte abbia sulle altre per comprendere l'impatto delle proposte didattiche ivi accennate.

Lettura ad alta voce (condivisa)

Molteplici studi (BATINI: 2023; BATINI, MARCHETTA: 2023; CASTANO: 2024) hanno dimostrato che una delle modalità didattiche più valide ed efficaci è rappresentata dalla lettura ad alta voce condivisa, da intendersi come «l'esposizione frequente e protratta alla lettura ad alta voce» di testi selezionati da parte di un'educatrice o un educatore. In *La lettura ad alta voce condivisa. Un metodo in direzione dell'equità*, Batini ne mostra l'impatto raccogliendo una serie di studi – anche quantitativi (BATINI: 2023, 17) – e sostenendo «l'esistenza di una stretta correlazione tra accesso ed esposizione alla lettura di storie e incremento della qualità della vita e del benessere complessivo delle persone e delle comunità [...]» (BATINI: 2023, 17). Dall'abitudine alla lettura, infatti, sembrerebbero derivare una serie di conseguenze positive, come una maggiore cura di sé ed una certa attenzione alla propria formazione, ma anche benefici ad un livello più generale e comunitario come un più alto tasso di reddito, una maggiore coesione sociale e maggiori

capacità di innovazione e sviluppo, una riduzione della criminalità e della corruzione, un minor tasso di discriminazione nei confronti delle donne e di gruppi minoritari stigmatizzati e dunque la percezione di una vita più felice (BATINI: 2023, 17).

Se effettuata adeguatamente, nei giusti tempi e nelle giuste modalità, dunque, la lettura ad alta voce condivisa può rappresentare, nelle parole di Batini, un vero e proprio strumento di democrazia:

Il metodo della lettura ad alta voce condivisa, riuscendo ad agire sulle abilità di base, strategiche per il successo scolastico (abilità linguistiche, comprensione di ogni tipo, funzioni cognitive ed esecutive di base e persino dimensioni «cristallizzate» dell'intelligenza, capacità di relazione, assunzione del punto di vista, pensiero critico), mentre agisce anche sul sé, sulla costruzione identitaria, sulle prospettive di futuro e sulle capacità di prefigurarlo, può ardire di proporsi, come finalità di riferimento, quello della democrazia cognitiva. L'equità delle opportunità si raggiunge quando la strumentazione per partecipare pienamente all'esperienza formativa è posseduta da tutte e tutti, più tardi quando da tutte e tutti sono posseduti gli strumenti di base che consentono di esercitare la cittadinanza [...] (BATINI: 2023, 14-15).

A rendere tale questo strumento concorrono una serie di caratteristiche, che insistendo sulla stimolazione dell'attività di pensiero rendono la lettura a voce alta produttiva e benefica:

[...] La lettura è un antidoto alla manipolazione narrativa altrui (per esempio quella del marketing che vuole indurci bisogni che non abbiamo o quella della politica che vuole orientare il nostro pensiero e gli argomenti sui quali dobbiamo confrontarci) (LAKOFF: 2008), è una difesa dal "pensiero unico" (che costituisce il "seme" e il "frutto" del pregiudizio), è uno strumento di costruzione e ricostruzione del Sé, e della propria vita, incrementa le competenze utili alla gestione del proprio futuro, potenzia le capacità di comprensione di sé stessi e degli altri, rinforza la capacità di immaginazione (BATINI: 2023, 14-15).

Tali evidenze si pongono dunque in continuità con quanto sostenuto da Dewey, ma per comprendere più specificamente in che maniera la lettura ad alta voce concorra allo sviluppo degli aspetti legati alle emozioni e all'identità bisognerà fare un passo indietro e cercare di ricostruire la genesi dell'espressione emotiva.

Apprendimento dell'espressione emotiva

Si torni per un momento all'assunto di Dewey secondo il quale una delle ragioni d'essere del linguaggio risiederebbe nel desiderio di influenzare l'attività altrui attraverso l'espressione delle emozioni (DEWEY: 1933; trad. 2019, 227). Si pensi a tal proposito a segni come le espressioni del viso e le espressioni emotive (pianto, urla, risa), che i neonati utilizzano per comunicare con i *caregivers*, da cui dipende la loro vita. Benché si possa desumere che la presenza nell'individuo di emozioni primarie risulti innata (EKMAN: 1992), è necessario che durante la crescita si venga educati all'espressione emotiva, in maniera tale da riuscire a comprendere cosa si prova, darvi un nome e riuscire a gestire le proprie emozioni in maniera adeguata.

Come avviene dunque l'apprendimento dell'espressione emotiva? Ebbene, come riporta Monti, per comprendere i propri stessi pensieri l'infante ha bisogno della presenza affettuosa e stabile di un adulto, che accolga i segnali dell'infante e vi attribuisca significato, soprattutto quando questi sono resi più deboli da una sofferenza o emessi attraverso una comunicazione preverbale (MONTI, CRUDELI: 1999, 9). Novick rileva inoltre come nei primi anni di vita, lo sviluppo simultaneo ed esponenziale di capacità cognitive, simboliche e motorie debba essere integrato in una rappresentazione di sé e come il linguaggio (e di conseguenza, anche qui, la presenza di *caregiver* che verbalizzino quanto vissuto) sia un mediatore cruciale di tale processo (NOVICK: 1990, 335-349; MONTI, CRUDELI: 1999, 14). Anche Ferro analizza l'importanza della presenza dell'altro e ne mostra un esempio attraverso il gioco:

[...] Il giocattolo da solo può aiutare il bambino a rappresentare, a tentare di trovare soluzioni per i propri conflitti, ma è solo la presenza mentale di qualcun altro (come per le favole la presenza di un narratore) che giochi con lui, che consente che il gioco sia pienamente trasformativo di angosce. È l'accoglimento degli stati mentali ed emotivi presenti durante il gioco che consente le trasformazioni più profonde (MONTI, CRUDELI: 1999, 13; FERRO: 1992).

A ciò si aggiungono le considerazioni di Winnicott, il quale approfondisce lo scambio trasformativo che avviene con la persona *caregiver* attraverso il gioco, ovvero uno scambio gestuale e mentale che esplica il legame tra emozione e pensiero, sintetizzabile dal punto di vista dell'infante come: «Quando guardo, io sono visto, così so che esisto.

Ora posso permettermi di guardare e vedere. Ora guardo creativamente e ciò che appercepisco lo percepisco anche» (MONTI, CRUDELI: 1999, 15; WINNICOTT: 1981).

Si inizia così a delineare la valenza del gioco e della narrazione come strumenti *trasformativi di angosce* e come modalità di verbalizzazione, comunicazione e condivisione delle emozioni attraverso l'interazione con la persona *caregiver*, tale che il legame affettivo e cognitivo che si instaura permetta la comprensione di sé e degli altri (MONTI, CRUDELI: 1999, 13).

Il ruolo della narrazione nell'apprendimento dell'espressione emotiva

Possiamo a questo punto affermare con Ferro che giocare a “far finta che” si configura come «un'operazione emotiva-affettiva che offre un modello di relazione mentale, che il bambino può introiettare e che facilita l'espansione della mente e della pensabilità» (MONTI, CRUDELI: 1999, 16-17; FERRO: 1992). L'universo narrativo sembra infatti rappresentare uno strumento ideale per accedere al pensiero infantile, come sottolinea Crudeli, che non manca di notare come le fiabe, in particolare, siano ritenute uno strumento didattico “forte” all'interno dei contesti educativi (MONTI, CRUDELI: 1996; MONTI, CRUDELI: 1999, 49). Invero, la narrazione implica una relazione di ascolto e ha valore poiché vi sono un tempo ed un luogo in cui avviene un incontro in cui

[...] si ha la possibilità di raccontare il mondo attraverso le diverse intensità cromatiche della nostra identità. [...] La narrazione è un modo autentico di avvicinarsi alla comprensione del bambino, rispettandone l'individualità e la diversità al di là di ogni possibile schematismo. Il narrare è poi una modalità efficace per far emergere anche gli aspetti relazionali, emotivi ed affettivi della vita del bambino, legati alla costruzione del proprio io (MONTI, CRUDELI: 1999, 48).

Attraverso la narrazione, quindi, l'infante ha la possibilità di scoprire e iniziare ad elaborare il proprio mondo interiore ed emotivo. A questo fine, infatti, risulterebbe inefficace il semplice ‘nominare’ le emozioni, poiché non vi è ancora la capacità di legare la parola (ossia il nome dell'emozione) all'esperienza emotiva. Utilizzando invece un racconto che descriva l'esperienza in questione, l'infante potrà cogliere il fulcro emotivo dell'esperienza attraverso una risonanza empatica

che ne consenta l'immedesimazione (SUNDERLAND: 2004), stimolando in questo modo quella che Fonagy (FONAGY, TARGET: 1997; FONAGY, TARGET: 2001) definisce "funzione riflessiva" o "mentalizzazione", sulla cui definizione torneremo più avanti.

Partendo proprio dalla consapevolezza che attraverso la lettura si sperimentano pensieri ed emozioni coerenti con la narrazione e che ciò favorisce l'esercizio della comprensione delle emozioni proprie e altrui, Castano avanza un'ulteriore ipotesi, sostenendo che la capacità di riconoscere le emozioni possa essere affinata non tanto dalla lettura di testi in cui le emozioni vengono esplicitamente nominate (ad esempio "lei è triste"), quanto piuttosto da testi che *mostrano* ciò che il personaggio prova, facendo leva sulla curiosità del lettore e generando così inferenze e riflessioni (CASTANO: 2024, 75-76). Sostenitore del cechoviano "*Show, don't tell*", Castano illustra dunque i risultati di una serie di studi che evidenziano la presenza di un legame tra una più sviluppata teoria della mente e la conoscenza da parte dei lettori di testi e autori afferenti alla *literary fiction*, ponendosi perfettamente in continuità con quanto sostenuto da Batini (BATINI: 2023). Questi studi offrono pertanto un ulteriore esempio di come la narrazione e la lettura possano incentivare lo sviluppo emotivo nei lettori di tutte le età.

Emozioni e narrazione: utilità della fiaba

Si è visto, dunque, come determinati tipi di narrazione risultino particolarmente efficaci al fine di accompagnare le bambine e i bambini nel percorso di scoperta e adeguata gestione delle proprie emozioni. Quella che a più riprese è stata evidenziata dagli studiosi come tipologia narrativa più adatta a loro è proprio la fiaba, poiché tratta in maniera semplice «[...] vicende, pulsioni ed emozioni che [...] ricacciamo nell'inconscio» (MONTI, CRUDELI: 1999, 29) e che bambine e bambini non sono in grado di razionalizzare. La narrazione fiabesca è dunque in grado di esorcizzare ansie e paure e trasmettere una profonda rassicurazione attraverso fantasie ottimistiche (BETTELHEIM: 1976; trad. 2008, 124). Come si è evinto già dagli studi di Castano, infatti, anche Bettelheim sottolinea che: «Mentre la fantasia è *irreale*, i sentimenti positivi circa noi stessi e il nostro futuro che ne ricaviamo *sono reali*, e questi reali sentimenti positivi sono ciò di cui abbiamo bisogno per la nostra consolazione» (BETTELHEIM: 1976; trad. 2008, 124). Potremmo allora sostenere con Carloni che caratteristica fondamentale della

narrativa fiabesca sia una visione non realistica del mondo, dove la realtà si divide in positiva, a cui pertengono i *caregiver* e le cose che piacciono all'infante, e negativa, dove si collocano le frustrazioni, le assenze e così via (MONTI, CRUDELI: 1999, 30). Si attiva così attraverso la narrazione fiabesca un processo catartico grazie al quale un'angoscia invincibile e senza nome viene trasformata in un'angoscia realistica, rendendo così possibile all'infante trovare una o più soluzioni ad essa invece di subirla passivamente (MONTI, CRUDELI: 1999, 31). La fiaba dunque esercita una funzione di contenimento e padroneggiamento della paura e della violenza, proprio per il fatto che, attraverso il suo linguaggio semplice (BELLUSSI TASSINARI: 1987, 6), pone a bambine e bambini dilemmi esistenziali in termini chiari e concisi, permettendogli di «afferrare il problema nella sua forma più essenziale, mentre una trama complessa gli renderebbe le cose più confuse» (CAPUTO: 2018, 83-84). Ecco, dunque, che si palesano attraverso la narrazione fiabesca ansie e difficoltà tipiche del processo evolutivo, comuni a tutte e tutti, come la rivalità tra fratelli o sorelle nel caso di *Cenerentola*, la paura del distacco dalla mamma o dell'ingresso nell'adolescenza nel caso di *Cappuccetto Rosso*, che possono essere esorcizzate e rielaborate grazie ad un processo di familiarizzazione e decostruzione che avviene anche e soprattutto grazie all'interlocutore/*caregiver*/educatore che accompagna la lettura. Da notare, tuttavia, come sottolinea Caputo, che «l'educatore dovrebbe sempre tener conto della tensione tra il bisogno di protezione e il desiderio di autonomia che agita la persona che affronta la fatica del crescere e le sue contraddizioni [...]» (CAPUTO: 2018, 82). La funzione dell'educatore/*caregiver*, fondamentale, come si è visto, alla comprensione di quanto si legge e di quanto si prova, è quella di accompagnare la lettura e la comprensione, senza però frenare la curiosità, le emozioni o la spinta conoscitiva di bambine e bambini, ma attribuendo loro senso e significato, in maniera tale che la bambina o il bambino sia poi in grado di riconoscere quanto vissuto e trovare da sé delle soluzioni ai problemi che insorgono nel percorso di crescita.

Non possiamo dunque che concordare con Caroli e Bettelheim nel sostenere che la narrazione fiabesca svolga importanti funzioni educative:

[...] [Essa risulta infatti] aderente al pensiero infantile in quanto carica di valenze emozionali, animistiche e magiche; produce una continua sollecitazione, nei confronti del bambino, ad entrare in azione, ad esporre proprie riflessioni, sensazioni, storie di vita, ecc.; [e] svolge una

funzione catartica e compensatoria, in quanto il bambino, identificandosi nell'eroe che supera paure, angosce, difficoltà, elabora molte delle sue tensioni interiori, acquistando fiducia in sé stesso e nel mondo (MONTI, CRUDELI: 1999, 79).

Parlare di emozioni: teoria della mente e mentalizzazione

Ci si potrebbe chiedere, a questo punto, per quale motivo sia così importante che si *parli* di emozioni con bambini e ragazzi. Farsi cita a questo riguardo alcuni studi, che dimostrano

[...] come i bambini che utilizzano un *linguaggio con riferimenti a stati emotivi* siano più in grado di comprendere gli stati mentali psicologici, di raffigurarseli e utilizzarli per predire le emozioni proprie e altrui (BRETHERTON, BEEGHKY: 1982). In particolare, il riferimento al linguaggio emotivo (che cosa pensi, che cosa provi) e una maggiore importanza data alle esperienze emozionali del bambino risultano utili ai fini della comprensione di azioni e comportamenti, di memorie relative alle proprie esperienze e a quelle altrui, della disparità tra i propri ricordi, le proprie convinzioni e ciò che esiste nella realtà (LECCE, PAGNIN: 2007). I bambini che parlano di più degli stati d'animo propri o altrui sono maggiormente in grado di accedere all'universo degli stati psicologici, e dunque sono capaci di padroneggiare le emozioni più facilmente anche nel contesto sociale e ludico. In particolare, i bambini più competenti nel linguaggio emotivo, dimostrano anche maggiori abilità nello svolgimento del gioco immaginativo, del far finta, che si è rilevato altamente correlato con lo sviluppo della teoria della mente (FONAGY, TARGET: 2001) (FARSI: 2020).

Quanto sostenuto da Farsi è confermato, come si è visto, anche dai più recenti studi di Castano (CASTANO: 2024) e Batini (BATINI: 2023). Risulta pertanto importante specificare a questo punto la terminologia utilizzata. Per "teoria della mente" si intende la capacità della mente umana di comprendere e prevedere il proprio e l'altrui stato mentale o comportamento. Ci si riferisce dunque alle «idee intuitive che tutti noi abbiamo riguardo al funzionamento mentale e alla natura dell'esperienza percettiva, della memoria, delle credenze, delle attribuzioni, delle intenzioni, delle emozioni e dei desideri» (FONAGY, TARGET: 2001, 30-31). In altre parole, è grazie alla capacità di "mentalizzare" che si distingue la realtà interna, mentale, da quella esterna, reale o che si comprende, ad esempio, perché una persona che abbia chiuso una relazione piange ed è triste.

Rispetto all'importanza dell'acquisizione della capacità di mentalizzare, che ha inizio in genere tra i 2 e i 3 anni di età (FONAGY, TARGET: 2001, 31-32), si esprimono più precisamente Target e Fonagy, indicando i quattro punti fondamentali dello sviluppo che ad essa sono legati:

Per prima cosa, essa mette in grado il bambino di vedere le azioni della gente come cariche di significato attraverso l'attribuzione di pensieri e sentimenti. Ciò significa che le loro azioni divengono prevedibili, cosa che a sua volta riduce la dipendenza dagli altri. Questa è un'importante componente del processo di individuazione [...] che permette sia al bambino che al genitore di ottenere una sempre maggiore indipendenza fisica e psichica [...]. In secondo luogo, la mentalizzazione permette una distinzione tra verità interna ed esterna; il fatto che qualcuno si comporti in un certo modo non significa che le cose *siano* così. Sebbene ciò possa non essere così importante in tutti i contesti, [risulta] cruciale in casi di maltrattamento o di trauma, permettendo al bambino di sopravvivere psicologicamente, e diminuendo la coazione al rivivere l'esperienza psichica. [Attraverso la mentalizzazione il bambino diviene] capace di manipolare le [proprie] rappresentazioni mentali [...] [e] modificare difensivamente le percezioni della realtà. [...] Se [ad esempio] il bambino è capace di attribuire il comportamento apparentemente rifiutante di una madre infelice e chiusa in sé stessa allo stato emozionale [della madre] piuttosto che [all'idea di essere un bambino cattivo] o non interessante, egli può restare protetto da durature ferite alla propria immagine di sé. In terzo luogo, senza una chiara rappresentazione dello stato mentale dell'altro, la comunicazione è necessariamente molto limitata. [Secondo] il filosofo Grice [ad esempio] [...] chi sta [...] parlando ha costantemente la necessità di avere in mente il punto di vista dell'altra persona. [...] E in ultimo [...] luogo, la mentalizzazione può aiutare l'individuo a raggiungere un più alto livello di intersoggettività, in termini di esperienze più profonde con gli altri, e, in definitiva, una vita vissuta come maggiormente piena di significato (FONAGY, TARGET: 2001, 165-167).

È dunque in riferimento allo sviluppo di questi aspetti che si intende sostenere che la lettura ad alta voce, supportata da educatori o *care-giver*, possa avere effetti positivi stabili e duraturi sulla persona. Si è già evidenziato, inoltre, come bambine e bambini che parlano di emozioni riescano anche ad intessere maggiori interazioni sociali, oltre ad avere una maggiore capacità di regolazione emotiva inter- e intrapersonale, riuscendo così a maturare adeguatamente atteggiamenti pro-sociali ed empatici (FARSI: 2020). Ulteriore contributo al riguardo viene fornito dagli studi di Petrucci, Izzo, Marazzita e Toti:

Mumper e Gerrig (2019) sostengono che attraverso la lettura si possano fare delle deduzioni quasi istantanee sulla base delle emozioni che vengono provate dal lettore durante l'attività; il coinvolgimento emotivo durante la lettura sembrerebbe favorire anche un accrescimento dei livelli di empatia di chi legge. Ciò trova conferma in uno studio dove l'utilizzo di storie che elicitano sentimenti di compassione o simpatia mette in condizione i lettori di entrare nella storia medesima con maggior empatia e di agire poi in modo maggiormente empatico (JOHNSON: 2012). Un incremento dei livelli di empatia in età scolare grazie alla frequentazione della lettura viene corroborato da altri studi (KIDD, CASTANO, 2013; 2017), soprattutto quando le storie sono raccontate in prima persona (OATLEY: 1999) (BATINI, MARCHETTA: 2023, 373).

Rispetto allo sviluppo dell'empatia – in particolare in età prescolare, ma non solo – risulta di estremo interesse lo studio di Szpunar, che sottolinea come la lettura ad alta voce condivisa possa rappresentare uno strumento di grandissima efficacia al fine di sostenere correttamente i processi di mentalizzazione e contrasto ai pregiudizi e migliorare al contempo l'apprendimento linguistico (BATINI, MARCHETTA: 2023, 87-98). Dati i rilevanti benefici, inoltre, questo strumento viene impiegato non di rado anche in ambito terapeutico¹. Svariati sono poi gli utilizzi della lettura ad alta voce in ambito educativo e rieducativo, come nel caso di progetti svolti in Istituti Penitenziari e Istituti Penali per i Minorenni², il cui obiettivo è proprio quello di lavorare sulla crescita e l'emancipazione delle persone coinvolte, sulla risposta empatica e sull'abbattimento dei numerosi pregiudizi legati all'ambiente carcerario e alla detenzione.

Laboratori e prospettive

Se fino ad ora il nostro discorso ha considerato principalmente il punto di vista infantile, è necessario sottolineare che i benefici della lettura ad alta voce non si restringono all'ambito dell'infanzia (BATINI, MARCHETTA: 2023, 87-98), ma sono al contrario rinvenibili ad ogni età, come descritto già da Batini, che si sofferma sull'efficacia di tale strumento

¹ Varie sono le evidenze a questo riguardo (MONTI, CRUDELI: 1999; FONAGY, TARGET: 2001; VOTTA: 2021 e altre).

² Si pensi, ad esempio, al progetto *Leggere vale la pena* promosso dall'Università La Sapienza di Roma nel 2024 (si veda <https://www.uniroma1.it/it/pagina/progetti-di-terza-missione-finanziati-dal-bando-2024> [sito visitato il 23/04/2025]).

all'interno del percorso scolastico di primo e secondo grado (BATINI: 2023). Il periodo adolescenziale corrisponde infatti ad una seconda importante fase di transizione nello sviluppo dell'individuo, in cui si fanno nuovamente vivi, in forma diversa, problemi legati alla fase infantile. Si pensi ad esempio alle tipiche problematiche legate alla gestione dell'intensità delle emozioni (che, come nell'infanzia, dipende da un'incompleta maturazione della corteccia prefrontale), alla nuova importanza che acquisisce il gruppo dei pari, al cambiamento nel rapporto con le figure genitoriali e ad una ridefinizione dei confini tra Sé e altro (UYTUN: 2018, 3-22).

Grazie alla loro intrinseca possibilità di lettura su più livelli (BETTELHEIM: 1976; trad. 2008, 164), le fiabe costituiscono un ottimo strumento di riflessione e di comunicazione anche per le ragazze e i ragazzi in età adolescenziale. Inoltre, data l'esigenza di costruire un percorso di continuità tale da permettere un passaggio non traumatico da una fase di sviluppo a quella successiva, proprio come suggerito da alcuni studi citati da Crudeli (MONTI, CRUDELI: 1999, 50), l'idea di utilizzare uno strumento di raccordo già noto – come la narrazione fiabesca – si rivela un'ottima strategia (*scaffolding*). Afferma Crudeli:

Il concetto di “zona di sviluppo prossimale”, proposta da Vygotsky, ci permette di comprendere meglio come i bambini possono avere le risorse per affrontare un evento nuovo, a patto che questo processo avvenga sotto la guida di un adulto competente, disposto a condividere con i bambini la negoziazione delle novità e a garantire loro il non perdere le proprie tracce (MONTI, CRUDELI: 1999, 51; VYGOTSKY: 1934).

Anche in questo caso, pertanto, la presenza di un interlocutore a cui affidarsi per comprendere e assimilare meglio cambiamenti e novità si rivela essenziale.

Sfruttando dunque i principi di collaborazione sociale e comunicazione interpersonale alla base di questo concetto e centrando pertanto l'apprendimento sullo *scaffolding*, nell'ambito del progetto di Terza Missione *Traleggiamo! Aprirsi all'altro: leggere, tradurre, condividere, pubblicare*³ si è scelto di mettere in contatto studenti di età vicine per lavorare ad un progetto comune. Alcune classi di scuola secondaria di primo grado dello Iunior International Institute di Roma hanno orga-

³ Per prendere visione dei vari laboratori e dei loro esiti si rimanda a <https://sites.google.com/uniroma1.it/traleggiamo/iniziative>.

nizzato, in occasione di un'iniziativa dell'Istituto (Giornata dei Generi Letterari), delle sessioni di lettura ad alta voce indirizzate a classi della scuola primaria. Si è poi proposto un tipo di lavoro in parte simile alle classi superiori di alcuni istituti di Roma e dintorni, lavorando a partire dalla lettura ad alta voce condivisa di alcune fiabe come *Cappuccetto Rosso* e *Cenerentola*. Si è proposto alle ragazze e ai ragazzi di elaborare delle riscritture concentrandosi in particolare su alcuni aspetti come un finale alternativo o il ribaltamento dello stereotipo legato a «una storia unica, semplificatoria e ghettizzante del genere femminile» (BATINI: 2023, 37; ADICHIE: 2020). I laboratori hanno avuto esiti ben più che positivi; se infatti per le persone più piccole è interessante notare come le riscritture esprimano emozioni e difficoltà proprie della loro età, che presentano uno stile narrativo e qualche idea derivata inevitabilmente da *input* quotidiani (videogiochi o film), nel caso dei ragazzi e delle ragazze più grandi si è avuto un significativo riscontro rispetto al lavoro sullo stereotipo femminile e sull'idea di "personaggia cattiva". Laboratori simili sono inoltre attualmente in auge presso l'Università di Verona grazie al contributo di Silvia Blezza. Abbiamo ragione di ritenere che questa modalità di lavoro mista, comprensiva di lettura ad alta voce condivisa e riscrittura possa essere di estrema efficacia ai fini finora evidenziati.

Attraverso la fiaba, dunque, come mostrano i risultati dei laboratori effettuati nell'ambito del progetto *Traleggiamo!*, è possibile promuovere una proficua interazione comunicativa tra pari (attraverso la partecipazione attiva di tutte e tutti alle varie attività e ai piccoli lavori di gruppo assegnati) e tra individui di età vicine, tenendo conto della socialità di ragazze e ragazzi, del loro *background* (culturale e individuale), sottolineando come la diversità possa essere una risorsa e mirando al miglioramento delle pratiche inclusive del contesto educativo. Il lavoro svolto può rappresentare dunque uno strumento utile per educatrici e educatori, per supportare e guidare i giovani e le giovani nella maniera adeguata e permettere loro di approfondire il proprio livello di riflessione interiore e incoraggiare la ricerca di un confronto.

Molteplici sono gli studi svolti e in atto che sottolineano l'importanza della lettura ad alta voce e dello scambio che ha luogo con l'educatore/educatrice in questo contesto. Riteniamo pertanto, con Batini (BATINI: 2023), che conoscere e utilizzare su base quotidiana questo strumento sia fondamentale da parte di *caregivers* e educatori/educatrici, non solo per supportare la crescita individuale, ma anche per ot-

tenere una partecipazione attenta e attiva nella società e nell'ambito della cittadinanza. Lavorare con le nuove generazioni per creare una società migliore è uno degli obiettivi più impegnativi e onerosi che ci si possa porre, ma è anche un dovere di cui ogni persona che sceglie di prendersi cura (a livello professionale o personale) di una vita dovrebbe esser memore. Benvenga, pertanto, insegnare ai/alle bambini/e che i draghi possono esser sconfitti e agli/alle adolescenti che la natura dei mostri muta in base alla prospettiva da cui si guarda.

Riferimenti bibliografici

- ADICHIE CHIMAMANDA NGOZI (2020), *Il pericolo di un'unica storia*, Torino, Einaudi.
- BATINI FEDERICO, a cura di (2023), *La lettura ad alta voce condivisa. Un metodo in direzione dell'equità*, Bologna, Il Mulino.
- BATINI FEDERICO, MARCHETTA GIUSI, a cura di (2023), *La lettura ad alta voce condivisa. Atti del Primo Convegno Scientifico Internazionale. Perugia. 1-2 dicembre 2022*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore.
- BELLUSSI TASSINARI ANNAMARIA (1987), *Dalla struttura alla funzione. Lettura di una fiaba*, Milano, Edizioni PSY.
- BERGER PETER L., LUCKMANN THOMAS (1966), *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Garden City (New York), Anchor Books.
- BETTELHEIM BRUNO (1976), *The uses of enchantment: the meaning and importance of fairy tales*, New York, Knopf; distributed by Random House; trad. it. Andrea D'Anna (2008), *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli.
- BRETHERTON INGE, BEEGLY MARJORIE (1982), *Talking about internal states: the acquisition of an explicit theory of mind*, "Developmental Psychology", 18, pp. 906-921.
- BRUNER JEROME (1960), *The Process of Education*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- CAPUTO MICHELE (2018), *La fiaba: pedagogia della paura?*, "Servitium", 239, pp. 75-84.
- CASTANO EMANUELE (2024), *Less Is More: How the Language of Fiction Fosters Emotion Recognition*, "Emotion Review", XVI, 2, pp. 73-83.
- CHOMSKY NOAM (1968), *Language and Mind*, New York, Harper and Row.
- DEWEY JOHN (1933), *How we think*, Boston, D. C. Heath and Company; trad. it. Antonio Guccione Monroy, CHIARA BOVE, a cura di (2019), *Come pensiamo*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- EKMAN PAUL (1992), *An argument for basic emotions*, "Cognition and Emotion", VI, 3-4, pp. 169-200.
- FERRO ANTONINO (1992), *La tecnica nella psicoanalisi infantile*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

- FONAGY PETER, TARGET MARY (1997), *Attachment and reflective function: Their role in self-organization*, "Development and Psychopathology", IX, 4, pp. 679–700.
- FONAGY PETER, TARGET MARY (2001), *Attaccamento e funzione riflessiva*, Milano, Raffaello Cortina.
- GARDNER HOWARD (2006), *The development and education of the mind: The selected works of Howard Gardner*, Oxfordshire, Routledge/Taylor & Francis Group.
- JOHNSON DAN R. (2012), *Transportation into a story increases empathy, prosocial behavior, and perceptual bias toward fearful expressions*, "Personality and Individual Differences", 52, pp. 150-155.
- KIDD DAVID, CASTANO EMANUELE (2013), *Reading literary fiction improves theory of mind*, "Science", 342, pp. 377-380.
- KIDD DAVID, CASTANO EMANUELE (2017), *Different stories: How levels of familiarity with literary and genre fiction relate to mentalizing*, "Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts", 11, pp. 474-486.
- LAKOFF GEORGE (2008), *The political mind*, London, Penguin Books; trad. it. Giuseppe Barile (2009), *Pensiero politico e scienza della mente*, Milano, Mondadori.
- LECCE SERENA, PAGNIN ADRIANO (2007), *Il lessico Psicologico. La teoria della mente nella vita quotidiana*, Bologna, Il Mulino.
- MONTI FIORELLA E CRUDELI FABIOLA, a cura di (1996), *Il gioco del pensiero*, Cesena, Società Editrice «Il Ponte Vecchio».
- MONTI FIORELLA E CRUDELI FABIOLA, a cura di (1999), *Lo spazio narrativo: la fiaba e il gioco*, Cesena, Società Editrice «Il Ponte Vecchio».
- MUMPER MICAH L., GERRIG, RICHARD J. (2019), *How does leisure reading affect social cognitive abilities?*, "Poetics Today", XL, 3, pp. 453-473.
- NOVICK KERRY KELLY (1990), *Accesso all'infanzia, differenti modi di ricordi*, "International Journal of Psychoanalysis", 71, pp. 335-349.
- OATLEY KEITH (1999), *Meeting of minds: Dialogue, sympathy, and identification in reading Fiction*, "Poetics", 26, pp. 439-454.
- PIAGET JEAN (1970), *Genetic epistemology*, New York, Columbia University Press.
- REVLIN RUSSELL (2012), *Cognition: theory and practice*, New York, Worth Publishers.
- SKINNER BURRHUS FREDERICK (1953), *Science and human behavior*. New York, Macmillan.
- SUNDERLAND MARGOT (2004), *Raccontare storie aiuta i bambini. Facilitare la crescita psicologica con le favole e l'invenzione*, Trento, Erickson.
- UYTUN MERVE CIKILI (2018), *Development Period of Prefrontal Cortex*, in Ana Starcevic e Branislav Filipovic (a cura di), *Prefrontal Cortex*, London, IntechOpen.
- VOTTA MONICA (2021), *L'uso della metafora in psicologia: la fiaba*, Gaeta, Ali Ribelli Edizioni.
- VYGOTSKY LEV S. (1934/1986), *Thought and Language*, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press.

WINNICOTT DONALD W. (1965), *The maturational processes and the facilitating environment: Studies in the theory of emotional development*, Madison (Connecticut), International Universities Press; trad. it. Alda Bencini Bariatti (1981), *Sviluppo affettivo e ambiente*, Milano, Mondadori.

Sitografia

(ultimo accesso in linea: 23 aprile 2025)

<https://www.uniroma1.it/it/pagina/progetti-di-terza-missione-finanziati-dal-bando-2024> Pagina afferente al sito dell'Università La Sapienza di Roma dedicata ai progetti di Terza Missione dell'Ateneo finanziati nel 2024, tra cui il progetto *Leggere vale la pena*, in collaborazione con gli Istituti Penitenziari del Comune di Roma.

(ultimo accesso in linea: 4 febbraio 2025)

Farsi Marta Rebecca, *Linguaggio emotivo e teoria della mente*, in <https://www.stateofmind.it/2020/01/linguaggio-emotivo-teoria-mente/>

State of Mind è il primo giornale online in Italia di psicologia, psicoterapia, neuroscienze, psichiatria. Dal 2011 si occupa di divulgazione scientifica e offre uno sguardo psicologico sul mondo e sui fatti di attualità, impegnandosi a rendere le scienze psicologiche accessibili a tutti.

(ultimo accesso in linea: 24 aprile 2025)

<https://sites.google.com/uniroma1.it/traleggiamo/iniziative>

Sito web del Progetto di Terza Missione *Traleggiamo! Aprirsi all'altro: leggere, tradurre, condividere, pubblicare*, finanziato dall'Università La Sapienza di Roma.

PARTE II

INTESSERE E RITRAMARE

Elettra e l'Angelo. Una riscrittura metaletteraria di Fabrizia Ramondino

Chiara Maciocchi

1. Tra mito, letteratura e biografia

Era il 1983 quando Fabrizia Ramondino¹ pubblicava, per la casa editrice Einaudi, la raccolta di racconti *Storie di patio*, suo secondo libro di narrativa dopo il successo di *Althénopis* (1981). In uno dei racconti della raccolta, intitolato *L'Angelo*, la scrittrice decideva di dare il nome di "Elettra" alla sua protagonista alle soglie dell'adolescenza; ed è in forza di questa scelta che è possibile rilevare, sullo sfondo di una narrazione avente al suo centro l'esperienza di assestamento della protagonista in una cittadina francese – esperienza in larga misura autobiografica –, la presenza costante di riferimenti, espliciti e impliciti, all'archetipo mitico e insieme psicanalitico della vicenda degli Atridi.

Quella scrittura parzialmente autobiografica, che avrebbe contrassegnato larga parte della produzione di Ramondino lungo l'arco dell'ultimo quarto del secolo scorso, si fa quindi forte in questo caso del ricorso al mito, ai suoi personaggi e all'intreccio di significati che questi portano impressi su di sé; e lo fa per rendere visibile, in figure riconoscibili e in certa misura universali, ciò che sta al fondo dell'esperienza privata. Ma nell'allargare i margini del privato tramite il riferimento all'universale, Fabrizia Ramondino compie il gesto parallelo

¹ Nata a Napoli, ha vissuto l'infanzia a Maiorca al seguito del padre diplomatico, dopodiché ha passato gli anni di formazione tra la Francia e la Germania. Tornata a Napoli, dopo aver fondato l'Associazione Risveglio Napoli, asilo gratuito per i bambini e scuola serale di preparazione alla licenza media per gli adulti, ha militato nel 1968 nel Centro di Coordinamento Campano, in cui si è occupata di disoccupati urbani e contadini poveri. Nel 1981 è uscito il suo primo romanzo, *Althénopis* (Einaudi), seguito poi dai romanzi *Un giorno e mezzo* (1988), *Guerra d'infanzia e di Spagna* (2001) e infine *La via* (2008).

di spingere l'universale sui binari del privato, lasciandolo incrinarsi e contaminarsi sotto gli sviluppi, imprevedibili e cangianti, provenienti dal terreno della biografia. È infatti a partire dal dato intimo della ricerca di un centro per il proprio sé da parte della dodicenne Fabrizia che prende avvio la riscrittura: la figura di Elettra viene fatta interagire con le esperienze di una persona concreta, situata nel proprio orizzonte di vita, e diventa così capace di travalicare i confini del ruolo assegnatole dal mito, e dai riusi letterari e socioculturali di questo, in direzione di un accesso imprevisto a capacità, libertà e piaceri nuovi.²

Ma ciò che contraddistingue l'Elettra riscritta da Ramondino non è solamente l'orizzonte esperienziale e autobiografico che sta a monte e a valle della riscrittura, bensì il gesto di agganciare la riscrittura a una riflessione sulla letteratura in genere. È infatti nei termini di una messa a tema della letteratura – nei suoi risvolti sia sistematici, quali la narrazione e la finzione, che extra-sistematici, quali le attività della lettura e della scrittura – che *L'Angelo* intreccia la scrittura autobiografica e il mito: rinarrando la figura di Elettra, smuovendone la fissità del destino mitico, Fabrizia Ramondino indica la letteratura come perno centrale intorno a cui solamente ciò che è dato può cominciare a muoversi, a liberarsi dei gangli asfittici in cui è stato costretto. Come si avrà modo di vedere, la letteratura diventa, nel racconto di Ramondino, uno strumento ottico capace di far vedere meglio e più in profondità, in grado di portare alla luce sia l'infinita successione delle maglie del reale, sia il doppio fondo, dal significato altro e alternativo, che esse sempre nascondono. Infatti, è in forza del filo che lega letteratura e vita, apparenza e verità, narrazione e fatto, che chi sa praticare la letteratura nelle sue molteplici manifestazioni, discernendone il funzionamento e l'operare parallelo – non contraddittorio – alla realtà, non può che disporsi in termini di gioco e libertà nei confronti di quest'ultima, attraversandola con rinnovate capacità di movimento e invenzione. Elettra, ne *L'Angelo*, riscrive la propria storia e il portato tragico che la caratterizza, a partire dall'uso che ella arriva a fare della conoscenza che distingue le forme, della lettura che insegna la comunità del sentire e dell'esperire, della lingua che crea e riscrive il reale.

² In questo senso, è possibile ricondurre quella di Ramondino alla prima categoria di riscrittura mitica a cui fa riferimento Bart Van den Bossche (2002), quella cioè che ha a che fare con il rinnovato rapporto tra mito e punto di vista, e dunque con la restituzione di agentività e vitalità alle figure marginali del mito.

2. Elettra e Ifigenia, il padre e la madre

Protagonista «nascosta e sempre presente» (CHIALANT: 1983, 143) delle *Storie di patio*, Fabrizia Ramondino intesse, nei racconti che compongono la raccolta, un arazzo di spazi, tempi e personaggi in cui la memoria individuale si rifrange e si ricompone, restituendo il senso di una perdita – quella dell'infanzia, dei luoghi amati dell'anima – che si fa tutt'uno con il riconoscimento di inediti spiragli di luce, con la scoperta di imprevisi desideri e resistenze. Entro i binari di un fluire narrativo continuo, che lega in un filo unico i racconti delle *Storie di patio* all'esordio *Althénopis*, e legherà entrambi al romanzo *Guerra d'infanzia e di Spagna* (2001)³, le protagoniste e i protagonisti di Ramondino sono variazioni di uno stesso movimento di rammemorazione e crescita, condotto sulla scorta dei ritorni e avanzamenti della bambina e poi adolescente Fabrizia dal mondo dell'infanzia – rappresentato dall'isola di Maiorca e da Santa Maria del Mar – al mondo dell'età adulta – nei suoi luoghi sempre cangianti, nelle sue miserie e promesse. In *Storie di patio*, Ramondino veste dei propri panni di dodicenne la «controfigura mitica e "analitica"» (ALFONZETTI: 2010, 120) di Elettra: fa coincidere, nel racconto *L'Angelo*, la sé alle soglie dell'adolescenza con l'Elettra del mito e della psicanalisi, innestando il proprio paesaggio intimo turbato nel terreno, sorprendentemente affine, di quello mitico. Il materiale biografico incandescente dell'infanzia e dell'adolescenza, a cui la scrittrice torna di continuo per narrare il proprio sé, i suoi traumi e i suoi passaggi di luogo, si presta qui a una mescolanza notevole col materiale del mito: a partire dalla relazione ambigua che lega la giovane Ramondino e il padre, schizzata con tratti drammatici fin dall'inizio e introdotta, significativamente, appena dopo il primo apparire del nome della protagonista:

Ma dal paese si erano portati il gatto, e una cesta di panini e di arance di giardino. L'odore del treno, di ferro umido e urina, in piedi davanti al finestrino del corridoio, gli occhi fissi al fuggente paesaggio. Quell'amaro ristagno, e le veloci, mutevoli figure del mondo. Come al cinema. Elettra aveva brividi per tutto il corpo, si risvegliava la memoria ad anticipare, forse, eventi, di quando era immagine e non occhio. Immagine in sé risolta. La corsa verso la corriera sulla Nazionale, che doveva condurle il padre, sotto la pioggia; ed era stramazzata sul selciato per

³ Si noti come alcuni dei racconti contenuti in *Storie di patio* – *La signora di Son Batle, I servi, Il fidanzamento* – verranno ripresi dalla scrittrice e inseriti, con alcune modifiche, in *Guerra d'infanzia e di Spagna*.

l'affanno; a mimare la mescolanza impossibile delle loro membra si era avvoltolata nel fango. (RAMONDINO: 1983, 94).

La mescolanza, che poteva ancora assumere, sul finale d'infanzia narrato dal racconto immediatamente precedente *L'Angelo*, i tratti di un «fidanzamento»⁴, nel passaggio all'adolescenza diventa infine impossibile: al pari dell'Elettra mitica, a cui viene sottratto il padre negli anni della giovinezza, l'Elettra-Fabrizia del racconto perde suo padre nello sfilacciarsi e confondersi monotono delle giornate ad Aix-les-Bains, e nel raffreddarsi di un rapporto di intimità e adulazione che va di pari passo, essendovi intimamente connesso, con la perdita del luogo dell'infanzia e del corpo di bambina. All'abbandono dello spazio fisico dell'infanzia corrisponde, infatti, l'abbandono di quel corpo che in esso aveva abitato felicemente, e che faceva tutt'uno con la libertà di movimento e di gioco descritta tanto in *Althénopis*, quanto nel posteriore *Guerra d'infanzia e di Spagna*:

Tutto quindi era diverso nel nuovo paese, e nel suo nuovo corpo. E bisognava vivervi e amarvi. Un fiotto di lacrime saliva agli occhi di Elettra, perduta in una grande poltrona, che riusciva a nasconderla. Sognava ogni notte la strada che conduceva alla sua antica casa. Un'automobile passava sulla Nazionale guidata da suo padre, con lei a fianco. Invece di svoltare verso il villaggio l'automobile andava oltre, una forza cieca e violenta guidava Elettra altrove. (RAMONDINO: 1983, 102).

E se a guidare l'automobile che porta via dal vecchio paese è il padre, è nel modificarsi dei termini della relazione con quest'ultimo che a Elettra è restituita la misura del suo stesso, doloroso crescere:

Il padre non pronunciava mai parole francesi con Elettra; vezzeggiava invece la figlia minore in francese come se fosse una dama. Elettra credeva di comprendere che, se lei lo avesse già saputo, le avrebbe parlato in latino [...] O con lei provava pudore come con un fratello. Il loro infatti era un legame severo, senza complicità o compiacenze. Di lei in-

⁴ Si tratta del racconto intitolato *Il fidanzamento*, consistente nella enumerazione e descrizione dei trenta regali che la Fabrizia bambina riceve dal padre durante un mese di convalescenza dalla polmonite. Cfr. RAMONDINO: 1983, 73-74: «La sera arrivava il signor Torquat e il teatro cominciava. Arrivava sempre in modo diverso, a volte travestito, per farle uno scherzo. [...] Per un mese intero, finché durò la convalescenza, portò a Nuria un regalo. Ecco l'elenco dei trenta doni che giorno per giorno segnarono le tappe del corteggiamento».

fatti aveva stima, ma anche timore. Soprattutto in quel tempo, quando il corpo di Elettra stava diventando di donna. (RAMONDINO: 1983, 103).

Il corpo di donna diventa così simbolo e catalizzatore materiale della perdita di complicità elettiva con il padre – perdita che va di pari passo con quella della dimensione felice e idealizzata dell'infanzia. È in conseguenza di ciò che il corpo in crescita diventa terreno di negazione, e di una sopportazione stoica posta a suggello della volontà di conservare, a costo di sé, gli unici resti possibili del legame con l'istanza paterna:

[...] gli studiosi, i poeti, di cui Elettra scopriva l'esistenza [...] a fianco del padre, l'affascinarono e maturarono in lei il desiderio di non diventare come sua madre e come nessuna donna. [...] Quanto al suo nuovo corpo, bisognava rassegnarsi, sopportarlo stoicamente. Ciò che contava infatti erano le mani e la mente. (RAMONDINO: 1983, 103).

La mescolanza padre-figlia, che nei suoi ultimi ed eccezionali barlumi aveva fatto storcere il naso ai parenti e soprattutto, in un ulteriore parallelismo mitico – stavolta con Egisto –, allo zio Celestino,⁵ viene sostituita infine da una volontà mentale di assimilazione, che passa per la negazione di sé e della propria soggettività incarnata. È sul panorama di questa negazione che si staglia, nella sua enigmaticità carica di presagi, la figura sacrificata, compatita e rinnegata della madre:

La mamma prima di partire si era fatta vestiti nuovi. Severi e caldi, perché si andava al Nord. [...] Sul risvolto del bavero un cammeo romano raffigurante il sacrificio d'Ifigenia. A Elettra piaceva quella fanciulla nel peplo rigido, cesellata su quel rosso scurito. Guardava i fianchi della mamma, in piedi per riporre una valigia, nella gonna verde bottiglia, stretta, non aderente, al centro la chiusura lampo. Un'anfora incrinata, al suo occhio, impietoso cesello. La chiusura lampo, il treno, la valigia... E «Dovete subito imparare il francese!» In una raggiera di piccoli diamanti, lacrime perpetue, come stelle fisse, attorno a quel Sacrificio. Anche la mamma era stata condotta all'altare. (RAMONDINO: 1983, 95).

Nel tempo dissolto e sfilacciato del cambiamento – di luogo, corpo, lingua – la madre assurda a figura di una perdita che sembra essersi

⁵ Cfr. RAMONDINO: 1983, 94: «Si spaventavano o scostavano i parenti, allora, agli abbracci di Elettra, che parevano loro maldestri o troppo impetuosi; e ai baci, agli sguardi ardenti. Chiusi com'erano al disperato affanno, riottosi a farsi immagine viva, vortice di desiderio. Appariva l'occhio perplesso sul fiocco blu a pois bianchi dello zio Celestino».

fatta irrimediabile, nei confronti della quale Elettra assume sia la postura di una decisa negazione – «Non sarebbe diventata certo come la mamma, ma così non sarebbe rimasta» (RAMONDINO: 1983, 97) – sia l’atteggiamento proiettivo di chi sa di essere anch’essa destinata al sacrificio: «Elettra aveva dodici anni. Presto sarebbe venuto anche per lei il momento di svanire alla vista di tutti in forma di agnella. E di lei sarebbe rimasta una sagoma, un figurino di carta, da ritagliare. O una foto mortuaria» (RAMONDINO: 1983, 95). Il sacrificio, d’altronde, coincide con quello della sorella del mito, l’assente Ifigenia perduta alle priorità belliche del padre: portata sul baviero, quasi alla maniera di un emblema, dalla madre che se ne fa rappresentante in vita, Ifigenia trapassa i confini dell’individuazione per farsi sostanza diffusa di un sacrificio partecipato, trasmesso come pegno dovuto a una genealogia di donne che se ne caricano insieme il peso. In parziale consonanza con la narrazione eschilea di una Elettra che sì ama visceralmente il padre, ma è tuttavia disposta a riconoscere a quest’ultimo la colpa per la morte della sorella, Elettra-Fabrizia dispone sul filo unico del sacrificio Ifigenia, la madre e se stessa, e così facendo incrina il dettato di odio univoco verso il femminile che il mito, e poi la psicanalisi, le avrebbero assegnato come destino.

3. L’Angelo e la Lingua d’Oca

Ma per Elettra-Fabrizia è ancora presto per «imparare ad amare la madre» (MURARO: 1992/2006, 18). Né ella si risolverà, d’altronde, a ricondurre la negazione della madre e di se stessa ai trattamenti riservati a entrambe dal padre, il quale viene lasciato infine ai margini del racconto. Alla larga da ogni facile ribaltamento di paradigma, è altro e ulteriore l’orizzonte verso cui conduce la storia di Elettra riscritta da Ramondino. La scena del mito, anziché cristallizzarsi nuovamente in polarità inamovibili ma cambiate di segno, viene invece resa mobile e cangiante, nella misura in cui si contamina con la «quinta irreale» del luogo del ricordo e della narrazione: come fa intendere la scrittrice fin dalle prime battute del racconto, il «nuovo paese» di Elettra è un paesaggio ambiguo e inafferrabile, sospeso tra le asperità del reale e le ombre dell’apparenza:

Nel nuovo paese il mondo era diventato l’ombra di se stesso. Più pallido il sole. Scipita, leggera all’abbraccio, l’acqua del lago. Lenta nella

nebbia l'alba – *le brouillard brouillait le soleil; ce monde-ci était un brouillon de l'autre* –. E mezzogiorno pareva spesso un'alba irrisolta, non fosse stato quel sole scialbo, rifratto allo zenit. E mai il lampo, mai il tuono. Mai un racconto di terremoti: vitalità oscura della terra. Ma di crepe nei ghiacci, valanghe di neve: una vitalità fredda, da manuale di fisica. E non pioggia, ma pioggerella. Il paesaggio aveva crudezze e ingenuità da quinte di palcoscenico. Ecco dove aveva visto quelle villette allineate, quegli *enfants* dalle gote rosse, quei cespi di ribes... Nei sillabari e nei libri di favole della Scala d'Oro. E la neve sulle vette. E gli abeti. E i campi di grano. Chissà perché, quello era il paesaggio dei libri e del teatro, venuto dal Nord. [...] Aveva perso un paese. E non ne aveva trovato un altro, ma una quinta irreale. (RAMONDINO: 1983, 93).

Trasportata in un paesaggio dal colore indefinito, le cui «crudezze e ingenuità» rimandano all'orizzonte di ciò che, inventato, sembra non avere presa alcuna sul reale, Elettra si ritrova a dover fare i conti con l'ordine confuso e sfuggente della favola, della letteratura e del teatro: un ordine, cioè, in cui il confine tra realtà e apparenza viene continuamente destituito, in cui i margini tra il senso e il non-senso si fanno imprecisi, e il tempo della decisione – tra vero e falso, certo e incerto, buono e cattivo – è differito permanentemente. La distinzione, custode di sicurezze e giudizi, non esercita il suo diritto nella città del Nord, ad Aix-les-Bains con il suo gotico libresco: «Il padre ci scherzava sopra, aveva detto: – Questo gotico è finto, dell'Ottocento, sub Viollet-Le-Duc imperversante. Non è un gotico fiorito, ma termale. Elettra non distingueva il gotico vero da quello finto. Guardava con meraviglia e inquietudine quella facciata» (RAMONDINO: 1983, 100–101). È a questo terreno d'indistinzione che Elettra finisce per aderire, di contro tanto al disfattismo risoluto del padre quanto al sicuro senso di perdita della madre. Ed è a partire da questo terreno d'indistinzione, legato a doppio filo con la dimensione dell'invenzione fiabesca, dell'apparenza teatrale, dell'immaginazione letteraria, che Elettra riesce infine a sfuggire al suo destino di frammentazione, per ricomporsi in nuova e fluida unità. Sono i libri, in una svolta diegetica tanto esile quanto profondamente fondativa, a restituire a Elettra l'unità del sé nel confondersi indefinito del reale, la proiezione libera nel futuro in mezzo al rimpianto per il passato perduto:

Infine si innamorò dei libri con tutte le sue facoltà – la ragione, il sentimento, i sensi – perché lì sperimentava passioni, avventure, gioie, dolori; non fastidi, noie, piccoli piaceri, contrattempi. Nei libri non c'era una successione di tempi, era un unico tempo; non si vagava di paese in pa-

ese; era un unico paese; non c'era Babele di lingue, era un'unica lingua, adulta e bambina insieme, povera e ricca, materna e straniera [...] Visto che non si poteva tornare indietro, al proprio paese e al proprio corpo fanciullo e che si doveva andare avanti, nella nuova città, nella nuova lingua straniera e nel nuovo corpo di donna, Elettra, invece di rimanere attaccata al passato, di gettarsi nell'avvenire, o di dividersi invece in due, cominciò una progressiva sublimazione di se stessa che a un certo punto assunse l'aspetto dell'Angelo Custode. (RAMONDINO: 1983, 108).

Tramite la lettura dei libri prestateli da Madame Armance, coinquilina-*deus ex machina* – o «fata del destino» (RAMONDINO: 1983, 106) – posta a rappresentante di una terza via fortuita rispetto a quelle materna e paterna, Elettra scopre il terreno radicalmente mutevole e insieme trasformativo della finzione letteraria, il suo portato di infinita possibilità, il suo invito alla trasfigurazione continua del reale, la sua lezione di dolore universale e la sua promessa di felicità. Scopre una dimensione in cui non ci si divide più in due, né si diventa uno tramite oblii forzati, ma ci si fonda, costruendo se stessi in sublimazione continua, sulla radice di una logica alternativa: non più quella macchinosamente dualistica del principio di non contraddizione, ma quella in cui una parte e l'altra del sé, ovvero, come avrebbe detto il poeta Paul Celan, il sì e il no⁶, si danno in unione – e il tempo, il luogo, la lingua e il corpo che si abitano diventano uno, non più sfaldati e sfilacciati nella contrapposizione tra un prima e un dopo. Elettra accede dunque, grazie a Madame Armance, in una dimensione composita e mescolata, fatta di somiglianze inedite, di consonanze tra i libri – nelle loro fattezze materiali e immateriali – e i lavori di cucito:

Quei libri avevano a che fare in qualche modo anche con il lavoro, non solo perché Elettra attraverso i lavori di cucito di Madame Armance era riuscita a immaginare tutto il lavoro che c'era voluto per cucire i pensieri, le immagini e le pagine di tutti quei libri, ma anche perché Madame Armance di ogni libro le faceva notare le rilegature, i fregi, il tipo di stampa e di carta, le insegnava gli accorgimenti per non sciuparlo e anche le tecniche per riparare i danni. (RAMONDINO: 1983, 106).

Si tratta dell'esistenza di un «mondo magico» contrapposto al «mondo dello studio, della concentrazione, della solitudine come i

⁶ Cfr. CELAN: 1998: «*Sprich auch du, | sprich als letzter, | sag deinen Spruch. | Sprich – | Doch scheide das Nein nicht vom Ja*» (Parla anche tu, | parla per ultimo, | di' la tua. | Parla – | ma non separare il no dal sì).

libri di scuola e del padre» (RAMONDINO: 1983, 106): il mondo di un femminile liberato, fatto di lavoro mentale e manuale insieme, di intelligenza e al contempo di sentimento, in cui la soggettività e il corpo di donna non sono più motivo di vergogna ovvero oggetto di rifiuto, bensì, dandosi ora in unità con il corpo di bambina, diventano principio di amore e compassione:

Si innamorò di tutti i personaggi femminili, anche di quelli a lei ancora proibiti. [...] Elettra però di quelle donne non si innamorava come accadeva ai vari personaggi maschili, ma come avrebbe fatto il loro angelo custode. Quando Natascia si incapricciò del principe Anatòl, avrebbe voluto mantenerle la mano sulla spalla e condurla via. (RAMONDINO: 1983, 107).

A questo mondo magico fa capo la nuova «lingua magica» dei libri e della scrittura, la «Lingua d'Oca» – lingua «del primo libro che per caso le era piaciuto e che aveva risvegliato in lei la memoria delle lingue d'infanzia» (RAMONDINO: 1983, 108) – parlata da quell'Angelo Custode in cui Elettra, ricompostasi bambina e adulta insieme, riconosce se stessa:

E il suo spirito angelico non parlava né antichi dialetti né lingue familiari o straniere, ma una lingua magica, che Elettra chiamava Lingua d'Oca – e l'Angelo scriveva con una penna d'oca ricavata dalle sue piume –, ma che solo approssimativamente somigliava al provenzale: una lingua dolce e feroce.

Con l'Angelo che le teneva saldamente la mano sulla spalla Elettra iniziò un diario.

Quando Elettra era dedita ad altre occupazioni, l'Angelo le lasciava la spalla, si accontentava di guardarla, appollaiato un po' più in alto di lei, o volando. (RAMONDINO: 1983, 108).

Divenuta, ormai, «immagine in sé risolta», Elettra può trasporre tutta se stessa nell'universo dell'invenzione letteraria, laddove realtà e finzione si mischiano e la scrittura, insieme con la lettura, intervengono non a riordinare le carte, ma a spargiarle nuovamente, ad allargarne i bordi e a riscriverne i contenuti. L'Elettra di Fabrizia Ramondino si riaggancia così all'apparenza letteraria trovandovi motivo di libertà e piacere, e una fonte inesauribile di forme tramite cui le diventa infine possibile riscrivere la sua vita e i suoi passaggi di significato. La riscrittura, intrapresa narrativamente, finisce così per assumere valore me-

taletterario e per dire, nella mescolanza di biografia e mito, la potenza liberante della letteratura rispetto alle costrizioni del reale; per dire il senso di sovversione della riscrittura stessa, rispetto all'ordine ostile del dato; per dire il gioco infintamente trasfigurante della costruzione, rispetto al giogo della vita e del destino. In ulteriore e determinante consonanza con il percorso successivo della scrittrice, sarà proprio la scoperta di Elettra di una letteratura che, sospendendo ogni legge di realtà, è capace di salvare, quella a cui Fabrizia Ramondino si aggrapperà sempre, nel reiterarsi continuo della sensazione di non appartenere fissamente ad alcun luogo, ad alcun tempo, ad alcuna lingua:

Ma non scherzavo quando davanti ad Alfonso, le mani contratte sul quaderno [...] quasi piangendo, reagivo a una sua constatazione, che mi era parsa più severa e preoccupata di altre: – Quindi tu non senti nessuno spazio al mondo come tuo, nemmeno la tua casa, a meno che non ti senta bene. È solo allora, dici, che ogni spazio lo senti come tuo –. E io, aggrappata al quaderno, gli dicevo: – Questo, solo questo, sempre, è l'unico luogo che mi appartiene anche se sto male. / Il quaderno, la mia piccola isola. (RAMONDINO: 1998/2017, 146-147).

Riferimenti bibliografici

- ALFONZETTI BEATRICE (2010), *Fabrizia Ramondino, scrittrice del disagio*, in Giulio Ferroni (a cura di), *Il turbamento e la scrittura*, Roma, Donzelli, pp. 119-138.
- CELAN PAUL (1998). *Poesie*, Milano, Mondadori.
- CHIALANT MARIA TERESA (1983), *Recensione a Fabrizia Ramondino, Storie di patio, "Memoria", VIII, 2*, pp. 143-144.
- MURARO LUISA (1992), *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti (2006).
- RAMONDINO FABRIZIA (1983), *Storie di patio*, Torino, Einaudi.
- RAMONDINO FABRIZIA (1998), *L'isola riflessa*, Torino, Einaudi (2017).
- VAN DEN BOSSCHE, BART (2002), *Il mito nella narrativa italiana degli ultimi decenni: alcune prospettive*, "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", XXXI, 2/3, pp. 351-360.

C'era una volta? C'è ancora oggi. Ecosistemi grimmiani nella poesia di Ulrike Almut Sandig

Luca Baruffa

Introduzione: poetare significa stratificare

È il luglio del 2015 quando, nella cornice del festival *Wege durch das Land* (Percorsi nel territorio)¹, Ulrike Almut Sandig² mette in scena un *Mehrkanal-Sprechkonzert* (concerto per voce multicanale) insieme ai musicisti Natalie Bewernitz e Marek Goldowski. La performance, nata dal felice incontro tra musica e poesia, unisce la lettura di testi inediti a sonorità elettroacustiche cangianti e delinea uno spazio sensoriale immersivo dove suono e parola si trovano ad abitare la medesima dimensione percettiva.

Dalla scena alla pagina, i versi nati per la performance sono stati raccolti in un pamphlet poetico edito proprio in occasione del festival. Il pamphlet – un genere che per sua natura privilegia una scrittura concentrata e polemica – viene non a caso intitolato *Grimm. Gedichte. Nach den Kinder- und Hausmärchen von Jacob und Wilhelm Grimm* (*Grimm. Po-*

¹ Il festival di musica e letteratura *Wege durch das Land*, la cui direzione artistica è attualmente affidata all'attore e scrittore Stephan Szász, è un rinomato evento culturale tedesco che si svolge annualmente da maggio a luglio nella regione dell'Ostwestfalen-Lippe, nel Land della Renania Settentrionale-Vestfalia. Fondato nel 2000 da Brigitte Labs-Ehlert, il festival propone un programma itinerante di una ventina di eventi che unisce letteratura e musica in performance ospitate in luoghi storici e suggestivi – castelli, musei, edifici industriali – e, più in generale, in spazi all'aperto. Per ulteriori informazioni, è possibile consultare il sito ufficiale del festival all'indirizzo www.wege-durch-das-land.de (ultimo accesso in linea: 20 aprile 2025).

² Scrittrice, poeta, artista, performer e traduttrice tedesca, Ulrike Almut Sandig è cresciuta in Sassonia e vive oggi a Berlino. La sua ricerca artistica spazia dalla poesia alla narrativa, estendendosi a opere radiofoniche e progetti musicali che la vedono spesso impegnata in sinergia con artiste e artisti del panorama internazionale. Per maggiori dettagli si rimanda al sito ufficiale <https://ulrike-almut-sandig.de> (ultimo accesso in linea: 20 aprile 2025).

esie. Dalle *Fiabe del focolare* di Jacob e Wilhelm Grimm, 2015) e presenta, come suggerisce il titolo, una serie di componimenti ispirati alle *Fiabe del focolare* (1812-1815; ultima ed. 1857) dei fratelli Grimm, Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859). Di queste, attraverso un linguaggio spesso franto e dalla forte carica evocativa, Sandig propone una rilettura di ordine prevalentemente sociopolitico, conferendo al patrimonio orale grimmiano un'intensità poetica e performativa che se da un lato appartiene intrinsecamente alla fiaba in quanto genere della tradizione orale, dall'altro trova nella denuncia sociale uno dei tratti più originali della sua ricerca artistico-letteraria³.

L'anno seguente, il ciclo di poesie è confluito, rivisitato, nella raccolta *ich bin ein Feld voller Raps verstecke die Rehe und leuchte wie dreizehn Ölgemälde übereinandergelegt* (sono un campo colmo di colza do riparo ai caprioli e risplendo come tredici quadri a olio sovrapposti, 2016). Qui la poetica già delineata nel pamphlet viene ulteriormente sviluppata secondo quel principio di stratificazione – caratteristico della scrittura di Sandig – per cui, in questo caso specifico, le immagini e le figure archetipiche contenute nelle fiabe dei Grimm si accostano a una serie di urgenze contemporanee che spaziano dalle forme della violenza domestica e istituzionale alle eredità irrisolte della storia europea, per poi attraversare le fratture nei legami familiari e i rapporti di dominio patriarcali fino a lambire la crisi ecologica e la messa in discussione del confine tra umano e non umano. La fiaba, in siffatto contesto, diventa un vero e proprio strumento di lettura del reale, poiché, lungi dall'esaurirsi in una concezione stereotipata del genere come rifugio narrativo antitetico alla realtà, assume una funzione critica e viene così chiamata a rivelare le asimmetrie del nostro tempo e a mettere in discussione, tanto sul piano sociale e politico quanto su quello etico ed ecologico, le certezze e le fondamenta della cultura europea.

Tale spinta critica trova la sua traduzione spaziale nella struttura del volume. Il ciclo dedicato ai Grimm, infatti, viene collocato nella sezione intitolata *übereinandergelegt* (lett. *posti l'uno sopra all'altro*), e in questa specifica stratificazione, di natura insieme strutturale ed estetica, la dimensione poetica assurge a luogo d'incontro, permettendo a immagini e figure della tradizione di dialogare tanto con gli altri componimenti della raccolta – alcuni dei quali pure presentano diversi rimandi ai Mär-

³ Per un inquadramento generale della poetica di Ulrike Almut Sandig, si veda il volume degli *Oxford German Studies* a lei dedicato. Cfr. AA. VV. (2018), *Oxford German Studies*, XLVII, 3.

chen grimmiani – quanto con le urgenze a cui si è accennato poc'anzi. Ecco, dunque, che suddetta stratificazione supera la dimensione diacronica per farsi sincronia testuale, là dove Sandig assimila frammenti e generi testuali diversi – come articoli di cronaca e trafiletti di giornale su questioni di attualità – che, privati di ogni segnalazione grafica, trascendono la natura di citazione per farsi sostanza autentica del testo (LEEDER: 2018, 342). Si crea così uno spazio dove, come osserva Karen Leeder (2018, 342; trad. mia), «voci e tempi differenti sono in grado di coesistere e dialogare tra di loro»⁴. È pertanto alla luce della stratificazione che costituisce l'ossatura della scrittura di Sandig che il presente contributo si propone di analizzarne gli strati, per l'appunto, nel tentativo di far emergere, a partire dagli ecosistemi grimmiani che la permeano, i nuclei di una riflessione proto-ecologica di cui la stessa autrice si serve per leggere il presente.

1. Il fenomeno Grimm

Il progetto di Sandig dedicato alle fiabe dei fratelli Grimm si iscrive nel più ampio alveo di una stagione culturale segnata dal rinnovato interesse per un patrimonio, quello popolare tedesco, che i due studiosi seppero al contempo documentare e riorganizzare. Considerati a buon diritto i padri fondatori della germanistica e degli studi di folklore (COCCHIARA: [1952] 2016; DORSON: 1973), Jacob e Wilhelm Grimm consacrarono il lavoro di una vita a un progetto destinato a esercitare un'influenza senza pari in tutto il mondo. La portata di tale impatto risiede, da un lato, nel rigore filologico con cui i Grimm promossero il recupero della tradizione popolare germanica nelle sue varianti tedesche, offrendo un modello destinato a orientare gli studi di folklore delle generazioni successive, e, dall'altro, nel ruolo determinante che i *Kinder- und Hausmärchen* e le *Deutsche Sagen* (*Saghe tedesche*, prima ed. 1816-1818) ebbero nel consolidare un immaginario collettivo dapprima nazionale e poi europeo, fino a estendersi, in seguito, ben oltre i confini del continente stesso (ZIPES: 2015).

Sebbene l'attenzione verso l'opera grimmiana sia rimasta sempre viva, le celebrazioni per il bicentenario della prima edizione delle *Fiabe del focolare*, nel 2012, hanno agito, in questo senso, da potente catalizzatore; una ricorrenza che ha decisamente favorito il rilancio critico dei

⁴ «[D]ifferent voices and times can coexist and converse».

testi in questione e della figura storica dei loro “raccoltori”⁵, trasformando la commemorazione di un classico della letteratura in un’occasione per riflettere sul valore storico, sociale, etico, politico e persino ecologico della fiaba – nonché, per estensione, di ogni forma di narrazione popolare di origine orale. Da questo impulso, infatti, è scaturita una costellazione di nuove edizioni, studi filologici e riflessioni teoriche, oltre a riscritture letterarie, interventi artistici e reinterpretazioni mediatiche, che in ultima analisi hanno dato prova, nel tempo, della duttilità costitutiva del lascito dei fratelli Grimm.

A partire da questa fitta trama, tesa tra recupero critico e reinvenzione creativa della materia grimmiana – intesa nella sua duplice dimensione biografica e mitologica –, si intende qui definire il “fenomeno Grimm” quale istanza dinamica di riappropriazione della medesima, la quale, per le ragioni sopraesposte, attinge la propria forza tanto dalla solidità del metodo d’indagine promosso dai due studiosi, quanto dalla capacità del patrimonio folklorico da loro raccolto e rielaborato di incidere a fondo sia sul dibattito scientifico, sia sull’immaginario collettivo di ogni epoca e latitudine.

1.1. Mercificazione

Il rinnovato interesse per i Grimm e per il loro lavoro non è tuttavia privo di ambiguità. La ricezione della loro opera, infatti, è stata spesso condizionata da immagini semplificate e distorsioni alimentate dai circuiti dell’intrattenimento di massa, inclini a privilegiarne versioni edulcorate e facilmente commerciabili che ne hanno spesso occultato la densità culturale.

Il merito di aver scardinato queste semplificazioni va riconosciuto, in prima istanza, allo studioso americano Jack Zipes, il cui lavoro, fin dagli anni Settanta del Novecento, si è orientato verso quello che egli stesso ha definito il tentativo di spezzare l’incantesimo (ZIPES: 1979; 1995) che, dalla prima comparsa dell’opera grimmiana sulla scena editoriale⁶ fino ai giorni nostri, ne ha costantemente accompagnato la

⁵ Così Camilla Miglio (2015, XV) descrive il lavoro di recupero del patrimonio popolare tedesco di origine orale svolto dai fratelli Grimm nei primi anni dell’Ottocento: «Quello che possiamo definire “il gesto del raccogliere” nei Grimm [...] è rivolto [...] alla mite luce delle spighe sopravvissute a una tempesta, scrivevano i due fratelli nella loro prefazione del 1812 [...]. Il loro era un raccolto – in senso agricolo – di prodotti della terra, e raccolta – in senso antropologico-folklorico – di voci umane».

⁶ Per un approfondimento su quella precoce dinamica di riscrittura e mediazione editoriale che accompagnò fin dall’inizio la circolazione delle fiabe grimmiane, e in

ricezione, mirando così a contrastarne qualsivoglia lettura depolitizzata attraverso il recupero di quella fitta trama di significati, sottesa alla pubblicazione delle raccolte grimmiane, che affonda le proprie radici, in primo luogo, nelle istanze di resistenza e di opposizione all'egemonia napoleonica (cfr. HAASE: 1993, 386), e di cui Zipes ha contribuito a riportare alla luce la matrice ideologica e la carica sovversiva. Il suo saggio *Hyping the Grimms' Fairy Tales* – pubblicato proprio nel 2012 sulla rivista italiana *Studi Germanici* – rappresenta uno degli interventi più incisivi in occasione del bicentenario. In queste pagine, Zipes analizza i meccanismi attraverso cui, oggi, la «doppia eredità»⁷ (ZIPES: 2015, 23; trad. mia) dei Grimm viene promossa e, in tutti i sensi e a tutti gli effetti, consumata. In particolare, applicando alla ricezione delle fiabe il concetto di *hype* preso in prestito da Jonathan Gray nell'ambito degli studi sulla comunicazione di massa, Zipes esamina le cornici promozionali che da sempre accompagnano e orientano la circolazione dei *Märchen*. Se per Gray (2010, 4-8) l'*hype* costituisce di fatto un elemento paratestuale integrante del processo artistico – una configurazione semantica preliminare che, spingendosi oltre la semplice funzione promozionale, modella le aspettative del pubblico e stabilisce le cornici interpretative attraverso cui l'opera verrà fruita –, Zipes ne problematizza il presunto valore creativo e mostra, invece, come queste strategie di amplificazione possano alterare nettamente il rapporto tra testo e pubblico. Naturalmente, la questione non riguarda tanto la legittimità dei paratesti in sé – di cui lo stesso Zipes riconosce l'importanza in qualità di “soglie” che, di un testo, forniscono la cornice interpretativa (cfr. GENETTE: 1987) –, quanto l'uso distorsivo dell'*hype*-paratesto come strumento che, anziché orientare la lettura di un testo o arricchirne la comprensione, finisce per svuotare l'opera del suo significato culturale più profondo. Il germanista Helmut Fischer (2000) ha descritto l'esito di questa operazione con il termine *ent-grimmt* (de-grimmificato), un processo di depotenziamento culturale in cui l'adattamento delle fiabe travalica la trasposizione mediale per manometterne l'orizzonte di senso, allontanandosi dalle intenzioni originarie dei loro raccoglitori in favore di un'estetica della

particolare sull'influenza esercitata dalla prima traduzione inglese di Edgar Taylor, nella quale i testi risultavano già in parte rimaneggiati e adattati a un pubblico più ampio, nonché sul ruolo decisivo che essa ebbe nella diffusione della raccolta entro l'orizzonte culturale anglofono, si vedano, a titolo esemplificativo, Zipes (2015, 33-57) e Kiani (2023).

⁷ «[D]ouble legacy».

semplificazione che neutralizza ogni spigolosità critica. Da questa tendenza, insomma, vengono alla luce versioni che, pur conservando l'ossatura del racconto, risultano sostanzialmente disancorate dalla densità storico-culturale e simbolica propria della fonte.

Riproposto nel 2015 all'interno di *Grimm Legacies. The Magic Spell of the Grimms' Folk and Fairy Tales*, il saggio di Zipes viene inserito in una più ampia cornice argomentativa che vede fiorire, intorno alle tesi iniziali, nuovi affondi critici dedicati in particolare al fenomeno dell'"americanizzazione" – o "disneyficazione" – delle fiabe grimmiane, con la quale terminologia lo studioso intende riferirsi a quel processo attraverso cui queste ultime sono state progressivamente rielaborate – nell'ambito della produzione culturale statunitense e, soprattutto, per mano di Walt Disney (1901-1966) – in forme narrative denaturate pensate per una circolazione globale e rivolte a un pubblico più ampio rispetto a quello cui erano originariamente destinate. Se, da un lato, ciò ha contribuito a mantenere viva la presenza dei Grimm e dei loro testi nell'immaginario collettivo, dall'altro ne ha spesso sacrificato le specificità culturali, appiattendone la complessità a favore di una più immediata commerciabilità.

1.2. Salvaguardia

Contro questa tendenza si è mossa una parte significativa della critica grimmiana, la quale si è impegnata, con grande determinazione, a restituire spessore all'opera dei due studiosi e a promuoverne una ricezione che oltrepassasse la logica del consumo per aprirsi a una più consapevole comprensione del loro lascito. Dai contributi pionieristici di Heinz Rölleke (1936-2023, cfr. 2000; 2004) e dalle monumentali biografie di Murray B. Peppard (1971), Steffen Martus ([2009] 2021) e Ann Schmiesing (2024) – tese a ricollocare la vita e l'opera dei Grimm nel cuore del loro tempo – fino alle riflessioni socioculturali di Donald Haase (cfr. 1993; 2003; 2008) e a quelle psicoanalitiche di Maria Tatar (cfr. [1987] 2019); dal lavoro di annotazione e ri-sistematizzazione di Hans-Jörg Uther (cfr. 2008) alle più recenti ricerche di Holger Ehrhardt (cfr. 2012; 2016); queste indagini, affiancate da una nuova stagione di traduzioni delle primissime edizioni e dei loro paratesti parlanti⁸, hanno

⁸ In linea con quanto brevemente accennato a proposito dei paratesti, Gérard Genette, nel suo celebre *Seuils* (1987), definisce questi elementi come vere e proprie "soglie",

reso sempre più visibili le stratificazioni e le tensioni metodologiche del progetto grimmiano. Più che imporre una lettura univoca, dunque, un tale sforzo – filologico ed ermeneutico insieme – ha fornito le coordinate necessarie per districarsi tra le pieghe di un'opera complessa, troppo spesso semplificata, sulla quale lo stesso Jack Zipes si è interrogato riflettendo sul confine tra il successo commerciale dei testi dei Grimm e la sopravvivenza del loro valore storico-culturale:

I Grimm riposano in pace nella tomba, forti dello straordinario successo delle loro fiabe – ormai considerate celebri quasi quanto la traduzione della Bibbia di Lutero –, o si stanno rivoltando e lamentando per il modo in cui i loro racconti sono stati trasformati in intrattenimento kitsch? [...] L'“eredità tedesca” delle fiabe dei Grimm è sempre stata molto più che tedesca e, per la maggior parte, i Grimm possono dormire sonni tranquilli, poiché le profonde origini multiculturali e l'essenziale significato storico dei loro racconti sono ormai noti a tutti, che ciò sia avvenuto attraverso il kitsch [...] e i fumetti, le trasposizioni artistiche in letteratura, teatro, opera, balletto e cinema, o tramite rigorose ricerche storiche e filologiche non importa. Le loro fiabe “tedesche” significano per il mondo intero molto più di quanto le parole possano esprimere.⁹ (ZIPES: 2014, 54-72)

Proprio questa coesistenza di linguaggi, che vede la ricerca tradizionale dialogare con nuove forme di riscrittura artistica, dimostra come il fervore interpretativo della critica non sia rimasto confinato all'ambito specialistico, finendo invece per offrire a una vasta costellazione di scrittrici e scrittori, poete e poeti, artiste e artisti nuovi stru-

ossia dispositivi che accompagnano l'opera orientandone la ricezione e fornendo coordinate interpretative e informazioni fondamentali sulla genesi e sulla natura del testo a cui si riferiscono. I paratesti possono dirsi “parlanti”, dunque, proprio in virtù di tale funzione, poiché rendono espliciti il metodo, le finalità e l'orizzonte culturale dell'opera che accompagnano; la loro traduzione consente, di conseguenza, anche al pubblico di arrivo di accedere con maggiore consapevolezza alle loro stratificazioni di significato.

⁹ «Are the Grimms sleeping comfortably in their graves because of the great success of their tales, now considered almost as famous as Luther's translation of the Bible, or are they twisting, turning, and complaining that they have been betrayed by the manner in which their tales have been turned into kitsch entertainment? [...] The Grimms' "German" legacy of tales was always much more than German, and for the most part the Grimms can sleep peacefully because the profound multicultural origins and essential historical meaning of their tales have been acknowledged, whether through [...] kitsch and comics, artistic adaptations in literature, theater, opera, ballet, and film, or in thorough historical and philological research. Their "German" tales mean more to the world than words can articulate».

menti per accostarsi all'eredità dei Grimm attraverso linguaggi inediti: dalle riscritture corrosive di Anne Sexton (1971) alla lirica multimediale di Ulrike Almut Sandig, oggetto del presente studio, fino alle traiettorie della prosa italiana di Silvia Ballestra (2024) e Simona Vinci (2019) – solo per menzionarne alcune –, queste opere testimoniano la perdurante vitalità della materia grimmiana e la sua attitudine a farsi paradigma plastico, che assorbe e al tempo stesso riflette istanze culturali eterogenee; e se una simile persistenza trova conferma nella predisposizione strutturale della fiaba alla lunga durata (ZIPES: 2006), la sua reale forza d'urto risiede nella capacità di dare forma alle tensioni costitutive dell'esperienza umana – dal potere alla violenza, dal rapporto con l'alterità a quello con la natura – che, da sempre, impongono una costante rinegoziazione dei sensi e delle forme attraverso cui il tempo e lo spazio vengono abitati.

2. Sotto l'egida delle forme lente: echi proto-ecologici nell'opera dei fratelli Grimm

Proprio quest'ultimo versante – il rapporto con la natura – appare, paradossalmente, tra i meno indagati dalla critica, rimanendo spesso relegato ai margini di una riflessione orientata verso altre direttrici; una lacuna tanto più sorprendente se si considera che, lungi dal risolversi in una mera occorrenza tematica, la natura costituisce l'ossatura del pensiero dei fratelli Grimm, nonché, di conseguenza, il fondamento stesso della loro operazione filologica di recupero della tradizione popolare tedesca. Se, dunque, filoni d'indagine ormai consolidati nella critica – come, a titolo esemplificativo, quello pedagogico e quello psicoanalitico – attraversano ricorrentemente l'esegesi grimmiana, è con la concezione della natura e con la sua rappresentazione estetica che tali istanze dovrebbero invero misurarsi per indagarne la scaturigine più propria e, insieme, il punto di massima convergenza. Ad oggi, un'indagine sulla portata di questo legame, ossia sulla coesione tra la materia narrativa raccolta e rielaborata dai fratelli Grimm e la loro idea di natura, permetterebbe di mostrare come quest'ultima costituisca, in ultima analisi, il baricentro intellettuale del pensiero grimmiano, facendo al tempo stesso riaffiorare quel sostrato proto-ecologico – sotteso alla stessa rappresentazione estetica della natura – che anticipa, in forma embrionale, alcune questioni centrali del pensiero ecologico moderno e che può essere più specificamente ricondotto entro l'oriz-

zonte speculativo dell'ecocritica contemporanea (cfr. IOVINO: [2006] 2025; DÜRBECK *et al.*: 2017).

Agli occhi dei Grimm, che leggevano la propria esistenza alla luce della natura e attribuivano a quest'ultima, di riflesso, un imprescindibile valore biografico (MARTUS: [2009] 2021, 335), questa suscitava sovente un sentimento quasi reverenziale che si traduceva, il più delle volte, in piccoli gesti quotidiani densi di valore simbolico. Tra questi vi era l'abitudine di raccogliere fiori e foglie durante le loro consuete passeggiate all'aria aperta, per poi custodirli con cura tra le pagine dei loro libri, quasi a voler preservare un frammento di vita organica entro le carte a cui i due fratelli erano così profondamente devoti. In queste occasioni, i Grimm solevano annotare su ciò che raccoglievano la data e il luogo del ritrovamento, talvolta allegando bigliettini che ne registravano le circostanze del recupero, trasformando così il loro erbario personale in una vera e propria estensione della loro memoria affettiva e intellettuale. La stessa *Selbstbiographie* (*Autobiografia*, 1831) di Wilhelm, ad esempio, testimonia come, per i Grimm, il senso della natura – per quanto innato – si alimenti e si rafforzi attraverso l'immersione del corpo nei ritmi del paesaggio, là dove l'esperienza umana si accorda temporaneamente con quella più-che-umana, e come, proprio nei momenti in cui si concede alla natura di agire liberamente sul pensiero, quest'ultimo trovi la sua espressione più feconda (GRIMM: [1831] 1881, 5). Pertanto, la simpatia con il dato naturale – intesa nel suo senso etimologico di un profondo e condiviso “sentire insieme” – costituiva per i Grimm una condizione imprescindibile del vivere, riflesso dell'anelito verso quella *Summe des Ganzen* (somma del tutto) – evocata da Jacob in una celebre lettera ad Achim von Arnim (1781-1831) del 1811 – con la quale i due studiosi intendevano l'unità armonica e corale della poesia antica quale manifestazione spontanea – poiché organica, cioè naturale – di un popolo (STEIG: 1904, 116). La natura, maestra di metodo, trovava dunque nella «stabilità nel divenire»¹⁰ (MARTUS: [2009] 2021, 335; trad. mia) – ricordata ai Grimm, tra le altre cose, dai minerali adagiati sui loro scrittoi – un archetipo cognitivo d'elezione. In quelle rocce, Jacob e Wilhelm riconoscevano la medesima forza organica e lo stesso mutamento millimetrico che intendevano rintracciare, attraverso lo studio dell'origine e dell'evoluzione del linguaggio, anch'essi organici, nelle pieghe della storia umana. Quei minerali, specchio di una visione del mondo refrat-

¹⁰ «Stabilität im Wandel».

taria a ogni frattura violenta, offrivano loro l'occasione di riflettere sulla natura stessa dello sviluppo della storia umana, lasciando intravedere una reciprocità viscerale tra vivente e non vivente, tra organico e inorganico, nonché una prossimità disarmante tra processi materici e processi spirituali, concepiti come analoghi e speculari. Significativamente, queste riflessioni sembrano anticipare, con notevole lungimiranza, l'intuizione huttoniana del *deep time* (tempo profondo) – secondo cui la storia dell'essere umano è inscritta entro quella, assai più antica, della natura (cfr. BAXTER: 2003; HERINGMAN: 2023) –, riflettendone in scala minore un'evoluzione dinamica che rivela, in ultima battuta, la relazionalità costitutiva del rapporto tra umano e non umano. In questa cornice epistemologica acquisisce piena luce il valore fondante attribuito dai Grimm alla *Naturpoesie* (poesia di natura):

La fase primigenia, non più ripetibile, sarebbe stata craterizzata da qualità come spontaneità, semplicità, inconsapevolezza, grazie a cui i popoli potevano godere di un rapporto privilegiato con la natura e, proprio in quanto a essa – che è emanazione divina – più vicini, beneficiare ancora dell'eco della voce di Dio, in loro riverberante ed espresso occasionalmente attraverso la poesia. Col tempo la maggior consapevolezza di sé, la perdita dell'innocenza, l'erudizione e l'artificiosità che da questa inevitabilmente deriva, avrebbero portato fisiologicamente a superare questo stadio, punto più alto del ciclo vitale, e a proseguire lungo la parte discendente della parabola, che prevede un progressivo allontanamento dalla natura. In questa fase la perdita maggiore sarebbe rappresentata dal silenzio di Dio e dal fatto che i popoli non riescono più ad avvertire ed esternare il senso della loro storia e del loro destino collettivo, bensì solo sentimenti e riflessioni personali. Nella storia della poesia grimmiana questo passaggio coincide con la sostituzione della *Naturpoesie* [...] con la *Kunstpoesie* [...]. (CAPRILI: 2018, 22)

Il concetto di *Naturpoesie*, che i Grimm recepirono in forma indiretta da Johann Gottfried Herder (1744-1803) per il tramite della Scuola storica del loro maestro Friedrich Carl von Savigny (1779-1861) e del circolo di Heidelberg (LICHTENSTEIN: 1928, 516), si nutriva altresì delle teorie di Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) sulla *Naturphilosophie* (filosofia della natura) e delle riflessioni, comuni a tutti loro, intorno all'origine del linguaggio (cfr. GRIMM, SCHELLING: 2004). La concezione grimmiana della natura, infatti, affondava le proprie radici nelle speculazioni filosofiche del Romanticismo tedesco – stagione in cui, in reazione ai paradigmi meccanicistici dell'Illuminismo, si im-

pose una nuova visione della natura come totalità dinamica animata da forze intrinsecamente relazionali. Se da un lato, infatti, Schelling pensò la natura come un organismo onnicomprensivo e auto-produttivo, fondato sull'identità originaria di ideale e reale e articolato secondo una legge di polarità entro cui organico e inorganico, vivente e non vivente, umano e non umano rappresentavano momenti differenti di un medesimo sviluppo (cfr. Moiso: 1990), dall'altro Herder tradusse questa sensibilità sul piano storico ed estetico. Secondo il filosofo, la *Naturpoesie* rappresentava la manifestazione più alta del *Volksg Geist* (spirito del popolo) di una comunità, la cui esperienza storica non si opponeva all'ordine naturale, ma vi si inscriveva come sua necessaria prosecuzione. La storia stessa appariva quindi come parte integrante di una trama generativa in cui l'avvicinarsi dei popoli e delle loro forme espressive rifletteva la medesima vitalità organica che animava il cosmo intero (cfr. D'ALONZO: 2016). In questi termini si esprime anche Jacob Grimm ([1851] 1864, 261), che nel linguaggio – descritto, in termini botanici, come organismo vivente diffuso su tutta la superficie terrestre e sottoposto alle medesime leggi di nascita, crescita e morte che governano la natura – scorse, non a caso, un'origine che trascendeva l'essere umano: il linguaggio stesso, espressione fenomenica di una natura intesa come spirito cosmico, pervasivo di ogni cosa, era il luogo in cui la forza vitale dell'universo si faceva storia e (si) narrava. La *Naturpoesie*, di cui gli stessi racconti popolari raccolti dai Grimm erano inequivocabilmente espressione, rappresentava dunque per i due studiosi una delle forme attraverso cui la natura – intesa nelle sue declinazioni materiche, specialmente elementali – si rendeva manifesta tanto sul piano gnoseologico quanto su quello più propriamente contenutistico. Radicati nello stesso tessuto naturale da cui emergevano la lingua, i costumi e l'immaginario di un popolo, questi racconti furono invero raccolti nel solco di una tradizione che, da Paracelso in poi, aveva riconosciuto nella materia quella «forza mitopoietica gorgogliante»¹¹ che Gernot (1937-2022) e Hartmut Böhme (1996, 50; trad. mia) hanno attribuito alla natura colta nella sua inarrestabile dinamicità.

Nello specifico, il modo più evidente in cui fiabe e saghe grimmiane veicolano questa visione della natura e del linguaggio risiede nell'agentività dei quattro elementi naturali – acqua, terra, fuoco e aria – che li compaiono quali autentici *Urstoffe*. Con questo termine, Jacob Grimm

¹¹ «[M]ythopoetisch brodelnde Kraft».

(1835, 325-370) indicava quelle sostanze primordiali il cui instancabile avvicinarsi non solo costituiva la realtà fenomenica e ne influenzava la dimensione noumenica, ma determinava, sul piano testuale, lo stesso movimento narrativo. La materia, in questo senso, si rivela porosa, relazionale, significativa – una trama di corrispondenze, insomma, entro cui umano e non umano partecipano del medesimo orizzonte vitale.

Una simile intuizione trova oggi nuova intelligibilità in quelle prospettive filosofiche neo-materialiste che hanno saputo restituire centralità alla capacità agentiva della materia sottraendola alla subordinazione nei confronti di una mente sovrana e separata dalla materia stessa (cfr. D'ANGELO, POZZONI: 2021). In dialogo con l'ecocritica della materia (IOVINO, OPPERMANN: 2014) e con l'ecocritica elementale (COHEN, DUCKERT: 2015), questi approcci mostrano chiaramente che i quattro elementi naturali sono, a tutti gli effetti, attori co- costitutivi dei processi culturali; letti in questa chiave, pertanto, i racconti dei Grimm rivelano una concezione del reale fondata sull'interdipendenza tra natura e cultura. Essi agiscono, cioè, come serbatoi di una consapevolezza proto-ecologica che ha saputo riconoscere l'interconnessione tra l'essere umano e la natura ben prima della formalizzazione dell'ecologia come disciplina scientifica, avvenuta con Ernst Haeckel nel 1866 (cfr. MAGGIORE: 2020).

3. Riscrivere i Grimm tra politica e natura: la poesia di Ulrike Almut Sandig

È proprio entro questo orizzonte di senso – in cui le raccolte grimmiane si fanno portatrici, sul piano concettuale e contenutistico insieme, di una visione non essenzialista e dis-antropocentrica del rapporto tra essere umano e natura – che si colloca il ciclo poetico di Sandig dedicato ai Grimm. Permeata da un'intensa sensibilità sociale e politica, d'altronde, la scrittura di Sandig si muove lungo le nervature che congiungono particolare e universale, locale e globale, vicino e lontano, e nasce dalla sinergia tra il recupero di tradizioni sedimentate e la loro rifioritura entro nuove possibilità di sperimentazione e di espressione all'interno della letteratura di lingua tedesca (BARTHEL, THOMAS: 2018, 256). Non a caso, Nicola Thomas (2018) individua nella poesia di Sandig il punto d'incontro fra tradizioni letterarie diverse ma complementari. Secondo lo studioso, la scrittrice recupera, da un lato, l'immaginario romantico della fiaba come spazio di condensazione simbolica e di perturbante contiguità tra umano e non umano, e lo

intreccia, dall'altro, con l'attenzione al dettaglio sensoriale propria del Realismo poetico ottocentesco. In Sandig, infatti, l'osservazione quasi scientifica dei fenomeni geologici e l'attenzione minuziosa alla sfera percettiva, tipiche dei movimenti appena menzionati, ancorano sincronicamente il testo alle realtà concrete della Germania contemporanea e alle infrastrutture dell'era digitale. Da questa sintesi prende forma ciò che può definirsi "Realismo dell'Antropocene", una scrittura in cui la frammentazione del soggetto lirico e la sovrapposizione di scale temporali – da quella biografica a quella geologica – si configurano come pratica di resistenza sociale e dove l'esercizio stesso della percezione diventa un gesto politico, chiamato a rivendicare uno spazio e una voce propri per le esistenze marginalizzate di una società, quella contemporanea, che nei loro confronti è spesso ostile, facendo della letteratura uno strumento in grado di mettere in discussione, con l'obiettivo di ridefinirle, le forme del sapere.

Il rimando all'opera di Jacob e Wilhelm Grimm risulta significativo, in questo senso, proprio perché rende tangibile un preciso parallelismo storico e politico: se per i Grimm le raccolte di fiabe e di saghe rispondevano – anche e soprattutto in reazione all'occupazione napoleonica – all'esigenza di consolidare, attraverso la riscoperta e la costruzione di un comune patrimonio linguistico e narrativo, l'identità culturale di una nazione *in fieri*, nella poesia di Sandig le strutture fiabesche e la materia mitologica in esse custodita vengono riprese e rielaborate per leggere criticamente il presente. La scrittrice, pertanto, assume l'immaginario grimmiano come lente attraverso cui restituire un'immagine speculare e problematica della Germania e dell'Europa contemporanee – nonché, più in generale, delle contraddizioni sociali e politiche che attraversano il nostro tempo – allo scopo di mettere in discussione i regimi di sapere entro cui le crisi dell'oggi vengono percepite e narrate, e di riattivare, grazie alla letteratura, forme di conoscenza che non si limitino a una loro comprensione intellettuale, ma che siano altresì capaci di incidere sulla realtà e di tradurre la parola poetica in una presa di coscienza che si fa risposta concreta e, infine, azione (BRAUN: 2024, 366).

Secondo la ricostruzione genealogica avanzata da Rebecca Braun (2024, 371), il ciclo poetico dedicato alle fiabe dei fratelli Grimm avrebbe preso forma nel 2014 durante una residenza della scrittrice a Paderborn, un territorio strettamente legato alla famiglia von Haxthausen e, dunque, a una delle fonti più importanti per la genesi della raccolta

di fiabe grimmiana, «in larghissima parte raccolte da vive voci, prevalentemente femminili» (MIGLIO: 2015, XIII). La sua pubblicazione, nel 2015, in concomitanza con la performance presentata nell'ambito del festival *Wege durch das Land*, rafforza il carattere relazionale e situato dell'intero progetto, vuoi per la multimedialità della performance, vuoi per i suoi contenuti, anch'essi caratterizzati da una compresenza di una molteplicità di voci (e di suoni) che si inseriscono consapevolmente in continuità con il metodo di raccolta dei Grimm, di cui Sandig, dunque, riprende e radicalizza l'impianto fino a trasformarlo in un dispositivo apertamente simpoietico. La sua scrittura abbandona infatti ogni pretesa di chiusura o autoreferenzialità per farsi processo generativo che connette soggetti, storie, corpi, spazi e tempi diversi tra loro. Il già citato principio di stratificazione che attraversa la scrittura di Sandig, allora, supera la dimensione meramente estetica o formale dei componimenti che costituiscono il ciclo e acquisisce una densa valenza politica e sociale, traducendosi, al contempo, in un'istanza ecologica di ampio respiro. La poesia diviene così il luogo di una possibile comunicazione tra ecosistemi temporali e culturali differenti e sollecita il superamento dei modelli individualistici a favore di una concezione relazionale dell'esperienza.

Un esempio emblematico in tal senso è costituito dalla poesia *der Wolf und die sieben jungen Geißlein* (*il lupo e i sette capretti*), libera riscrittura, in forma poetica, dell'omonima fiaba dei fratelli Grimm. In questo testo, che rovescia la prospettiva della fiaba grimmiana dei capretti, qui assenti, e del loro predatore, che diventa invece una specie a rischio, i lupi vengono collocati entro la cornice più ampia dei movimenti migratori e delle disgregazioni geografiche e sociopolitiche del continente europeo. I protagonisti non umani del componimento, tuttavia, non sfumano mai in una facile valenza allegorica – operazione che negherebbe loro un'autonoma consistenza ontologica – ma rivendicano, piuttosto, una propria radicale *Tierheit* (animalità; cfr. KUBISIAK: 2022, XVI). La presenza di un animale che resta irriducibilmente tale, pertanto, denuncia la presunzione dell'essere umano di poter dominare e conoscere a priori ciò che lo circonda; un soggetto che, nel proprio delirio di onnipotenza, continua a fantasticare sulla natura mentre, di fatto, la ferisce e ne ignora la più costitutiva relazionalità – la stessa che lo accomuna a tutti gli altri esseri viventi, entro un medesimo orizzonte di vulnerabilità e dipendenza reciproca, come parte limitata di un tutto più ampio che lo trascende:

c'era una vecchia lupa

aveva sette cuccioli.
le trottavano dietro
nel fitto d'Europa
sopra le sedici pupille
gialle le mutevoli
chiome delle querce e
i razzi di segnalazione dei folli
nudi senza senno
le città in fiamme
rendevano difficile la vista notturna
all'inizio, alla fine e
sotto i cuscineti più silenziosi
ordigni inesplosi, paesaggio
frenetico, cadaveri tra il fogliame.

c'erano sette cuccioli.
divennero maschi adulti
trottavano fra pascoli
e foreste, le zampe
sempre sui passi di colui
che correva davanti a loro
i folli nudi
mostravano i denti,
credendo che il lupo
si aggirasse, feroce e solitario
c'erano sette lupi.
non conoscevano nemmeno una
fiaba, e non l'avrebbero
nemmeno capita¹²
(SANDIG: 2016, 75; trad. mia)

Questa poesia, come altre nella raccolta, decostruisce le strutture tradizionali della fiaba a cui si ispira – pur conservandone alcune trac-

¹² «es war eine alte Wölfin / die hatte sieben Welpen. / die schnürten ihr nach / durchs Dickicht Europas / über den sechzehn gelben / Pupillen die wechselnden / Kronen der Eichen und / Leuchtraketen der nackten / Verrückten ohne Verstand / die lodernden Städte / erschwerten die Nachtsicht / am Anfang, am Ende und / unter den leisesten Ballen / Blindgänger, rasende / Landschaft, Leichen im Laub / es waren sieben Welpen. / die wurden zu Rüden / die schnürten durch Weiden / und Forste, die Pfoten / immer im Abdruck dessen / der vor ihnen lief / die nackten Verrückten / bleckten die Zähne, sie / meinten, der Wolf / gehe um, böse und allein / es waren sieben Wölfe. / die kannten kein einziges / Märchen und hätten / es auch nicht verstanden».

ce riconoscibili – per introdurre, invece, elementi palesi di ambiguità e frammentazione. L'uso di formule iterative – «c'era una lupa», «c'erano sette cuccioli», «c'erano sette lupi» – richiama volutamente la cadenza dei *Märchen*, ma la canonica apertura *es war einmal* (c'era una volta) viene ridotta a un più spoglio *es war* (c'era) o *es waren* (c'erano), con l'eliminazione di quell'*einmal* (una volta) che colloca il racconto in un tempo remoto potenzialmente ordinabile. Venuta meno la temporalità rassicurante del fiabesco, la vicenda irrompe in un presente nudo e irrisolto. Anche le ripetizioni tipiche del genere, di conseguenza, non preparano il ritorno all'ordine della fiaba dei Grimm – dove la madre dei capretti, una volta a casa, libera i figli divorati dal lupo –, ma accompagnano la progressiva dissoluzione della figura materna e del legame familiare. Mancano l'eroe o l'eroina, manca un equilibrio iniziale da infrangere e poi ricomporre, mancano quelle sequenze di prova e reintegrazione che, secondo lo schema morfologico elaborato da Vladimir Jakovlevič Propp (1895-1970) nel 1928, costituiscono il nucleo strutturale della fiaba tradizionale. Il testo, dunque, sceglie deliberatamente di disorientare chi legge. È una narrazione che rinuncia alla chiusura consolatoria e si offre come specchio delle crisi geopolitiche e identitarie del presente. Braun (2024, 371) osserva, infatti, che l'intera raccolta, composta poco prima della decisione di Angela Merkel, nel 2015, di aprire le frontiere tedesche ai rifugiati, è attraversata dal confronto costante tra idee differenti di *Germanness* (germanicità) e dalla domanda, insieme politica ed etica, su come possa realizzarsi una convivenza fondata sul lavorare insieme. Al tempo stesso, Sandig iscrive questi interrogativi entro cornici linguistiche rassicuranti, costituite da un lessico affine a quello della fiaba grimmiana e da elementi archetipici riconoscibili, i quali ancorano chi legge a un orizzonte familiare mentre lo conducono, con pacata fermezza, verso necessari territori di spaesamento. Decostruendo l'architettura della fiaba, insomma, Sandig ne riattiva le potenzialità ermeneutiche e la trasforma in uno strumento attraverso cui chi legge viene sollecitato a interrogare criticamente il reale proprio a partire dallo scarto introdotto rispetto a ciò che credeva di conoscere.

Questa decostruzione si estende altresì alla struttura formale dei testi. Emblematica, a questo proposito è la reinterpretazione della fiaba di *Schneeweißchen* (Biancaneve) e *Rosenrot* (Rosarossa), che nel ciclo oggetto di studio assumono al tempo stesso il ruolo di protagoniste e quello di narratrici, inserendosi, in particolare, in una sezione autonoma composta da quattro testi. Si tratta, a tutti gli effetti, di lettere in forma poetica scambiate tra le due sorelle dell'omonima fiaba, come d'altronde sugge-

risce graficamente la virgola che segue i loro nomi nei versi iniziali e che segnala la natura epistolare dei componimenti: la prima poesia prende la forma di una lettera scritta da Biancaneve e indirizzata a Rosarossa, cui segue la risposta della sorella; il medesimo scambio ritorna nel terzo e nel quarto componimento, completando così un ciclo dialogico che aggroviglia le voci delle due protagoniste e i rispettivi punti di vista.

Nella fiaba dei Grimm *Schneeweißchen und Rosenrot* (*Biancaneve e Rosarossa*), la narrazione ruota attorno a due sorelle virtuose che vivono con la madre, vedova, in una casetta ai margini di un bosco. Le due fanciulle, gentili e generose, vedono ricompensate le proprie virtù quando un orso, da loro accolto con affetto, si rivela un principe vittima di un incantesimo. La fiaba ribadisce gli stereotipi legati ai personaggi della tradizione facendo incarnare alle due sorelle, rispettivamente, la purezza (Biancaneve) e la passione (Rosarossa), mentre le loro azioni si inscrivono entro l'orizzonte della domesticità, quindi della cura e dell'obbedienza. La madre appare saggia e autosufficiente, a fronte dell'assenza del padre; l'orso, invece, elemento centrale del racconto, è al tempo stesso figura di prova e promessa di ricompensa, e pone i personaggi umani, tutte donne, in relazione con la dimensione non umana all'interno di una cornice prettamente moralizzante. La riscrittura di Sandig, di contro, decostruisce questi archetipi e propone una prospettiva radicalmente diversa. Nei suoi versi, le due sorelle vengono presentate come figure complesse e fragili, segnate da un trauma generazionale tanto sul piano sociale quanto su quello familiare. Esemplificativa, in questo senso, è la riflessione di Biancaneve sul padre, un ufficiale mai tornato dalla guerra e la cui assenza, più che esaurirsi in una vicenda militare, allude a una forma diversa di conflitto. Sono infatti le sorelle ad averne provocato la morte, in un gesto che resta avvolto nel silenzio e tuttavia tacitamente riconosciuto da chi le ascolta quando ne parlano: «è stato poco prima che tu, mentre io facevo il palo / lo annegassi. se qualcuno fa domande, diciamo che / il nostro caro padre non è mai tornato dalla guerra. / tutti annuiscono e sanno di quale guerra si tratti»¹³ (SANDIG: 2016, 70; trad. mia). L'episodio si presenta così come una ribellione alla violenza domestica e rilegge la guerra come lotta contro il dominio patriarcale. Il rapporto stesso tra le due sorelle cessa di essere idilliaco e si carica di tensioni irrisolte. Anche

¹³ «das war kurz bevor du ihn, während ich Schmiere stand / ertränkt hast. wenn jemand fragt, sagen wir / unser lieber Vater, er ist im Kriege geblieben. / alle nicken und blicken, von welchem Krieg die Rede ist»

la madre, definita isterica, si discosta dall'archetipo della figura accudente e diviene invece il segno di un equilibrio emotivo compromesso all'interno di una costellazione familiare frantumata. Le poesie di Sandig, pur richiamando la dimensione fiabesca, abitano dunque la dimensione del presente, descritta come "amata" ma, al tempo stesso, proprio come la madre, "isterica", vale a dire logorata da fratture insanabili. Le sorelle, non a caso, confessano di non sopportare più la vista del miele, elemento che rinvia alla dolcezza artificiale della fiaba e all'orso benevolo della versione grimmiana, al quale Sandig restituisce, invece, una vulnerabilità che lo vede stanco dall'esposizione allo sfruttamento umano: «io: l'orso bruno è una specie a rischio / tu: dai, montiamogli sulla schiena»¹⁴ (SANDIG: 2016, 70; trad. mia). Nelle poesie-lettere delle sorelle, l'orso – che assume identità diverse, dall'orso bruno all'orso polare, fino a mutare genere – alterna i ruoli di compagno e di vittima dell'azione antropica, la quale incide sugli equilibri dell'ecosistema terrestre, e incarna un rapporto con la natura tanto intimo quanto precario, mediato dall'incontro con l'animale non umano in quanto altro da sé. L'immagine del miele che gli cola dalle fauci – caricata di tensione erotica e di desiderio, in un'eco della molteplice natura dell'orso come principe e bestia, insieme umano e non umano – intensifica tale prossimità e suggerisce una relazione di appropriazione ambigua in cui l'intimità con l'essere vivente rischia costantemente di rovesciarsi in possesso e consumo. Non a caso, nel prosieguo dei testi, l'orso muta figura e, divenuto orso polare accanto a Biancaneve, si trova immerso in paesaggi innaturali e contaminati, come rive inquinate e scogliere artificiali. La sua presenza si colloca dunque in un mondo segnato dalla crisi ecologica e dalla disorientante trasformazione del paesaggio, ormai *gestört*, ossia perturbato dall'azione umana (KINSKY: 2023). In questo modo, la figura dell'orso, un tempo rassicurante, diventa lo specchio delle vite fratturate delle sorelle, che si muovono all'interno di un rapporto instabile tanto con la natura quanto con i sistemi umani che ne compromettono l'equilibrio. Anche lo stile frammentario e non lineare di queste poesie riflette tale complessità e restituisce, insieme, la condizione delle due donne e la necessità di oltrepassare i binarismi riduttivi propri della fiaba. Rifiutando queste opposizioni, Sandig critica l'impianto patriarcale delle narrazioni grimmiane e, al tempo stesso, se ne riappropria come di spazi entro cui esplorare rappresentazioni della donna plurali e non stereotipate. Così facendo, la scrittrice mette in

¹⁴ «ich: der Braunbär ist eine bedrohte Tierart. / du: komm schon, wir wollen drauf reiten».

luce i limiti dei racconti culturali ereditati – compresi, appunto, quelli dei Grimm – e apre al loro interno una dimensione volta a dar spazio a voci marginalizzate, ciascuna portatrice della propria differenza, nonché a nuove prospettive fondate sulla diversità e sull'interconnessione.

Una simile trama relazionale si sviluppa in modo esemplare nella poesia intitolata *Machandelboom (l'albero di ginepro)*, dove il ginepro attraversa una metamorfosi che dissolve i confini tra umano e non umano e diventa emblema di interconnessione e di porosità ontologica: «[...] da quando ti ho trovato / cresce nell'oscurità del mio stesso corpo / un po' di ginepro. [...] vieni con me, voglio costruirti un nido / nel labirinto di specchi del mio cuore [...]»¹⁵ (SANDIG: 2016, 78; trad. mia). Il fatto che la voce narrante riconosca la presenza del ginepro che cresce nel proprio corpo dopo l'incontro con l'animale non umano, un uccello, mostra un allineamento perturbante delle identità oltre i confini tra specie (cfr. BARUFFA: 2023). Questo focus ecologico sull'interconnessione viene esplorato a fondo da Rebecca Braun nel già citato saggio del 2024 *Fungi, Rhizomes and Webs: How Literature Can Grow New Routes*, in cui la studiosa analizza le dimensioni ecocritiche della poesia di Sandig attraverso le ricerche pionieristiche di Suzanne Simard sul *wood wide web* e l'elaborazione metaforica che ne offre Kylie Crane: «Coniato nelle ricerche ecologiche forestali alla fine degli anni Novanta, il termine [...] descrive una rete stupefacente di comunicazione interspecie sotto il suolo del bosco»¹⁶ (BRAUN: 2024, 365; trad. mia). Braun sottolinea, in particolare, come la poesia di Sandig faciliti, sul piano concettuale e pratico, una comunicazione tra specie in diversi ambiti del pensiero e dell'azione. Così come il sistema micorrizico favorisce il dialogo tra specie diverse, rendendo possibile la crescita e il mantenimento delle foreste, anche il testo poetico di Sandig svolge, come si è accennato, una funzione simpoietica, poiché genera relazioni tra elementi umani e non umani che sorreggono l'intero ecosistema poetico. Pertanto, il passaggio tra specie e stati dell'essere, anziché risolversi in mero simbolismo, mette in discussione le gerarchie che separano cultura e natura, soggetto e oggetto, umano e non umano. In questo modo, Sandig non solo riprende la dimensione mitologica e trasfor-

¹⁵ «[...] seit ich dich entdeckt hab / wächst mir in der Dunkelheit meines eigenen Körpers. / Wacholder. [...] komm mit, ich will dir ein Nest bauen / im Spiegelskabinett meines Herzens [...]»

¹⁶ «Coined in forest ecology research in the late 1990s, the term [...] captures an astonishing network of interspecies communication under the forest floor».

mativa della natura propria della tradizione fiabesca grimmiana, ma la rilegge alla luce delle urgenze ecologiche del presente e dimostra che le fiabe possono ancora funzionare come strumenti critici attraverso cui ri-pensare, oggi, le relazioni di potere e di cura.

Conclusione

Nella poesia conclusiva del ciclo, *vom süßen Brei (il porridge dolce)*, Sandig spinge la riscrittura fiabesca fino ai suoi estremi, proiettandola in un futuro speculativo, quasi distopico, che mette in questione il nostro rapporto con il tempo e con lo spazio:

l'ultima frontiera. è l'anno 2016 d.C.
ci troviamo nel cuore del futuro delle fiabe.
siamo la progenie delle nostre stesse fantasie
[...] l'ultima frontiera.
mentre riposiamo, qualcuno sta puntando dritto su di noi.¹⁷
(SANDIG: 2016, 83; trad. mia)

L'intersezione tra passato e futuro, tra mito e attualità, diventa qui il luogo in cui si misura la responsabilità, in senso etico, del presente. Le storie che ereditiamo non restano alle nostre spalle. Esse avanzano verso di noi, ci raggiungono, ci chiedono conto di altre forme di vita, delle modalità di convivenza e di sfruttamento che abbiamo prodotto e con cui ci relazioniamo quotidianamente. Più che a un altrove remoto, la "frontiera finale" evocata da Sandig allude, pertanto, al punto-limite in cui le crisi ecologiche, sociali e politiche cessano di apparire astratte e si manifestano come conseguenze concrete dell'in-azione umana. È proprio la sovrapposizione dei piani temporali, infatti, a far convergere giustizia poetica e giustizia politica. La fiaba diventa così il luogo in cui la memoria collettiva di una data tradizione culturale agisce in modo tale da rendere visibili suddette responsabilità. È in questo senso che si può parlare, a pieno titolo, di ecosistemi grimmiani. Le riscritture poetiche di Sandig mostrano infatti come l'eredità dei Grimm risieda tanto nel repertorio narrativo, quanto nella modalità di ripensare le relazioni tra umano e non umano, tra linguaggio e ambiente, tra storia

¹⁷ «unendliche Weiten. wir schreiben das Jahr 2016 AD / wir befinden uns tief in der Zukunft der Märchen. / wir sind die Enkel unserer eigenen Vorstellungskraft / [...] unendliche Weiten. / während wir ruhn, treibt jemand direkt auf uns zu».

e materia. Le fiabe, riscritte in questa chiave, possono essere lette in quanto testi ecologici *ante litteram* articolanti un'etica della relazione che resiste all'antropocentrismo e invita a riconoscere la natura quale parte costitutiva dell'esperienza umana. In un presente segnato dalla crisi climatica e dalla crescente instabilità dei confini tra umano e non umano, la tradizione fiabesca mette a disposizione un linguaggio con cui è possibile ripensare eticamente la responsabilità verso altre forme di vita e le condizioni di una convivenza possibile con l'altro da sé. Continuare a raccontare e ri-scrivere queste storie significa, allora, accettare di confrontarsi con ciò che mettono in gioco, ossia con questioni di carattere ontologico che ritornano, insistenti, chiedendo di essere ascoltate.

Riferimenti bibliografici

- AA. VV. (2018), "Oxford German Studies", XLVII, 3.
- BALLESTRA SILVIA (2024), *Una notte nella casa delle fiabe*, Bari-Roma, Laterza.
- BARTEL HEIKE, THOMAS NICOLA (2018), *Ulrike Almut Sandig's Universe*, "Oxford German Studies", XLVII, 3, pp. 256-260.
- BARUFFA LUCA (2023), *A Tale of a Man and his Jackdaws. The Depiction of Animals in Marcel Beyer's Kaltenburg: A Study on the Relationship between Human and Non-human in the 'Ecofiction of the Ordinary'*, "Links", XXIII, pp. 53-63.
- BAXTER STEPHEN (2003), *Revolutions in the Earth. James Hutton and the True Age of the World*, London, Weidenfeld & Nicolson.
- BÖHME GERNOT, BÖHME HARTMUT (1996), *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München, C.H. Beck.
- BRAUN REBECCA (2024), *Fungi, Rhizomes and Webs: How Literature Can Grow New Routes*, "Oxford German Studies", LIII, 3, pp. 365-378.
- CAPRILI GIAN LUCA (2018), *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, Firenze, Firenze University Press.
- COCCHIARA GIUSEPPE ([1952] 2016), *Storia del folklore in Europa*, Torino, Bollati Boringhieri.
- COHEN JEFFREY JEROME, DUCKERT LOWELL, a cura di (2015), *Elemental Ecocriticism. Thinking with Earth, Air, Water, and Fire*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.
- D'ALONZO JACOPO (2016), «Natura è sviluppo». J.G. Herder sullo statuto storico-naturale dell'uomo e la nascita della sensibilità storica moderna, "Syzetesis", III, 1, pp. 43-55.
- D'ANGELO LORENZO, POZZONI GIANLUCA (2021), *New Materialism(s)*, "Quaderni Materialisti", 20, pp. 9-27.
- DORSON RICHARD M. (1973), *Is Folklore a Discipline?*, "Folklore", LXXXIV, 3, pp. 177-205.

- DÜRBECK GABRIELE, STOBBE URTE, ZAPF HUBERT, ZEMANEK EVI , a cura di (2017), *Ecological Thought in German Literature and Culture*, London, Lexington Books.
- EHRHARDT HOLGER, a cura di (2012), *Dorothea Viehmann*, Kassel, Euregioverlag.
- EHRHARDT HOLGER (2016), *Die Marburger Märchenfrau oder Aufhellungen eines „nicht einmal Vermutungen erlaubenden Dunkels“*, Kassel, Boxan.
- FISCHER HELMUT (2000), *Grimms Märchen: neu erzählt, modern, ent-grimmt und versimsalagrimmt*, in FRANZ KURT, KAHN WALTER (a cura di) *Märchen – Kinder – Medien. Beiträge zur medialen Adaption von Märchen und zum didaktischen Umgang*, Baltmannsweiler, Schneider-Verlag Hohengehren, S. 108-116.
- GENETTE GÉRARD (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.
- GRAY JONATHAN (2010), *Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, New York-London, New York University Press.
- GRIMM JACOB, GRIMM WILHELM ([1812-1815] 1986), *Kinder- und Hausmärchen*, a cura di Heinz Rölleke in collaborazione con Ulrike Marquardt, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- GRIMM JACOB, GRIMM WILHELM ([1816-1818] 1994), *Deutsche Sagen*, a cura di Heinz Rölleke, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.
- GRIMM WILHELM ([1831] 1881), *Selbstbiographie*, in Id., *Kleinere Schriften*, a cura di Gustav Hinrichs, vol. I, Berlin, Dümmler, pp. 3-26.
- GRIMM JACOB (1835), *Deutsche Mythologie*, Göttingen, Dieterich.
- GRIMM JACOB ([1851] 1864), *Über den Ursprung der Sprache*, in Id., *Kleinere Schriften*, a cura di Karl Viktor Müllenhoff, vol. I, Berlin, Dümmler, pp. 255-298.
- GRIMM JACOB, SCHELLING FRIEDRICH (2004), *Sull'origine del linguaggio*, a cura di Giampiero Moretti, Milano, Marinotti.
- HAASE DONALD (1993), *Yours, Mine, or Ours? Perrault, the Brothers Grimm, and the Ownership of Fairy Tales*, "Merveilles et contes", VII, 2, pp. 383-402.
- HAASE DONALD (2003), *Framing the Brothers Grimm: Paratexts and Intercultural Transmission in Postwar English-Language Editions of the Kinder- und Hausmärchen*, "Fabula", XLIV, 1-2, pp. 55-69.
- HAASE DONALD, a cura di (2008), *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, Westport-London, Greenwood Press.
- HAECKEL ERNST (1866), *Generelle Morphologie der Organismen. Allgemeine Grundzüge der organischen Formen-Wissenschaft, mechanisch begründet durch die von Charles Darwin reformirte Descendenz-Theorie*, Berlin, Reimer.
- HERINGMAN NOAH (2023), *Deep Time. A Literary History*, Princeton-Oxford, Princeton University Press.
- IOVINO SERENELLA ([2006] 2025), *Ecologia letteraria. E altri scritti di ecocritica*, Milano, Edizioni Ambiente.
- IOVINO SERENELLA, OPPERMANN SERPIL, a cura di (2014), *Material Ecocriticism*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.
- KIANI ISABEL (2023), *Early English Translations of Grimms' "Children and Household Tales" as Children's Literature*, "Porównania", XXXIII, 1, pp. 47-66.

- KINSKY ESTHER (2023), *Störungen*, Wien-Salzburg, Residenz.
- KUBISIAK MAŁGORZATA (2022), *Einleitung*, in KUBISAK MAŁGORZATA, FIRAZA JOANNA (a cura di), *Animal Body. Tier-Bilder in der deutschsprachigen Literatur*, Paderborn, Brill.
- LEEDER KAREN (2018), 'I am a Double-voiced [...] Bird': Identity and Voice in Ulrike Almut Sandig's Poetry, "Oxford German Studies", XLVII, 3, pp. 329-350.
- LICHTENSTEIN ERNST (1928), *Die Idee der Naturpoesie bei den Brüdern Grimm und ihr Verhältnis zu Herder*, "Deutsche Vierteljahrsschrift Für Literaturwissenschaft Und Geistesgeschichte", VI, pp. 513-547.
- MAGGIORE VALERIA (2020), *Ernst Haeckel tra Estetica e Morfologia. Un pensiero che prende forma*, Verona, Thaumazein.
- MARTUS STEFFEN ([2009] 2021), *Die Brüder Grimm. Eine Biographie*, Hamburg, Rowohlt.
- MIGLIO CAMILLA (2015), *La vera storia delle storie dei fratelli Grimm*, in GRIMM JACOB, GRIMM WILHELM, *Tutte le fiabe. Prima edizione integrale 1812-1815*, a cura di Camilla Miglio, Roma, Donzelli, pp. XIII-XXXV.
- MOISO FRANCESCO (1990), *Vita natura libertà. Schelling (1795-1809)*, Milano, Mursia.
- PEPPARD MURRAY B. (1971), *Paths through the Forest. A Biography of the Brothers Grimm*, New York-Chicago-San Francisco, Holt, Rinehart and Winston.
- RÖLLEKE HEINZ (2000), *Die Märchen der Brüder Grimm. Quellen und Studien. Gesammelte Aufsätze*, Trier, WVT.
- RÖLLEKE HEINZ (2004), *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*, Stuttgart, Reclam.
- SANDIG ULRIKE ALMUT (2015), *Grimm. Gedichte. Nach den Kinder- und Hausmärchen von Jacob und Wilhelm Grimm*, Detmold, Wege durch das Land.
- SANDIG ULRIKE ALMUT (2016), *ich bin ein Feld voller Raps verstecke die Rehe und leuchte wie dreizehn Ölgemälde übereinandergelegt*, Frankfurt am Main, Schöffling.
- SCHMIESING ANN (2024), *The Brothers Grimm. A Biography*, New Haven-London, Yale University Press.
- SEXTON ANNE (1971), *Transformations. With drawings by Barbara Swan*, Boston, Houghton Mifflin Company.
- STEIG REINHOLD, a cura di (1904), *Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm*, Stuttgart-Berlin, Cotta.
- TATAR MARIA ([1987] 2019), *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*, Princeton-Oxford, Princeton University Press.
- THOMAS NICOLA (2018), 'Auf keiner gültigen Karte verzeichnet': Situating Ulrike Almut Sandig's Poetry, "Oxford German Studies", XLVII, 3, pp. 298-312.
- UTHER HANS-JÖRG (2008), *Handbuch zu den "Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm". Entstehung – Wirkung – Interpretation*, Berlin, Walter de Gruyter.
- VINCI SIMONA (2019), *Mai più sola nel bosco*, Venezia, Marsilio.

- ZIPES JACK (1979), *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, Lexington, The University Press of Kentucky.
- ZIPES JACK (1995), *Breaking the Disney Spell*, in BELL ELIZABETH, HAAS LYNDA, SELLS LAURA (a cura di), *From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender, and Culture*, Bloomington-Indiana, Indiana University Press.
- ZIPES JACK (2006), *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*, New York-London, Routledge.
- ZIPES JACK (2012), *Hyping the Grimms' Fairy Tales*, "Studi Germanici", I, pp. 21-39.
- ZIPES JACK (2014), *Two Hundred Years After Once Upon a Time. The Legacy of the Brothers Grimm and Their Tales in Germany*, "Marvels and Tales", XXVIII, 1, pp. 54-74.
- ZIPES JACK (2015), *Grimm Legacies. The Magic Spell of the Grimms' Folk and Fairy Tales*, Princeton-Oxford, Princeton University Press.

Sitografia

- Ulrike Almut Sandig, <https://ulrike-almut-sandig.de> (ultimo accesso in linea: 20 aprile 2025).
- Wege durch das Land, www.wege-durch-das-land.de (ultimo accesso in linea: 20 aprile 2025).

Uljana Wolf e le fiabe dei Grimm. Viaggio nelle riscritture tra padri taciturni e *lengevitch*

Laura Ragone

Introduzione

Il lettore dei Grimm che dovesse avvicinarsi alla prima raccolta poetica dell'autrice tedesca contemporanea Uljana Wolf, *kochanie ich habe brot gekauft*, ritroverebbe un paio di vecchi amici – segnatamente *die zertanzten schuhe* e *brüderchen und schwesterchen* (WOLF: 2005, 28-29). Al netto della programmatica mancanza di lettere maiuscole – scelta su cui torneremo –, i titoli delle poesie wolfiane corrispondono infatti a quelli di due fiabe dei fratelli Grimm, che in Italia conosciamo rispettivamente come *Le scarpe logorate dal ballo* (GRIMM, BOVERO: 2013, 605) o *Le scarpette che ballarono troppo* (GRIMM, MIGLIO: 2015, 602) e *Fratellino e sorellina*. Non sono le uniche narrazioni grimmiane a fare capolino nella produzione di Wolf: la sua terza raccolta poetica, *meine schönste lengevitch*, si apre infatti con un testo intitolato *abschied von bricklebrit* (WOLF: 2013, 7), «addio a bricklebrit», che rimanda alla fiaba *Tischchen deck dich, Goldesel und Knüppel aus dem Sack* (*Il tavolino magico, l'asino d'oro e il bastone nel sacco*)¹.

Questo riferimento esplicito alle fiabe – che si analizzerà in seguito più nel dettaglio – non è d'altra parte l'unico motivo per cui un'autrice come Uljana Wolf sembra particolarmente adatta ad apparire in un ciclo intitolato *Confabulare*, che oltre alla tradizione fiabesca e favolistica richiama un dialogo fitto e concitato. Chi legge, se parla tedesco, avrà

¹ Cfr. GRIMM, MIGLIO: 2015, 163; nella traduzione di Clara Bovero si parla invece de *Il tavolino magico, l'asino d'oro e il randello castigamatti*. Bovero e Miglio traducono due versioni diverse delle fiabe dei Grimm, rispettivamente un'edizione tedesca del 1936 che si basa sull'ultima redazione grimmiana e la prima edizione (1812-15). Wolf non rimanda esplicitamente a un'edizione nello specifico.

notato qualcosa di insolito nei titoli delle raccolte citate: in *kochanie ich habe brot gekauft*, il termine *kochanie*, traducibile grossomodo con *tesoro*, non appartiene al lessico germanico – è infatti una parola polacca. Anche *lengevitch*, che forse può ingannare all’ascolto, non è un vocabolo tedesco: per capirne l’origine è sufficiente immaginare un germanofono che – con accento piuttosto marcato – tenti di pronunciare l’inglese *language*.

Già da questi titoli si intravede il ruolo fondamentale che nella poetica di Wolf hanno le lingue, e soprattutto i confini talvolta arbitrari tracciati per distinguerle, i momenti di passaggio tra una lingua e l’altra, la traduzione, insomma il dialogo “fitto e concitato” tra lingue e culture. In questo intervento esamineremo come questo aspetto cardine della scrittura di Uljana Wolf si manifesti nelle sue poesie di ispirazione grimmiana.

Il diritto di essere più cose

L’intera produzione di Uljana Wolf potrebbe essere considerata in qualche modo un tentativo di abbattere i confini, linguistici e non. Un tentativo che ha radici biografiche: l’autrice, nata nel 1979 a Berlino Est, ha vissuto da bambina la caduta del Muro, nelle sue parole una «curiosa immigrazione invisibile» dove «tutto era cambiato fuorché la lingua e il luogo» (HART: 2017). L’esperienza di trovarsi sempre nello stesso posto e al contempo in un paese che non esisteva più – che Wolf comprensibilmente definisce *detritorializing* (HART: 2017) – ha senza dubbio influenzato il suo modo di leggere il mondo intorno a lei. La sua poetica si incentra sul desiderio di eludere le categorizzazioni rigide, sull’affermazione programmatica del diritto di essere «una data cosa e al contempo qualcos’altro» (WOLF: 2021a, 8).

Uljana Wolf cerca quindi di superare le distinzioni tra le lingue storico-naturali cui siamo abituati, elaborando una poesia che lei stessa definisce *translingue*² – emblematico in questo senso è il ciclo *DICH-Tionary* nella raccolta *falsche freunde*, costruito interamente sui «falsi amici» tra tedesco e inglese (WOLF: 2009, 9). Inoltre tenta di non porsi limiti neppure dal punto di vista stilistico. Tende infatti a prediligere forme ibride: nelle sue raccolte poetiche acquisisce nel tempo sempre maggior importanza il cosiddetto *Prosagedicht*, erede del *poème en prose* di baudeleriana memoria, dove – come dice il nome stesso – un lin-

² A questo proposito si veda WOLF: 2021b, 127-132.

guaggio poetico si fonde con una scansione testuale prosastica. Ibridi sono del resto anche i suoi sconfinamenti nella saggistica: quando, nel 2022, Wolf viene premiata alla Fiera del Libro di Lipsia per il volume *Etymologischer Gossip. Essays und Reden*, un libro suddiviso in quelli che l'autrice definisce *guessays* (una crasi tra *essay*, saggio, e *to guess*, tirare a indovinare), la giuria afferma che avrebbe potuto essere candidata al riconoscimento con uguale diritto anche nelle altre categorie, narrativa e traduzione³.

Lo sconfinamento assume inoltre una dimensione dialogica, perché l'autrice propone spesso testi 'scritti con' altri testi. Non «episodi isolati», dunque, bensì in grado di «generare amicizie intertestuali e reali, da lei esplorate linguisticamente» (SEITA, WOLF: 2017, 177), come spiega Sophie Seita, una delle sue traduttrici in inglese. La poesia di Wolf intavola conversazioni con tantissimi interlocutori e con i documenti più svariati. A cominciare, certo, dai dizionari evocati dal *DICHTionary* – peraltro zeppo di riferimenti alle culture tedesca e statunitense –, ma gli esempi possibili sarebbero numerosissimi. Per farne solo qualcuno: nella raccolta che contiene anche il *DICHTionary*, la già citata *falsche freunde*, un intero ciclo è dedicato alle protagoniste di vecchi film degli anni Trenta e Quaranta, di cui Wolf riscrive le trame rovesciandole, come se le stesse «sottotitolando» male (WOLF: 2009, 37-51; il ciclo s'intitola *subsisters*); un altro ciclo dialoga invece con la lista di abbreviazioni che a Ellis Island indicavano altrettante malattie, segnando il destino degli immigrati appena arrivati negli Stati Uniti, che rischiavano di vedersi tragicamente rispediti in patria se segnalati con una sigla sfavorevole (WOLF: 2009, 55-72). Anche in *meine schönste lengevitch* le conversazioni intertestuali non mancano: in chiusura di volume, gli autori con la collaborazione dei quali Wolf dichiara di aver scritto i suoi testi (la dicitura è *geschrieben mit*) vanno da Gertrude Stein a Lewis Carroll, passando, tra gli altri, per Mallarmé e il linguista Roman Jakobson (WOLF: 2013, 86).

Di questo lungo elenco di interlocutori fanno parte anche i fratelli Grimm, che Wolf leggeva «ossessivamente» da bambina (WELLS: 2023). Ma come entra in relazione con quelli che sono tra i massimi rappresentanti della tradizione e della lingua tedesca, che hanno peral-

³ Per leggere le motivazioni della giuria, cfr. <https://www.preis-der-leipziger-buchmesse.de/de/news/ausgezeichnet-mit-dem-preis-der-leipziger-buchmesse-2022-tomer-gardi-uljana-wolf-und-anne-weber> [consultato il 27/04/2025].

tro grandemente contribuito a codificare con il loro *Wörterbuch*, lavoro di una vita (e più: sarà concluso soltanto nel 1961), un'autrice che ha un approccio piuttosto sperimentale alla poesia e mal sopporta le suddivisioni rigide, linguistiche o meno?

Per cercare di darne brevemente un'idea, analizziamo nel dettaglio le prime due poesie-riscritture citate, ospitate all'interno della raccolta *kochanie ich habe brot gekauft*.

***kochanie ich habe brot gekauft*: memoria e sovversioni**

Uljana Wolf trova subito il suo posto nel panorama letterario tedesco: il suo esordio, avvenuto nel 2005 per l'appunto con *kochanie ich habe brot gekauft*, le vale l'assegnazione del Peter-Huchel-Preis, prestigioso riconoscimento di cui, non ancora ventisettenne, è la più giovane vincitrice (SEPPELFICKE: 2006) – un primato che detiene tutt'ora.

Le poesie nascono da un soggiorno in Polonia – il che spiega il *kochanie* del titolo –, dove Wolf passa dapprima un semestre da studentessa universitaria (a Cracovia, dal settembre 2003 al febbraio 2004) e poi altri tre mesi grazie a una borsa di studio (a Krzyżowa, settembre-dicembre 2004) (GUNKEL: 2020, 80). Se a spingerla verso la Polonia è inizialmente la generica curiosità di entrare in contatto con un mondo, quello slavo, al contempo vicino e distante, che l'ha sempre affascinata (JENTZSCH: 2006) – Wolf peraltro a scuola ha studiato il russo (GUNKEL: 2020, 80), e ha una nonna originaria della Slesia, seppur di lingua tedesca (WOLF, HAGERUP: 2014, 3) –, nel corso del suo soggiorno la giovane autrice diventa sempre più consapevole di quanto la storia del paese sia legata a quella della sua Germania.

Il risultato è per l'appunto *kochanie ich habe brot gekauft*. Il volume è suddiviso in quattro sezioni; le ultime due sono più chiaramente ispirate ai mesi passati in Polonia, la prima metà del libro, invece, affronta in maniera più generica i temi del viaggio e della memoria, soprattutto in ambito tedesco. Nella seconda sezione, intitolata *flurstücke* (particelle catastali), a venire indagati sono i rapporti fra le generazioni – e segnatamente quelli con la generazione dei padri, presentati da Wolf come «particolarmente taciturni» (KÖNIG: 2006), con i problemi di comunicazione e trasmissione del ricordo che questo comporta – in particolare in Germania – e di cui la figura paterna diventa simbolo (WELLS: 2023). È proprio nell'ambito di questo dialogo frustrato con i padri che

si collocano le prime due riscritture dei fratelli Grimm, *die zertanzten schuhe e brüderchen und schwesterchen*.

Entrambe fanno riferimento a fiabe con protagoniste femminili (e donna come l'autrice immaginiamo anche l'io lirico che fa da filo conduttore della sezione). Esaminiamo la prima poesia, in versione originale e tradotta:

le scarpe consumate dal ballo

come fiaba

1 soldato ballando consuma

12 ragazze

sono bella

nel cuore una sala da ballo

donna camera donna

per tutta la vita

se mio padre

ah mio padre

non fosse

il mondo in superficie

il mondo un soldato

che spezzò nei sogni

i rami a 12 ragazze

(di gambe non

una parola)

(WOLF: 2005, 28; trad. mia)⁴.

Per comprendere la poesia è necessario qualche breve accenno alla fiaba. Nelle *Scarpe logorate dal ballo* le protagoniste sono dodici principesse il cui padre, con un eufemismo, si potrebbe definire opprimente: ogni notte le chiude a chiave nella loro stanza. Inutilmente: tutte le mattine trova le scarpe delle ragazze rovinate come se avessero passato la nottata a ballare, e si arrovela per capire come ciò sia possibile. Indice perciò una 'gara' per uomini coraggiosi: chi risolverà il mistero

⁴ «die zertanzten schuhe / als märchen / zertanz 1 soldat / 12 mädchen / ich bin schön / im herzen ein ballsaal / frau kammer frau / lebenslang / wenn mein vater / ach mein vater / nicht wär / die welt über tage / die welt 1 soldat / der brach in den träumen / 12 mädchen die zweige / (von beinen war / keine rede)»

avrà in sposa una delle sue figlie, chi fallirà sarà messo a morte. Dopo varie esecuzioni, a svelare l'arcano sarà un soldato: aiutato dal dono di una misteriosa vecchina – un mantello che lo rende invisibile – seguirà di nascosto le principesse, scoprendo così che ogni notte si inoltrano per corridoi sotterranei. In questi passaggi attraversano boschi con alberi d'argento, poi d'oro, poi di diamanti – in ogni foresta il soldato spezzerà un rametto da fornire al re come prova – per recarsi a ballare in un castello misterioso (sotterraneo anch'esso) con dodici principi. Alla fine della fiaba il re, grato al soldato per aver sciolto l'enigma, gli darà in sposa la figlia maggiore.

Sotto l'aspetto formale, la riscrittura wolfiana presenta caratteristiche tutto sommato tradizionali. Certo, si nota quello che abbiamo già segnalato come un tratto distintivo della poesia di Wolf, ovvero l'assenza di lettere maiuscole. La cosa è più significativa in tedesco di quanto non lo sarebbe in italiano, poiché in questa lingua esse identificano i sostantivi; la loro mancanza inserisce dunque un primo grado di ambiguità, particolarmente importante quando l'autrice 'gioca' ai confini tra le lingue come in *falsche freunde*. Al di là di questo, però, il testo è classicamente suddiviso in versi, e non si rilevano in questo caso contaminazioni linguistiche.

Uljana Wolf adotta il punto di vista di una delle principesse – che nella fiaba, a dire il vero, vengono rappresentate come ragazze almeno un po' egoiste il cui solo pensiero è ballare con i loro misteriosi principi, incuranti del destino riservato ai loro pretendenti (che del resto, va detto, non hanno mai mostrato di desiderare). Nella riscrittura wolfiana, è il soldato a «logorare» le ragazze seguendole nelle loro danze, spezzando loro non solo i «rami» nei vari corridoi che attraversano, ma metaforicamente anche le gambe, mettendole nella condizione di non poter decidere della loro vita. E il re – che pretende di controllare tutto delle figlie, anche i sogni, e di sicuro non le consulta sulle loro preferenze sentimentali – si inserisce a buon diritto nella galleria di padri non dialoganti di Wolf.

Passiamo alla seconda riscrittura in esame, *fratellino e sorellina*:

fratellino e sorellina

ai tempi

prima del cacciatore

la tua schiena era
il mio unico letto

ogni sete ti perdonava
la mia bocca

purché
tu restassi

ah fratellino
animale selvaggio

cosa può contro le fonti
il mio sussurro

se la rovina del corno
procede nel bosco

se al cacciatore
consegna

il tuo pelo muto
(WOLF: 2005, 29; trad. mia)⁵.

In questa fiaba dei Grimm, la protagonista femminile ha una connotazione più chiaramente positiva. I due fratelli del titolo scappano di casa perché vittime di una matrigna cattiva – che purtroppo per loro però è anche una strega, e perciò in grado di perseguitarli anche nei boschi incantando le fonti alle quali vorrebbero dissetarsi. Fortunatamente la sorella, capace di comprendere il linguaggio delle sorgenti, può avvisare di volta in volta il fratello del pericolo: bevendo da una certa fonte si trasformerà in tigre, da un'altra in lupo... La sete del ragazzo però è tale che è impossibile impedirgli di bere dall'ultima sorgente: il *fratellino* si ritrova così mutato in capriolo. Ciononostante, i due conducono nei boschi un'esistenza tutto sommato felice: trovata

⁵ «brüderchen und schwesterchen / in den zeiten / vor dem jäger / war dein rücken / mein einziges lager / jeden durst vergab / dir mein mund / solange du / nur bleibst / ach brüderchen / wüstes tier / was ist gegen die quellen / mein murmeln / kommt das horngetrümmer / den wald entlang / trägst du / dein stummes fell / dem jäger voran».

una casetta, decidono di installarvisi, e la sera la ragazza si addormenta usando il dorso del capriolo come cuscino. È il narratore stesso ad affermare che «se il fratellino avesse avuto sembianza umana, sarebbe stata davvero una magnifica vita» (GRIMM, MIGLIO: 2015, 49). Ma il re organizza una battuta di caccia nel bosco, e il fratello-capriolo, attratto dal rumore dei corni, non riesce a resistere: va a vedere di cosa si tratta e viene avvistato da un cacciatore, che per ordine del re lo segue arrivando fino alla sorella. Conquistato dalla straordinaria bellezza della ragazza, il sovrano decide di sposarla, consentendole di portare a corte con sé anche il capriolo.

La fiaba è piuttosto lunga, e prevede ulteriori interventi della matrigna cattiva prima che si possa giungere a un lieto fine; Wolf però si ferma qui, tematizzando l'idillio spezzato e prendendo le parti della sorellina, che di volta in volta si ritrova in situazioni non desiderate perché trascinata dal fratello, incapace di resistere al richiamo dell'istinto. Torna ancora il tema dell'incomunicabilità, e della voce di un femminile che il maschile – anche senza cattiveria, come in questo caso – nella tradizione ha ignorato.

Le due riscritture, dunque, per quanto ancora nel complesso 'classiche' dal punto di vista formale, si collocano già pienamente in una poetica del dialogo e dell'intertestualità: sono rielaborazioni che per essere davvero comprese richiedono una conoscenza del testo di partenza, che sovvertono o di cui evidenziano la voce femminile. I testi in qualche modo riflettono già sul linguaggio, ma in maniera indiretta, rifacendosi a quella che è una delle nostre prime esperienze con esso durante l'infanzia: le fiabe che ci vengono lette.

meine schönste lengevitch: niente più formule magiche

Pienamente collocata in un ragionamento linguistico è invece la raccolta *meine schönste lengevitch*.

Il volume, come viene chiarito nei ringraziamenti finali (WOLF: 2013, 13), deve il suo buffo titolo a un libro pubblicato negli Stati Uniti esattamente un secolo fa, ovvero *Die Schönste Lengevitch* (STEIN: 1925), attribuito a tale Kurt M. Stein (probabilmente uno pseudonimo, come segnala anche Wolf; WOLF, HAGERUP: 2014, 7).

Quella di Stein è una breve antologia di poesie umoristiche in un curioso *patois*, parodia della parlata *Germerican* (STEIN: 1925, 20) dei neonordamericani di origine tedesca, che si appropriano di termini inglesi

adattandoli con grafia pseudo-germanica (uno su tutti, il *lengevitch* del titolo) oppure applicano le regole di una lingua all'altra, costruendo ad esempio partecipi ibridi come *gepromised* (dall'inglese *to promise*; STEIN: 1925, 100). Il tutto, però, con l'illusione di esprimersi in perfetto *Hochdeutsch*, tanto da rimbrottare i compatrioti appena sbarcati negli Stati Uniti, comprensibilmente perplessi di fronte a un simile mix linguistico, per le lacune nella loro conoscenza della *Muttersprache*: «Wenn's net for uns old Settlers wär / Gäß's bald kei Schönste Lengevitch mehr», pontifica sdegnato l'io lirico della prima poesia della raccolta dopo che un nuovo arrivato gli ha chiesto di ripetere in tedesco la risposta appena data nel suo particolare dialetto ibrido (STEIN: 1925, 18-19).

L'autore di *Die Schönste Lengevitch* (che in *Germerican* scriverà, due anni più tardi, anche *Gemixte Pickles*) sembra stigmatizzare – c'è da dire bonariamente e a fini umoristici – i danni alla «purezza» e correttezza grammaticale della lingua che un simile atteggiamento può provocare; questa non è certamente la posizione di Wolf, che apprezza comunque i risvolti comici della commistione linguistica e coglie lo spunto per indagare invece «la fluidità, l'errore, quella che forse, dall'autore del libro [Kurt M. Stein], è percepita come slealtà linguistica» (WOLF, HAGERUP: 2014, 8).

meine schönste lengevitch è un volume polifonico – molte sono, si è detto, le poesie *geschrieben mit* altri – che si interroga sul rapporto degli individui col proprio linguaggio e sul ruolo di quest'ultimo nella costruzione di un'identità. Ad aprire la raccolta è la sezione intitolata *bricklebrit*, e *abschied von bricklebrit*, «addio a bricklebrit», è il titolo del primo *Prosagedicht* del volume. Anche qui, l'ispirazione è grimmiana: *bricklebrit*, infatti, è una formula magica citata nella fiaba *Tischchen deck dich, Goldesel und Knüppel aus dem Sack* – in italiano nota come *Il tavolino magico, l'asino d'oro e il randello castigamatti* (GRIMM, BOVERO: 2013, 183-192), o, nella più recente traduzione di Camilla Miglio, *Il tavolino magico, l'asino d'oro e il bastone nel sacco* (GRIMM, MIGLIO: 2015, 163-171). Si tratta, nello specifico, del comando che il padrone dà all'asino magico del titolo affinché emetta monete d'oro a suo piacimento. Nel testo di Wolf, l'asino non è più d'oro ma bianco e «più silenzioso della neve» («weiß ist mein esel, leiser als schnee»; WOLF: 2013, 7), e sembra ostinatamente determinato a non sputare più fuori né monete né parole (ha «stumme zähne», denti muti, che «stehen eng zusammen, klamm wie zeilen», stanno stretti e rigidi come righe) (WOLF: 2013, 7). La formula magica – priva di significato in tedesco – non dischiude più quelle che

possono essere viste come le porte del linguaggio: secondo lo studioso Daniel Graf, l'addio a *bricklebrit* può essere interpretato come un metaforico addio al *brickle* – o *brittle* – *German*, il tedesco della tradizione ormai fragile in un mondo interculturale (GRAF: 2014, paragrafo 13). Nell'intera raccolta, del resto, Wolf mette in discussione l'idea di Schleiermacher per cui «coloro che scrivono in una lingua che non è la loro sono dei *doppelgänger*, dei fantasmi» (WOLF, HAGERUP: 2014, 8) da guardare con un po' di sospetto: l'autrice abita ben volentieri lo "spazio di mezzo" tra una lingua e l'altra, tra una cultura e l'altra (WOLF, HAGERUP: 2014, 8), che talvolta è in grado di esprimere meglio l'identità contemporanea, spesso composita sotto tanti punti di vista.

Questo non vuol dire, però, che una tradizione così fortemente ancorata nell'immaginario collettivo a una lingua nello specifico – quella tedesca – e alla sua cultura come le fiabe dei Grimm smetta allora automaticamente di parlarci; né che non possa essere interrogata e rivisitata, come fa Uljana Wolf, per dire qualcosa sul presente.

Riferimenti bibliografici

- GRAF DANIEL (2014), *(Wi)esekunde. Lyrische Übersetzungsreflexion bei Ulf Stolterfoht und Uljana Wolf*, "Sprache im technischen Zeitalter", CCXII, pp. 414-426, disponibile su: <http://danielgraf.net/essays/wieselkunde/> [consultato il 31/07/2025].
- GRIMM JACOB, GRIMM WILHELM (2013), *Fiabe*, trad. it. di C. Bovero (1951), Torino, Einaudi, Edizione Kindle.
- GRIMM JACOB, GRIMM WILHELM, *Tutte le fiabe*. Prima edizione integrale 1812-1815, a cura di Camilla Miglio, Roma, Donzelli.
- GUNKEL KATRIN (2020), *Poesie und Poetik translingualer Vielfalt*, Wien, Praesens.
- SEITA SOPHIE, WOLF ULJANA (2017), *Subsisters: Selected Poems*, Brooklyn, Belladonna*.
- STEIN KURT M. (1925), *Die schönste Lengevitch*, Chicago, Pascal Covici.
- WOLF ULJANA (2005), *kochanie ich habe brot gekauft*, Berlin, kookbooks.
- WOLF ULJANA (2009), *falsche freunde*, Berlin, kookbooks.
- WOLF ULJANA (2013), *meine schönste lengevitch*, Berlin, kookbooks.
- WOLF ULJANA, HAGERUP SIMEN (2014), *Fibel Minds: A Conversation*, Audiatur.
- WOLF ULJANA (2021a), *Vom Grundrecht gondernder Wolken*, in WOLF ULJANA, *Etymologischer Gossip*, Berlin, kookbooks, pp. 8-10.
- WOLF ULJANA (2021b), *Wovon wir reden, wenn wir von mehrsprachiger Lyrik reden*, in WOLF ULJANA, *Etymologischer Gossip*, Berlin, kookbooks, pp. 127-132.

Sitografia

- HART HEIDI (2017), *Gaps and Tatters: the Poetry of Uljana Wolf*, “Music & Literature”, disponibile su: <https://www.musicandliterature.org/features/2017/2/28/gaps-and-tatters-the-poetry-of-uljana-wolf> [consultato il 16/04/2025].
- JENTZSCH CORNELIA (2006), *Porträt der Peter-Huchel-Preisträgerin Uljana Wolf*, “Deutschlandfunk”, <https://www.deutschlandfunk.de/portraet-der-peter-huchel-preistraegerin-uljana-wolf-100.html> [consultato il 16/04/2025].
- KÖNIG JÜRGEN (2006), *Lyrikschreiben ist ‘Schrumpfarbeit’*, “Deutschlandfunkkultur”, Lyrikschreiben ist “Schrumpfarbeit” [consultato il 16/04/2025].
- SEPPELFICKE OLIVER (2006), *Lyrik von verblüffender Präzision*, “Deutschlandfunkkultur”, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/lyrik-von-verblueffender-praezision-100.html>, [consultato il 16/04/2025].
- WELLS ALEXANDER (2023), *Essayist and poet Uljana Wolf on life “between languages”*, “The Berliner”, <https://www.the-berliner.com/books/uljana-wolf-interview-poetry-translation-kochanie-today-i-bought-bread-life-between-languages/> [consultato il 24/04/2025].
- <https://www.preis-der-leipziger-buchmesse.de/de/news/ausgezeichnet-mit-dem-preis-der-leipziger-buchmesse-2022-tomer-gardi-uljana-wolf-und-anne-weber> [consultato il 27/04/2025].

La traduzione polifonica nel teatro: *Il tempo del fumo di ciliegi* di Kateřina Rudčenková

Stefano Leone

Ovšem, že dokud nepraskne a nevyteče, svoje akvárium
dobrovolně nikdy nezruším.
(RUDČENKOVÁ: 2014, 42)¹

Introduzione

Il 27 novembre 2024 al Teatro Manzoni di Roma si è svolta la lettura scenica de *Il tempo del fumo di ciliegi* di Kateřina Rudčenková. L'opera è stata tradotta all'interno del seminario di traduzione ceca tenuto dalla professoressa Annalisa Cosentino presso la Sapienza Università di Roma. L'approccio traduttivo scelto è quello polifonico: *voci traducono voci, voci traducono gesti*. Per ridare l'anima ai personaggi è necessario individuare prima l'anima dell'opera e poi un'anima traduttiva. Solo così più voci, più processi e più gesti possono creare un unico movimento.

A proposito dell'autrice: la ricerca della libertà

Kateřina Rudčenková (Praga, 1976) scrive poesie, romanzi e testi teatrali. Le sue opere si ricollegano spesso a esperienze vissute in prima persona e sono una riflessione ricorrente sui rapporti e sui ruoli. Realtà e sogno, passato, presente e futuro, arte: la vita viene percepita come una passeggiata, un lungo viale che penetra città e natura in cui tutti gli elementi possono convivere senza risultare opposti. L'architettura dei

¹ «Naturalmente, finché non si crepa // e non si svuota, il mio acquario // volontariamente non lo romperò mai». Tutte le traduzioni riportate sono state svolte all'interno del seminario di traduzione ceca tenuto dalla professoressa Annalisa Cosentino presso la Sapienza Università di Roma.

testi di Rudčenkóv è estremamente personale, e proprio per questo cos intima: le dune del Mar Baltico, la Praga imprigionante o i liberi e brucianti giardini di ciliegi sono s luoghi propri dell'autrice, ma si lasciano facilmente traslare nello spazio personale del lettore. L'individualit dell'opera non ostacola, ma anzi accompagna costantemente la sua universalit. Leggere Kateřina Rudčenkóv vuol dire entrare nello spazio personale dell'autrice e al contempo percorrere il proprio viale. Osservare l'altro e vivere il proprio, perdersi nei paesaggi, comprendere i significati attraverso l'arte: il tutto in perenne movimento.

Il viale deve per sfociare nell'infinito, altrimenti si trasforma in prigione, labirinto, stereotipo; e deve poterlo fare da ambo le parti. L'inizio e la fine si confondono e diventano interpretabili una volta che si comprende l'essenza del viale. Pu essere percorso in avanti e a ritroso, ma deve essere libert e infinito:

projdeř zptky zkou blankytnou cestou:
 mezi tmavozelenmi smrky tmavozelenou tmou
 zptky do řivota v nmř jsi bvala jedl
 bvala jilmem
 jdeř proti smru sv cesty
 hledř ten bod od kterho se to zvrtlo
 hledř sebe
 plnou jiskřiv blahodrn krve
 projdeř zptky mechovou pln s temn modrmi tnmi
 nakonec vřdycky dojdeř k moři
 a upřeř pohled:
 za tmhle obzorem by to mlo vřechno bt (RUDČENKOV: 2014, 17)²

Anche il "tutto" che attende oltre quell'orizzonte  personale e interpretabile, ma ha sempre un unico motore: la libert. Nel caso di Rudčenkóv  il mare l'inizio e la fine del viale, il desiderio da esaudire, espressione ultima della "dipendenza dall'indipendenza" (RUDČENKOV: 2014, 17).

Se la poesia permette di percorrere quel viale in solitudine (o forse ti obbliga a farlo), il teatro per sua natura allarga il numero dei viandanti.

² «Tornerai indietro per la stretta strada celeste: // tra abeti verde scuro nel verde scuro buio // indietro fino alla vita in cui sei stata abete bianco // sei stata olmo // percorri a ritroso la tua strada // cerchi il punto in cui tutto  precipitato // cerchi te stessa // piena di scintillante sangue benefico // tornerai indietro per la pianura muschiata con scuri stagni blu // alla fine arriverai sempre al mare // e fisserai lo sguardo: // oltre quest'orizzonte ci dovrebbe essere tutto».

Anche la rappresentazione del proprio viale, in questo caso la messa in scena, non è più lettura isolata, ma concorrenza di gesti e viali. I viali principali altrui diventano trasparenti come acquari, sono *determinati* e possono soltanto essere *osservati acriticamente*: «Na cizích bytech mám ráda, že upořádání věcí v prostoru je dané, mohu je pouze obhlížet, jak dlí» (RUDČENKOVÁ: 2014, 42)³. Eppure, nel teatro così come nella vita, alcuni viali dialogano con il nostro, diventano strade secondarie che tentano di infiltrarsi nei nostri orizzonti. Fino a quando si rispetta la libertà di ogni viale essi possono intersecarsi e creare quella venatura che è la convivenza umana su un unico mondo. Ma se i passeggiatori tentano di impossessarsi delle strade altrui rubandone la libertà e cercando di determinarne la direzione secondo i propri desideri, se i passeggiatori non accettano il fatto che il loro viale sia nei viali altrui soltanto strada secondaria, il viale diventa imprigionante. La qualità principale di ogni viale è la sua *indefinitezza*, una caratteristica liberatoria ma anche spaventosa se si realizza che quel viale è *nostro*:

V mém bytě mě znervózňuje opak – nedefinitivnost.

Jako v životě. Křehkost, zranitelnost dnešního stavu.

To, že bych teoreticky každou chvíli mohla vším pohnout jinam. Mé věci, šaty, skříně a stoly jsou prosyceny provizorností mého pobývání na zemi, mou nejistotou a smrtelností (RUDČENKOVÁ: 2014, 42)⁴.

I pericolosi ladri di viali non sono però soltanto persone, oggetti o luoghi, sono anche due furfanti, agenti segreti che da tempo si sono infiltrati nel sostrato della nostra società: le aspettative e gli stereotipi. Questi due elementi agiscono come virus e riescono a manipolare la nostra libertà creando una bussola fittizia che ci indica cosa *deve* e cosa *non deve* essere. La camminata diventa sospetta, altrui, e il viandante non percepisce più fiducia nel suolo finendo per perdersi. All'interno dell'universo femminile questi due virus diventano più veloci e minacciosi. A riprendersi e ritrovarsi aiutano il dialogo e l'arte: Rudčenkova, attraverso la sua scrittura, percorre il paesaggio femminile rompendo

³ «Negli appartamenti altrui mi piace che la disposizione delle cose nello spazio sia determinata, posso solo osservare in che modo vi dimorino».

⁴ «Nel mio appartamento mi innervosisce l'opposto: l'indefinitezza. // Come nella vita. La fragilità, la vulnerabilità della condizione attuale. // Il fatto che in teoria in ogni momento potrei spostare tutto altrove. Le mie cose, abiti, armadi e tavoli sono saturi della provvisorietà del mio soggiorno sulla terra, della mia insicurezza e mortalità».

gli stereotipi e mettendo in discussione le regole e le aspettative imposte dalla società. Le sue opere indagano l'origine delle pressioni sociali in vari contesti e si muovono verso la libertà della scelta individuale.

A proposito dell'opera: l'origine degli stereotipi

Tali elementi appaiono anche ne *Il tempo del fumo di ciliegia* (*Čas třešňového dýmu*, 2007). In un mondo a metà tra realtà e sogno si incontrano tre donne appartenenti a generazioni diverse: Valérie, la nonna risvegliatasi dal regno dei morti, Marie, la madre, giudice della corte suprema, e Anna, la figlia, giovane artista che arrotonda in un bar e utilizza l'arte per "vedere il proprio volto" (RUDČENKOVÁ: 2007, 5). Il mondo scenico cancella qualsiasi tipo di confine: i tempi e i luoghi si intersecano continuamente, l'eternità del viale sovrasta la mortalità del viandante. Valérie ha il compito di mediare la discussione tra Anna, che non vuole assolutamente avere figli, e Marie, che proietta sulla figlia le proprie aspettative e i propri desideri cercando di appropriarsi così del viale di Anna. L'opera è un continuo movimento verso la libertà della scelta individuale, grazie al racconto e al ricordo che rompono il silenzio e le incomprensioni. L'arte permette però anche di indagare le origini di stereotipi e aspettative e di andare alla ricerca degli strumenti che possono permettere di riconquistare il controllo del proprio viale, di trovare e custodire la libertà individuale. L'arte diventa compagna e bussola, ma anche liberazione e bilancia la provvisorietà e l'insicurezza dell'esistenza. Rudčénková/Anna scrive/dipinge «to, čím držím u života» (RUDČENKOVÁ: 2007, 5)⁵ per trovare quello che cercano tutti, «něco nad námi, co má s námi slitování, co nás miluje, i když my se nemilujeme» (RUDČENKOVÁ: 2007, 5)⁶.

All'interno de *Il tempo del fumo di ciliegia* le aspettative e gli stereotipi svolgono un ruolo particolarmente centrale. Questi due elementi vengono declinati in chiave femminile e l'opera vuole penetrare le loro origini. Gli elementi centrali sono il matrimonio e la gravidanza. Quello che dovrebbe essere un atto libero, l'espressione della propria volontà standardizzata nella classica formula "sì, lo voglio", finisce per essere un obbligo e una determinante del valore di una persona. Viene

⁵ «Quello che mi tiene in vita».

⁶ «Qualcosa al di sopra di noi, che di noi ha pietà, che ci ama, anche se noi non ci amiamo».

insegnato che «sňatek jsou šaty, bez nichž jsem nahá» (RUDČENKOVÁ: 2007, 12)⁷. Il matrimonio finisce per essere un'imposizione sociale e non una scelta e l'autrice intraprende un viaggio in quel mondo alternativo che spesso finisce per influenzare il mondo reale: le fiabe. Le fiabe perdono nel mondo moderno il loro senso originale e finiscono per essere fonti di stereotipi e aspettative. Alle scene delle tre donne si alternano "sogni", scene fiabesche: tre principesse, Cenerentola, Biancaneve e Rosaspina, attendono i loro sposi che tardano ad arrivare. Mentre i cavalieri si avvicinano e subiscono misteriose trasformazioni, i dialoghi tra le principesse indagano l'origine del desiderio del matrimonio. L'interpretazione moderna delle fiabe emargina coloro che alle fiabe non vogliono crederci. Il "vissero felici e contenti" diventa possibile solo se sono presenti matrimonio e gravidanza, rendendo le donne senza figli «strane e infelici» (RUDČENKOVÁ: 2007, 13) e le donne non sposate un «enigma non risolvibile» (RUDČENKOVÁ: 2007, 14). La chiave di lettura rimane sempre la libertà personale che si contrappone all'obbligo: la libertà di scegliere la versione della fiaba a cui credere. Su più linee spaziali e temporali i personaggi giungono alla domanda fondamentale: sì, sono solo racconti, sono solo fiabe, «a to ti nevadí, že děti tomu věří?» (RUDČENKOVÁ: 2007, 20)⁸.

Un'unica interpretazione delle fiabe genera aspettative e stereotipi sulla passività della donna: «Když se narodí holčička, nasadí se jí náušničky, oblečou růžový dupačky načešou vlásky s mašličkami a doporučí se jí, aby se usmívala a byla zticha» (RUDČENKOVÁ: 2007, 11)⁹. La sensazione di essere costantemente in ritardo porta alla totale perdita della propria libertà e alla contaminazione del proprio viale:

S odbitím třicátého roku ženy jako mávnutím kouzleného proutku přestávají být hluché k šalebnému tikání svých skvěle načasovaných biologických hodin, houfně uzavírají výhodné předmanželské smlouvy a jako dobře pěstěné stádečko krav poslušně zabřezávají (RUDČENKOVÁ: 2007, 12)¹⁰.

⁷ «Il matrimonio è un abito senza il quale sono nuda».

⁸ «Ma a te non dà fastidio che i bambini ci credono?»

⁹ «Quando nasce una femminuccia le ficcano gli orecchini, le infilano una tutina rosa, le mettono un bel fiocco nei capelli e le impongono di sorridere e stare zitta».

¹⁰ «Passati i trent'anni, le donne smettono magicamente di ignorare il ticchettio dei loro orologi biologici perfettamente in orario, stipulano in massa vantaggiosi accordi prematrimoniali e come una mandria ben curata di mucche si fanno ingravidare obbedienti».

La passività si riflette nell'attesa eterna delle tre principesse: mentre i principi si avvicinano e si mettono d'accordo su come «spartirsi le signore», Biancaneve, Cenerentola e Rosaspina aspettano il matrimonio come realizzazione delle loro esistenze. Il dialogo tra sogno e realtà porta a chiedersi

Proč ženy pořád na něco čekají, nevíte? Čekají na prince, čekají na pochvalu, čekají na svolení, aby se vydaly do světa, čekají na vděk, na vysvobození. Muži, ti zkrátka nasednou na koně a už si to ženou vpřed. Ti se mají! (RUDČENKOVÁ: 2007, 18)¹¹.

Mettere in dubbio un'unica interpretazione delle fiabe vuol dire riappropriarsi della libertà personale, in questo caso, della libertà di crederci o meno. L'autrice decostruisce l'idillio del matrimonio fiabesco:

Tobě snad nikdy nedošlo, proč všechny pohádky končej ve chvíli, kdy se ti dva vezmou? [...] Protože od té chvíle, už by to byla knížka hororů. Potom rodila jednoho fákana za druhým, dokud ne umřela. [...] Oba zestárli a zošklivěli... [...] ... přestali se mít rádi... [...] ... začali podvádět jeden druhého... [...] ... občas ji i bil, ale ona to všechno vydržela. [...] Byla to totiž, jak se říká, silná ženská, která věděla, co chce. Hlavně si ho udržet! (RUDČENKOVÁ: 2007, 15)¹².

La de-costruzione della fiaba non è però una critica all'amore, al matrimonio o alla gravidanza: la critica viene indirizzata sempre alla perdita del controllo del proprio viale. Credere o no all'amore deve rimanere una scelta personale, così come il matrimonio non deve essere il confine tra realizzazione e fallimento. Liberare le fiabe dagli stereotipi, dalle aspettative, ridare loro più possibili interpretazioni permette anche di ridare prevalenza alla libertà delle proprie scelte. L'opera di Rudčenkova pone tante questioni ma lascia il lettore senza risposte.

¹¹ «Perché le donne aspettano sempre qualcosa? Aspettano un principe, aspettano un complimento, aspettano il permesso di andarsene per il mondo, aspettano la riconoscenza, la liberazione. Gli uomini, invece, montano sui loro cavalli e se ne vanno al galoppo. Loro sì che stanno bene!».

¹² «Non hai mai capito perché tutte le fiabe finiscono nel momento in cui i due si sposano? (...) Perché da quel momento in poi sarebbe un racconto dell'orrore. E poi partorì un moccioso dopo l'altro, finché la morte non la prese. (...) Entrambi sono diventati vecchi e brutti... [...] ... hanno smesso di amarsi... [...] ...hanno iniziato a tradirsi... [...] ... a volte lui persino la picchiava, ma lei ha sopportato tutto. [...] Lei era, come si suol dire, una donna forte che sa quel che vuole. L'importante era tenercelo!».

«Jak by měl člověk strávit život?» (RUDČENKOVÁ: 2014, 64)¹³, si chiede l'autrice in una poesia. «Bude to znít banálně, ale řídít se sama sebou» (RUDČENKOVÁ: 2007, 22)¹⁴, anticipa a sé stessa nell'opera teatrale. La soluzione risiede sempre nella libertà individuale che ha la forza di rompere stereotipi e costruzioni forzate. Anna, che soffre perché il mondo non riesce ad accettare il suo essere genio perché «non esiste la parola genio al femminile», per riprendere il controllo del proprio viale non deve far altro che *inventarsi* quella parola.

A proposito della traduzione: ridare un'anima alle voci¹⁵

La traduzione di un'opera in movimento deve essere essa stessa movimento: la sfida traduttiva più grande è stata ridare dinamicità e teatralità al testo originale anche nella lingua di arrivo. La traduzione polifonica si è presentata come strumento ideale per raggiungere tale obiettivo. All'interno del seminario di traduzione ceca presso la Sapienza Università di Roma tenuto ogni semestre dalla professoressa Annalisa Cosentino, traduttrici e traduttori hanno la possibilità di misurarsi con traduzioni a più voci. L'approccio scelto è quello del confronto: ognuno seleziona un testo da tradurre e viene affiancato da una controparte che traduce lo stesso testo. I due traduttori non comunicano prima della presentazione del lavoro finale in classe, ma agiscono autonomamente. Le due varianti traduttive vengono successivamente presentate agli altri partecipanti e commentate: ogni decisione deve essere il risultato di una scelta traduttiva consapevole che deve essere argomentata, soprattutto se ci si trova davanti a due varianti traduttive linguisticamente corrette, ma differenti. In occasione della Giornata mondiale della Poesia 2024 abbiamo avuto il piacere di tradurre alcune poesie di Kateřina Rudčenkova e di poter poi dialogare con l'autrice a proposito di arte, letteratura e, soprattutto, traduzione. Gli stimoli nati dall'incontro hanno aumentato la voglia di approfondire il panorama artistico dell'autrice e di dedicarsi a un ramo differente, seppur interconnesso, della sua produzione letteraria: il teatro. La rassegna internazionale di drammaturgia contemporanea "In altre parole", curata

¹³ «Come si dovrebbe trascorrere la vita?».

¹⁴ «Ti sembrerà banale, ma devi fare di testa tua».

¹⁵ Per il presente capitolo si ringrazia Angela Mondillo per le riflessioni condivise nelle fasi preparatorie del contributo a "Confabulare".

da Miriam Mesturino e Pino Tierno con la collaborazione artistica di Ferdinando Ceriani, si è rivelata il palcoscenico ideale per presentare al pubblico italiano il teatro di Rudčėnkov. La traduzione del brano da noi selezionato, *Il tempo del fumo di ciliegi*, ha avuto fin da subito un obiettivo concreto: la sua lettura scenica tenutasi il 27 novembre 2024 al Teatro Manzoni di Roma. La lettura scenica  stata curata da Emanuela Giordano e performata da Mascia Musy, Claudia Della Seta e Alessandra Barbonetti; l’opera  stata tradotta da Angela Mondillo, Margherita Pelagatti, Kristyna Kingsley e Stefano Leone sotto la supervisione di Annalisa Cosentino.

Tradurre per il teatro vuol dire tradurre il testo, le voci e i gesti. L’intero processo artistico, come sottolineato dalla regista Emanuela Giordano, ha avuto come obiettivo quello di «ridare l’anima ai personaggi». Mantenere il movimento dell’opera  stata la sfida traduttiva pi grande. La traduzione a pi voci si  rivelata uno strumento ideale per farlo, ma ha aggiunto un potenziale pericolo traduttivo che  stato risolto soltanto grazie a un costante dialogo e a uno studio approfondito dell’opera prima della sua traduzione: la coerenza. Se  vero che ci sono tante traduzioni quanti traduttori, pi mani che lavorano a un unico testo rischiano di dargli voci diverse e contrastanti. Per questo motivo  stato importante identificare le anime dei tre personaggi e dar loro una scheda descrittivo-traduttiva da rispettare. Ogni traduttore si  dedicato a un personaggio in particolare, ma il confronto settimanale ha permesso di “aprire” la traduzione: sulla base degli studi effettuati in precedenza, ogni parola  stata commentata, messa in dubbio, e soprattutto, letta. Il processo traduttivo  stato accompagnato da una continua riflessione sulla performativit del testo.

L’universalit dell’opera  stata di grande aiuto: i riferimenti geografici o culturali presenti al suo interno non sono caratterizzanti e possono essere facilmente traslati. Nomi propri, canzoni folcloristiche o specificit culturali non hanno l’obiettivo di ancorare l’opera a un determinato luogo o a una determinata cultura. Il viale del giardino di ciliegi pu avere diversi nomi in diverse lingue: l’importante  che rimanga l’anima del testo. Di conseguenza, anche la traduzione  dovuta risultare universale. I tre personaggi dell’opera sono caratterizzati da un registro linguistico differente: Anna utilizza un linguaggio molto colloquiale e giovanile, Valrie porta con s dall’aldil un ceco pi formale e meno moderno, mentre Marie riflette una variante pi vicina al ceco standard. Queste differenze di registro sono state la nostra bussola

traduttiva e la loro individuazione ci ha permesso di mantenere la coerenza e l'universalità del testo. Sebbene ogni traduttore abbia portato il proprio stile, le proprie preferenze e la propria esperienza, la versione finale ha dovuto rispondere alla domanda: «Anna/Valérie/Marie lo direbbe così?». L'anima dei traduttori si è quindi adeguata all'anima del testo e dei personaggi nella ricerca di un prodotto finale coerente, fedele e, soprattutto, recitabile. La traduzione è risultata quindi specifica e universale allo stesso tempo, simile alla risata. L'umorismo, infatti, seppur universale, è culturalmente connotato: alla fine però, non è importante di cosa si rida, basta che si rida. L'umorismo è stato uno strumento utile per giudicare il risultato del nostro approccio: il pubblico ha riso ascoltando l'opera tradotta così come noi abbiamo riso leggendo l'originale. Le tre voci sul palco, seppur testimoni di tre tempi diversi, hanno creato un dialogo armonioso, così come le voci traduttive hanno camminato insieme, senza però intralciare i viali altrui.

Conclusione

La traduzione viene spesso percepita come un atto isolato, individuale e silenzioso. La solitudine è spesso considerata una caratteristica propria di ogni traduttore e di ogni processo traduttivo. Ci sono opere però che necessitano di uno sforzo congiunto: non tanto per la loro complessità linguistica o traduttiva, ma per loro natura. *Il tempo del fumo di ciliegi* è un'opera in cui tante componenti diverse, tanti viali diversi dialogano tra di loro alla ricerca di un'oasi comune in cui sostare. Per questo motivo la somma dei diversi dialoghi e delle diverse voci traduttive hanno permesso all'opera di rimanere coerente nella sua moltitudine, universale e, soprattutto, dinamica. Così come nell'opera la ricerca della libertà avviene tramite il dialogo, anche la ricerca di una traduzione deve seguire un processo di confronto, ascolto e apertura. La traduzione a più voci funziona se anche i traduttori sono disponibili ad aprire le loro traduzioni ad altre voci. Il compromesso traduttivo deve agire in funzione dell'anima (o delle anime) del testo: solo così si può ridare l'anima anche ai personaggi, facendoli parlare una lingua diversa.

Riferimenti bibliografici

RUDČENKOVÁ KATEŘINA (2007), Čas třešňového dýmu.

RUDČENKOVÁ KATEŘINA (2014), Chůze po dunách.

«Il tuo castello sanguina». Spazio organico e necrospazio nel *Barbablù* di Béla Bartók e Pina Bausch.

Serena Sapienza

La chair est triste, hélas!
STÉPHANE MALLARMÉ

1. Addentrarsi

Una delle prime stanze proibite della tradizione scritta di fiabe europee nascondeva le tre figlie di una maga, accomodate su altrettanti seggi imperiali. La madre le aveva avvolte in un sonno magico per impedire che pericoli funesti si abbattessero su di loro nel caso in cui la figlia di un re non fosse andata a svegliarle. La *cammera proibeta* era collocata nella dimora della maga-orca e la ragazza, che aveva ricevuto dalla padrona di casa assoluto divieto di addentrarsi in quell'ultima stanza, era effettivamente la figlia di un re, volata via con una raffica di vento il primo giorno di libertà dalla sua torre di isolamento e protezione. Nel caso di Marchetta, tale il nome della ragazza, la curiosità disubbidiente non fu seguita da conseguenze aspre — che si limitarono a un *buffet-tone* — e di certo non furono aspre quanto quelle che entrarono poi nel repertorio delle stanze proibite. Lontani dall'atmosfera, in fondo gioviale, descritta nel *Pentamerone* di Basile all'interno dell'intrattenimento dal titolo "Le tre corone", i toni più macabri si registreranno nelle numerose e svariate versioni della fiaba di Barbablù.

Se la possibilità di addentrarsi in ambienti segreti o vietati — siano essi spazi aperti (come il bosco in *Cappuccetto Rosso*) o luoghi chiusi — rappresenta una componente determinante di molte narrazioni fiabesche, lo spazio domestico reca in sé una connotazione peculiare, tanto da essere definito da Cambi il *topos* attorno cui ruota tutto il sistema fiabico (2006, 60). La storia della parola "casa" rivela le funzionalità molteplici della dimora sempre prossime alla protezione fisica ed emotiva,

almeno auspicabilmente. Chiara è, infatti, la vicinanza etimologica del termine “casa” a “pelle” (*haut*), “scudo” (con il suono *sk*, presente anche in *schild*), “armatura” o “vestito” (*σκευ-ή*), termini accomunati da una sfera semantica del coprire e proteggere (anche in senso metafisico ed affettivo; Cfr. BACHELARD: 1975, 35; ALEXANDER: 2017, 41), o del nascondere (Cfr. “haus” in: GRIMM: 1870). La possibilità di contenere in sé elementi familiari sino a renderli segreti è stata ampiamente tematizzata negli ambiti di ricerca più vari (Cfr. FREUD: 1980; SEBALD: 2004; MIGLIO; MISSIROLI: 2024; FURIA: 2023) ma di certo la capacità di dis-velamento, di protezione o potenziale inquietudine (*Unheimlichkeit*) appare come caratteristica ricorrente nella narrazione fiabesca, ancor più nella declinazione del genere “fiaba” intesa come testo di letteratura di formazione sul confronto con l’ignoto. L’insieme degli elementi sin qui esposti emerge compattamente all’interno nella vicenda di Barbablù e delle sue consorti, incardinata nei referenti spaziali della domesticità – di quella «intimità protetta» di cui scriveva Bachelard (1975, 31), teorica o ideale base dell’esperienza della casa – e al contempo dell’infrazione violenta di questi spazi.

Nella prospettiva dell’analisi spaziale gli studi della narrazione fiabesca non si sono rivelati in grado di tematizzarne la complessità, isolando il significato che potevano assumere nell’uno o nell’altro approccio: da una lettura simbolico-psicanalitica (BETTELHEIM: 1976; trad. 2008; FRANZ: 1970) alla lettura formalista (PROPP: 1928; trad. 1966; JASON: 1977), da quella letteraria (LÜTHI: 1947; trad. 1968) a quella storico-sociale (DARNTON: 1984; CANEPA: 1999), femminista (LIEBERMAN: 1972; BACCHILEGA: 1997) e transfemminista (SEIFERT: 2015; TURNER, GREENHILL: 2012). Il presente studio si propone di guardare allo spazio cercando di coglierne una totalità che verrà definita “organica”, poiché concepisce le potenzialità semantiche dell’espressione spaziale come parte di un sistema vitale (comprensivo del passaggio dallo stato vivente a quello di necrosi) e relazionale nella sua realizzazione concreta, verbale e non verbale. Tale analisi sarà sviluppata intorno a un’opera che già di suo possiede una ricchissima stratificazione in termini di espressione spaziale intorno ai locali segreti del castello: si tratta de *Il castello del duca di Barbablù* del compositore ungherese Béla Bartók e della rispettiva trasposizione coreutico-teatrale di Pina Bausch *Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper “Herzog Blaubarts Burg”* (Barbablù. Ascoltando una registrazione dell’opera di Béla Bartók “Il castello del duca Barbablù”), andata in scena per la prima volta

l'8 gennaio 1977 presso il Teatro di Wuppertal¹. Analizzata la mutazione progressiva e non-lineare cui va incontro la fisionomia del castello nelle riscritture della fiaba di Barbablù, il contributo procederà ad indagare la funzione dello spazio nell'attività del Tanztheater Wuppertal di Pina Bausch e infine del suo *Blaubart*.

2. Off-limits, fuori dal limite. Camere proibite nei castelli di Barbablù

Comparsa per la prima volta tra le *Histoires ou contes du temps passé* di Charles Perrault (1697) con il titolo *La Barbe Bleue*, la storia di Barbablù si sedimenta rapidamente nel panorama narrativo europeo, delineando alcuni tratti tanto destinati a rimanere stabili nelle successive riscritture quanto a essere radicalmente rovesciati.

La vicenda ruota intorno a una coppia formata da un uomo molto ricco – la cui moralità è resa dubbia dalla peculiare colorazione della barba e dal mistero riguardante il destino oscuro delle sue consorti – e da una giovane donna, che ne diventa la nuova sposa. Il castello di Barbablù, dove la vicenda si svolge, appare come un luogo articolato su piani differenti e in numerose stanze, interamente accessibili mediante apposite chiavi, previste anche per i più minuti contenitori e scrigni. Soltanto uno spazio fa eccezione: lo stanzino al pian terreno, cui la moglie riceve l'assoluto divieto di accedere, pena l'inimmaginabile *colère* di Barbablù. Al primo allontanamento di Barbablù, la giovane scende per una scaletta segreta e, tremante e spaventata, raggiunge la soglia dello stanzino. Il suo interno rivela uno scenario sconcertante: dal buio delle finestre completamente chiuse a poco a poco si scorge il pavimento della stanza, interamente ricoperto di sangue addensato («*sang caillé*»). Su di esso si riflettono i corpi di diverse donne, le precedenti mogli di Barbablù, corpi ormai morti, sgozzati e appesi lungo le pareti della camera.

Lo spazio dello stanzino si configura come ciò che Jason (1977, 189-190) definirebbe un «in-between space», una soglia posta al confine del mondo umano, punto di accesso verso una dimensione altra, l'«afterworld», dove permangono le anime dei morti. Jason descrive

¹ Il sito-web della Pina Bausch Foundation conserva la registrazione integrale e le immagini tratte dalla rappresentazione del 1977 (<https://www.pinabausch.org/work/blau>).

questi luoghi come tendenzialmente vuoti, aperti e longitudinali: si tratta di ambienti fangosi, ceppi d'albero altissimi e spogli, zone desertiche. Nel caso della fiaba di Barbablù il luogo appare invece come circoscritto, ingombrato e nascosto, sottratto alla mappatura percorribile del castello, oltre che volontariamente occultato. Questo ambiente, che collega l'umano con il non-più-umano, si configura quasi come un *necrospazio* in cui il piano della trascendenza non si è realizzato. Più che un santuario dell'anima, lo stanzino condivide le peculiarità di una discarica, in cui il corpo — e in particolare il corpo femminile — è ridotto a materiale di scarto che subisce un processo catabolico o di biodegradazione. Reso invisibile e interdetto, è lo spazio stesso a farsi carico della traccia di un tale annichilimento biologico, trasformandosi in deposito organico e vivente di una materialità ormai inorganica e finendo per inglobare in sé le tracce materiali di questa violenza. L'unico elemento magico della fiaba, la chiave, diventa il vettore materiale e mobile di tale memoria: macchiandosi del sangue rappreso sul pavimento, essa testimonia l'esistenza e la violazione dello spazio proibito. Sarà proprio la chiave a costituire la prova con cui Barbablù decreterà la sua condanna a morte, sventata solo dall'intervento tempestivo della sorella e dei fratelli.

A presidiare ulteriormente l'inaccessibilità simbolica di questo spazio intervengono le due *moralités* poste da Perrault a conclusione della fiaba, che ammoniscono la curiosità — soprattutto femminile (Cfr. TATAR: 2004, 24) — e collocano simili pratiche in un passato remoto, contrassegnandole come anacronistiche e dunque apparentemente estranee al tempo e allo spazio del presente.

Entrambi questi tratti instaurano un nesso profondo tra articolazione spaziale e soggettività femminile, definendo la relazione della protagonista con l'ambiente domestico come esperienza di attraversamento e trasgressione. Se in alcune versioni il tema della curiosità scompare o si assottiglia, in altre assume forme più esplicite: nel balletto *Barbe-Bleue. Ballet féerie* (1896), coreografato da Marius Petipa sulla musica di Pyotr Schenk e il libretto di Lydia Pashkova, Curiosità diventa un personaggio autonomo che, nelle vesti di uno Spirito, guida la protagonista Ysaure attraverso le stanze del castello fino all'apertura della camera proibita. Parallelamente, soprattutto nella tradizione inglese — a partire dall'adattamento teatrale del 1798 di Colman — si consolida una marcata tendenza esotizzante. Le vicende non vengono più collocate soltanto in un tempo remoto, come suggeriva la mora-

le perraultiana, ma anche in spazi lontani e culturalmente connotati come “altri”: proliferano così stanze ornate di tappeti orientali e architetture dalle forme eccentriche, fino a identificare il castello stesso, in alcune versioni ottocentesche, con la torre di Babele (BLACK BEARD: 1804, 7). Accanto a questa dislocazione geografica e simbolica, si assiste però anche a un progressivo adattamento della camera di *Barbablù* ai tempi, ai codici e ai linguaggi delle diverse epoche che la riscrivono. Nell’elaborazione satirica di Ludwig Tieck (1797), ad esempio, lo spazio proibito perde parte della sua concretezza macabra e si relaziona a un altrove quasi interiore, assumendo una valenza riflessiva e metateatrale. Nei versi di Sylvia Plath (1989, 305; Cfr. CROMPI: 2020) la camera si trasforma in uno studio, una sorta di camera oscura deputata alla dissezione dei corpi, uno spazio di produzione e insieme di violenza simbolica, che mette in scena l’asimmetrica distribuzione delle oppor-



Fig. 1. La moglie di *Barbablù* nella Camera Blu (PERRAULT: 1846, 5). Sul pavimento, come fossero bambole rotte, si distinguono le membra sparse delle mogli precedenti di *Barbablù*.

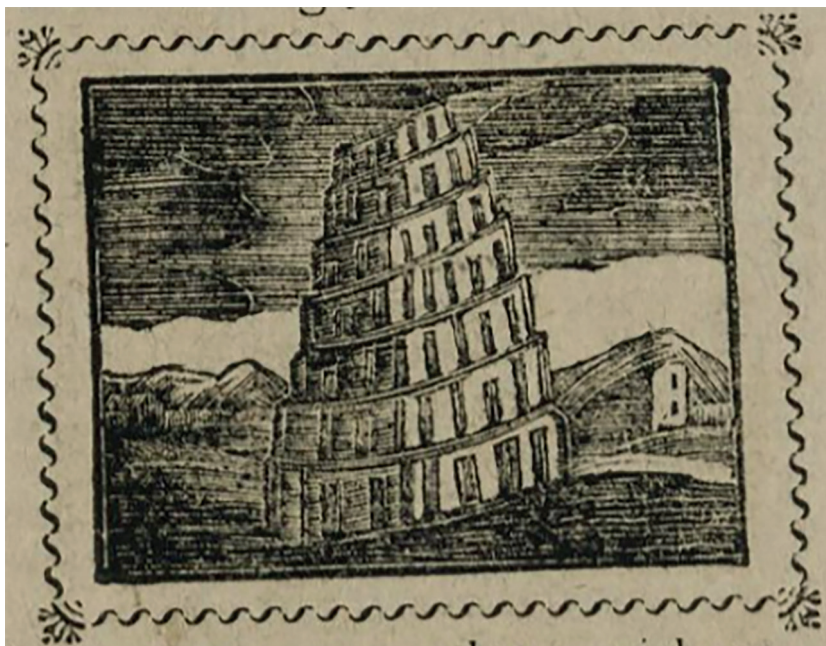


Fig. 2. Il castello di Barbablù rappresentato come la Torre di Babele di Pieter Bruegel Il Vecchio (BLACK BEARD: 1804, 7).

tunità sulla base del genere e l'ingiusto trattamento subito dalla poeta da parte del compagno.

3. Prove di spazio, prove di traduzione.

«Es geht nicht um die Gewalt, sondern um das Gegenteil. Ich zeige die Gewalt nicht, damit man sie will, sondern damit man sie nicht will. Und: Ich versuche zu verstehen, was die Ursachen dieser Gewalt sind. Wie beim *Blaubart*. Oder in *Kontakthof*»² (SCHWARZER: 1998). Con queste parole Pina Bausch, celebre coreografa e direttrice dal 1973 del *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, definiva la propria indagine sul tema della violenza nelle opere degli esordi. Nei trentacinque anni di attività con il *Tanztheater Bausch* firmò circa quarantaquattro lavori, quasi tutti attraversati da una tensione estetica nutrita dall'impegno politico e ideologico post-'68 e da una critica al consumismo e alla xenofobia (Cfr.

² «Non tratta di violenza, bensì del suo contrario. Non mostro la violenza cosicché la si desideri, ma affinché non la si desideri. E ancora: cerco di comprendere le cause di questa violenza, come in *Barbablù* o in *Kontakthof*. Se non altrimenti specificato, le traduzioni sono a cura di chi scrive.

SIEGMUND: 2017; KLEIN: 2019). Se per Bausch la danza si configura come atto estetico di rivolta (KLEIN: 2019), realizzato attraverso una dialettica di assenze (mancano copioni rigidi, sequenze codificate) e presenze inedite (con scene in cui si parla, si canta, si urla, si compiono gesti quotidiani o si evocano forme e movimenti del mondo non-umano), nei soggetti delle sue rappresentazioni si volge spesso al repertorio letterario e operistico con l'intento di recuperare, modificare e costruire la materia narrativa trasponendola nella corporeità dello spazio danzato. Emblematica, in tal senso, è *Iphigenie auf Tauris* (1974), seconda opera del Wuppertal Tanztheater, che riprende la tragedia lirica in quattro atti di Christoph Willibald Gluck su libretto di Nicolas-François Guillard (1779). Basata sulla tragedia di Euripide, in questa trasposizione emergono la densità intertestuale e la centralità del dispositivo spaziale, evidente, solo per portare un esempio, in una posa corale che richiama il gruppo del Laocoonte.

Sin dalle prime opere di Bausch lo spazio scenico assume un ruolo strutturale, trasformandosi radicalmente grazie all'immaginazione dello scenografo e costumista Rolf Borzik. Il passaggio da una trattazione narrativa dello spazio a una concezione coreutico-teatrale si rivela di fondamentale importanza per il presente studio che, come detto, tenta di trattare l'elemento spaziale nella sua funzione organica di dispositivo narrativo e insieme musicale, coreografico e teatrale. Soffermiamoci brevemente sullo spazio scenico, collocato da Foucault tra le *eterotopie in atto*, in virtù della multidimensionalità che lo permea e che consente il susseguirsi di una serie di luoghi estranei e fittizi all'interno dello spazio adibito a palcoscenico (FOUCAULT: 2011, 28). Nella "plurimedialità" che caratterizza la trasposizione teatrale — con la sua interpolazione di codici e canali diversi (PFISTER 1977) — anche la rappresentazione dello spazio appare estremamente stratificata, attraverso l'interazione di componenti verbali (*Wortkulisse*, sistema linguistico-letterario attraverso cui si concretizza lo spazio; Cfr. *Word-scenery* in STAMM 1954) e componenti non verbali legate, secondo l'analisi di Pfister (1977, 27; Cfr. NÜNNING: 2009, 37), principalmente alla visualità e alla sfera acustica. In contrasto con l'interpretazione dello spazio come semplice sfondo, margine dell'azione teatrale fondamentalmente umana (BROOK: 1968; trad. 1998), a partire dagli anni '70 inizia ad emergere una nuova linea che guarda alla materialità dell'espressione spaziale nel teatro, fino a riconoscerne un ruolo di co-autorialità o co-attorialità all'interno della rappresentazione (LEHMANN 1999; Cfr. FIO-

RENTINO 2025; DI GIULIO 2025). Anche nel lavoro congiunto di Bausch e Borzik si realizza un tale cambio di paradigma (KLEIN: 2019, 111), per cui lo spazio non è più semplice oggetto della rappresentazione, ma agente narrativo (BAL: 2009), ovvero componente performativa capace di interagire con il corpo danzante e talvolta di condizionarne l'azione. Tale potenzialità emerge con forza nell'introduzione di elementi naturali, come l'acqua in *Arien* (1979), dove danzatrici e danzatori si muovono immersi in una superficie liquida che modifica micromovimenti, appoggi, suoni, vestiti di scena, percezioni corporee. In questo senso, si può istituire un parallelo con quanto si afferma nella musica *ambient*, che attribuisce statuto musicale all'insieme dei suoni prodotti in un determinato contesto spaziale: analogamente, la co-interazione con gli elementi ambientali partecipa alla costruzione della narrazione coreutico-teatrale, traducendone i codici in un'ottica intersemiotica e transmediale.

4. «Deine Feste blutet»: tessiture sonore di un deperire spaziale

Si è detto come quella teatrale sia in generale da trattare come un'opera plurimediale. Nel caso della trasposizione di *Blaubart* la capacità dei diversi elementi di interagire contribuendo a una complessa stratificazione semantica si fa ancor più evidente. Anzitutto, si intrecciano i linguaggi specifici del canale ottico (specie nella componente non verbale relativa sia ai personaggi — con la loro gestualità, la mimica, i movimenti —, sia alla strutturazione del palcoscenico — dalla scenografia, agli oggetti di scena, all'illuminazione) con linguaggi specifici del canale acustico (divisi anche qui in una modalità verbale e in una non verbale) in cui Pfister colloca la musica e i rumori. A questo punto occorre fare una precisazione: se Pfister nella sua analisi escludeva la possibilità che il balletto potesse avere una trama linguisticamente narrata, dato il più comune ricorso a opere di musica sinfonica, Bausch non era estranea all'utilizzo di opere liriche che, così come avviene in *Blaubart*, consentivano un relazionarsi diretto ed esplicito con il piano verbale e letterario. L'analisi che segue tenterà di guardare a come i linguaggi verbali e non verbali, visivi e acustici, inscindibili l'uno dall'altro, convoglino nell'esperienza del *necrospazio* di Barbablù.

La base musicale è interamente composta dall'opera in atto unico per soprano e baritono, *A kékszakállú herceg vára* ("Il castello del duca

Barbablù”), del compositore ungherese Béla Bartók, nella traduzione tedesca di Wilhelm Ziegler (1922). Era il 1911 quando Bartók ultimava e portava in scena il suo ambizioso *Barbablù*, innovativo sotto innumerevoli punti di vista: per la prima volta, la lingua ungherese entrava nella composizione musicale lirica; combinava gli elementi della musica popolare balcanica con gli stilemi della musica d’avanguardia, sottraendo alla prima l’interpretazione romantica e nostalgica di ritorno a uno stato di natura e creando, di conseguenza, un nuovo sistema ecologico musicale (Cfr. TAZUDEEN: 2019; HARLEY: 1995). L’innovazione musicale si combinava anche con quella linguistica e letteraria nell’intricato libretto a firma di Béla Balázs, che prendeva le mosse dalla versione francese della fiaba intercettando non soltanto la variante simbolista di Maurice Maeterlinck (1910), ma anche la fit-tissima rete intertestuale che aveva reso la vicenda fiabesca il tema di così tanti adattamenti. Sia la trama musicale che la narrazione lirica costruiscono in modi peculiari gli ambienti del castello — unico setting, pur con le sue diramazioni, dell’opera — in una vera e propria architettura simbolico-psicologica (Cfr. PETŐFI: 1989). L’opera, che si apre con il prologo di un bardo (tralasciato nella trasposizione di Bausch), attraversa sette spazi diversi appartenenti al castello di Barbablù cui si ha accesso, secondo le indicazioni del libretto, da una piccola porta di ferro. I sette spazi sono: la camera di tortura, la sala d’armi, la sala dei tesori, il giardino segreto, il regno di Barbablù, il lago di lacrime, la «sala delle donne del passato» (PETŐFI: 1989, 227). Ogni stanza compone, in maniera diversa, un ambiente del *necrospazio*, tale che ogni elemento risulti infestato da uno stato di decomposizione, di morte organica con ancora lievi tracce di una vita sul limite del finire («Il tuo castello ha sospirato», 239). Ciò risulta evidente da un’innumerevole quantità di fattori che rendono il castello un luogo anzitutto oscuro («[n]immer wird dies Haus erhellen» BARTÓK, BALÁZS: 1922, 15³), ma anche vibrante e tremante («Meiner Feste Grund erzittert», 28⁴), in un

³ «Il mio castello non risplende» (PETŐFI: 1989, 237). Si noti l’utilizzo di “nimmer” (con il significato di ‘mai e poi mai’ o di ‘giammai’) e del tempo al Futur I, che veicola l’impossibilità della variazione della condizione di oscurità nei tempi futuri. Il verso arriva, inoltre, dopo una serie di risposte quasi sempre bisillabiche da parte di Blaubart, quasi sempre con senso negativo già insito nella morfologia delle parole, come in “nimmer” o “nirgends”, oppure rafforzando l’ineluttabile oscurità di cui Judith domanda: Judith «Bleibt sie eilig, ewig finster?» Blaubart risponde «Ewig, immer» (10).

⁴ «Le [nere] fondamenta del mio castello tremano» (PETŐFI: 1989, 243).

reiterato tentativo di occultamento («Weisst du auch, was [alle Türen] verbergen», 27⁵), che nega l'auspicio di qualsiasi limpida ospitalità. Oltre alle camere più evidentemente legate all'azione mortifera (come la camera di tortura o quella delle armi) anche le camere apparentemente più concilianti svelano, a uno sguardo più attento, ombre perturbanti: «Il gambo delle rose bianche è insanguinato! La terra da cui spuntano è insanguinata» (245) e similmente anche le nuvole «gettano ombre insanguinate» (247). Il sangue contamina ogni elemento spaziale e ambientale, dalle pareti («Deiner Feste Wände bluten» BARTÓK, BALÁZS: 1922, 24⁶) ai gioielli e i ruscelli. Lo spazio del castello è una *ferita aperta*, una ferita attraverso cui il castello ansima, soffre e occulta: una risemantizzazione in senso rappacificante e felice («Glück soll diesen Fest entfuchten», 15⁷) appare sempre più impraticabile. La costruzione di uno spazio verbale al limite dell'organico viene veicolata mediante l'esperienza sensoriale della protagonista: onnipresente, l'umidità — di lacrime, acqua o sangue — si raccoglie sulle pareti di tutto il castello, superfici impermeabili che, pur tastate, rimangono tanto estranee e incomprensibili quanto evidenti presagi mortiferi, simbolo di un'intimità domestica ambigua e inquietante⁸. Attraverso l'attenzione sensoriale lo spazio si rivela in uno stato di sospensione tra la necrosi e l'afflizione, fino a favorire l'insorgere di una compartecipazione emotiva, una progressiva concrenza di sentimenti avvertiti contemporaneamente dalla protagonista e dagli ambienti del castello. Non semplice riconoscimento passivo e percettivo di una comunità di destini, la compartecipazione appare attiva attraverso un meccanismo di compensazione reiterata: «Feuchte Wände gilt's zu trocknen, mit den Lippen trockne ich sie!» (13-14⁹).

A determinare un'ulteriore stratificazione semantica al dato spaziale è il dispositivo della ripetizione che incrocia, ancora una volta, trama linguistica e sonora in un'insistenza ossessiva di forme, note, strutture sintattiche, termini: le domande si rincorrono, si duplicano,

⁵ «Tu non sai cosa nascondono le porte» (ibid.).

⁶ «Le mura del tuo castello sono insanguinate» (245).

⁷ «La felicità toglierà l'umido dal castello».

⁸ L'opposizione degli aggettivi possessivi alternativamente di prima («Mein» pronunciato da Blaubart) e seconda persona singolare («Dein» pronunciato da Judith) testimoniano l'interfacciarsi di Judith con uno spazio sempre estraneo e straniente.

⁹ «I tuoi umidi muri io li asciugherò. Con le mie labbra li asciugherò» (237).

si trasformano, dando origine a un dialogo circolare e ipnotico, un labirinto apparentemente senza via d'uscita. Non soltanto propria del piano verbale e musicale, la ripetizione è un gesto coreutico distintivo nella trasposizione del 1977 di Pina Bausch che ne tematizza l'apporto di significato, di volta in volta nuovo, proprio del gesto ripetuto.

5. Vivente e mortifero in *Barbablù* di Pina Bausch

Nell'analisi della pièce di Bausch, l'opera di Bartók e le parole di Balázs sono replicate in maniera peculiare, non lineare, e attraverso un dispositivo sonoro preciso: un carrello con sopra un registratore. Bausch stessa rivela le necessità concettuali e pratiche di una tale scelta:

Bei *Blaubart* konnte ich meine Idee überhaupt nicht verwirklichen, weil man mir einen Sänger, den ich übrigens sehr schätze, zur Verfügung stellte, der nun überhaupt kein Blaubart war. In meiner Not überlegte ich mit Rolf Borzik eine total andere Idee. Wir konstruierten eine Art Wagen mit einem Tonbandgerät [...]. Diesen Wagen konnte Blaubart nun schieben und mit ihm laufen, wohin er wollte. Er konnte die Musik zurückspulen und einzelne Sätze wiederholen. So konnte er durch das Vor- und Rückspulen sein Leben untersuchen (BAUSCH: 2016, 309).¹⁰

Con la possibilità di avvicinarsi costantemente al carrello presente in scena, di ripetere frasi musicali o di portarle avanti e indietro, l'opera di Bartók-Balázs acquisisce una trama sonora, testuale e musicale totalmente inedita, in virtù sia del dispositivo della ripetizione sia della combinazione di gesti sonori non verbali generati dai movimenti (anche non codificati, come il battito delle mani), dalla voce (urla, risate o pianti), persino dai silenzi. Il registratore trasforma così la partitura in un labirinto sonoro: ogni segmento riavvolto e reiterato non restituisce la medesima occorrenza, ma ne moltiplica il peso emotivo, intrappolando i personaggi in una temporalità circolare senza via d'uscita. Così, ad esempio, l'inizio testuale dell'opera, marcata linguisticamente da un'indicazione spaziale «Wir sind am Ziele» (BARTÓK,

¹⁰ «Con *Barbablù* non potei realizzare più di tanto la mia idea perché mi misero a disposizione un cantante – in generale da me molto stimato – che non era affatto un *Barbablù*. Da questa mia esigenza, riflettei insieme a Rolf Borzik su un'idea totalmente diversa. Costruimmo una sorta di carrello con un nastroregistratore. *Barbablù* poteva spostare il carrello, correre con esso, ovunque volesse. Poteva portare indietro la traccia musicale o ripetere singole frasi. Così, portando avanti e indietro la musica, poteva scavare nella sua vita».

BALÁZS: 1922, 6), viene ritardata con sempre più concitati movimenti da Barbablù. Il registratore rappresenta allora un oggetto-agente della narrazione baudschiana che genera e intrattiene legami intermediali sia con il testo del libretto che con la coreografia attraverso quella che solo in apparenza può essere considerata mera ripetizione.



Fig. 3. Judith trascina Barbablù in *Blaubart* (1977) di Pina Bausch. blau_40283694_44_0000: Foto: Ulli Weiss © Pina Bausch Foundation. Per gentile concessione della Pina Bausch Foundation (https://archives.pinaausch.org/id/blau_40283694_44_0000).

Questa trama labirintica e complessa di suoni, parole e gesti spazializzanti non si dispiega, tuttavia, su un fondale neutro: in continuità con la poetica del Tanztheater Wuppertal, lo spazio del castello cessa di essere scenografia fissa per farsi *Aktionsraum*. Il concetto è centrale nella visione dello scenografo e costumista, nonché strettissimo collaboratore di Bausch, Rolf Borzik, per il quale il palcoscenico non rappresenta uno *Schauplatz*, un punto di osservazione, ma appunto un «*Aktionsraum*», uno spazio d'azione, un terreno di manovra in cui la materialità degli elementi ambientali interagisce direttamente con i corpi (KLEIN: 2019, 111). In *Blaubart* 1977, questa concezione si traduce in scelte ben precise. Rispetto alla tradizione fiabesca di Barbablù, in cui lo spazio del castello appariva, quando non esotico, pur sempre ricco e sfarzoso, la scena e le componenti scenografiche sono completamente risemantizzate. A delimitare lo spazio della scena baudschiana sono pareti logore, spoglie,

quasi abbandonate. Le porte sono anonime e così anche le finestre che si aprono sul palcoscenico/stanza. Sul pavimento, sgombro da oggetti in qualche modo domestici, si affollano in mucchietti e sparse foglie secche. Tappeto mobile e precario di materia organica in decomposizione, le foglie non costituiscono un semplice ornamento ambientale, ma un *necrospazio* attivo che registra e traduce ogni spostamento dei danzatori in traccia corporea e tangibile, costantemente contaminata dal deperimento e dal deturpamento. L'espandersi di questa necrosi si manifesta già nei primi gesti coreutici che vedono Judith trascinare il corpo di *Barbablù*, sdraiato su di lei, lasciando una scia tra le foglie: sin dal principio il corpo è ridotto a materiale di scarto; tra quelle foglie la traiettoria narrativa è momentaneamente comparsa davanti agli occhi di tutti, subito cancellata dai movimenti successivi. Sebbene risulti facile distinguere le caratteristiche essenziali di uno spazio domestico (pareti, finestre, porte, sedie, lenzuola), la sua capacità protettiva è totalmente destabilizzata da forme residuali e liminali dell'espressione vivente in necrosi¹¹.

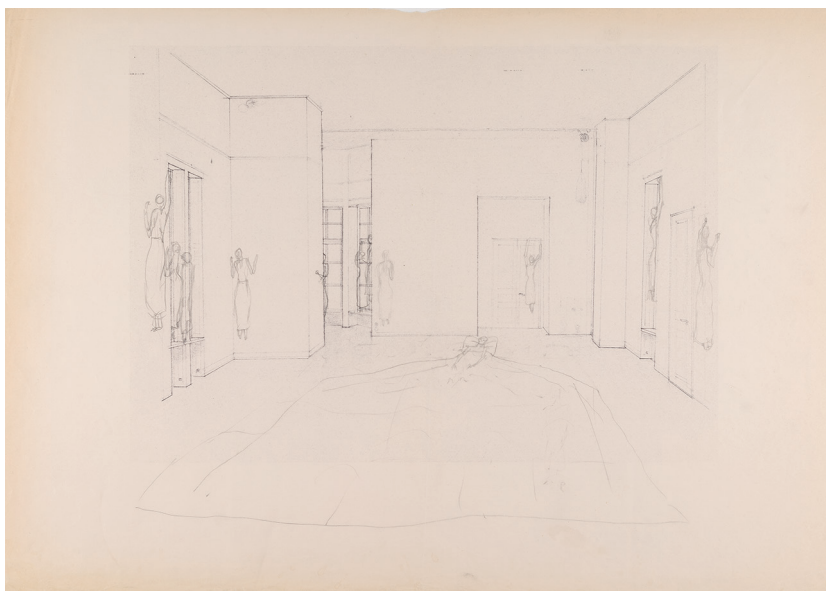


Fig. 4. Disegno a cura di Rolf Borzik per la scenografia di *Blaubart* (1977) di Pina Bausch. Disegno: Rolf Borzik © Pina Bausch Foundation. Per gentile concessione della Pina Bausch Foundation (https://archives.pinabausch.org/id/blau_40271189_97_0000).

¹¹ La ricerca della quotidianità investe sia la scelta dei costumi, di cui lo stesso Borzik è responsabile, sia la rappresentazione della dinamica uomo-donna che Bausch cerca di tematizzare nella sua ambivalenza e nella moltiplicazione delle sfaccettature possibili.

L'inabitabilità dello spazio è chiamata continuamente in causa attraverso movimenti che interessano ogni punto del palcoscenico – dalle profondità perimetrali alla verticalità di pareti e finestre, a cui le danzatrici si appendono, sospese – ed è amplificata e trasportata dai silenzi improvvisi, dal fruscio dei costumi, dall'irrompere di urla, dall'attrito con un'organicità secca. L'inabitabilità mortifera si insinua, come le foglie, tra i capelli e nei mucchi di corpi umani che gradualmente si formano e si sciolgono.

Le sette stanze dell'opera di Bartók-Balázs subiscono allora una ri-semantizzazione non soltanto scenografica, ma anche coreografica e collettiva. La camera delle torture, non più semplice luogo fisico, si condensa nei corpi delle donne che pettinano i capelli verso il basso in un rito di muta disperazione; la sala d'armi si traduce nella nudità dei danzatori che assumono pose da culturisti; il giardino e la sala del tesoro diventano spazi di conflitto materiale, dove lenzuola bianche vengono sbattute a terra: isole di pulizia nel mare di foglie morte. In ultimo, è nel finale che si suggella la visione del castello come deposito di esistenze sedimentate, come ferita aperta e soggetta alla necrosi. I corpi delle donne avanzano, si accumulano in un mucchio attorno a Barbablù: la casa non si apre, si chiude su se stessa. Il battito sincrono delle mani degli uomini e l'oscurità che avanza segnano la definitiva implosione dello spazio domestico, ormai incapace di qualsiasi funzione protettiva. Judith giace a terra, inanimata.

Nel corso di *Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper "Herzog Blaubarts Burg"* di Pina Bausch, la narrazione di Barbablù si costruisce attraverso un linguaggio narrativo collettivo e di compartecipazione, cui contribuiscono i piani più diversi d'azione: i corpi umani, la trama testuale e quella musicale, le produzioni sensoriali volontarie e involontarie, umane e inanimate. Ciò che rimane è un'esperienza di *Unheimlichkeit* in cui il confine tra l'organico e l'inorganico è definitivamente collassato, e il castello si rivela per quello che è sempre stato: non una dimora, ma un archivio infettato di corpi.

Riferimenti bibliografici

„haus“, in Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (1854–1960), *Deutsches Wörterbuch*.
ALEXANDER NEAL (2017), *Senses of Place*, in Robert Tally Jr. (a cura di), *The Routledge Handbook of Literature and Space*, Londra - New York, Routledge, pp. 39-49.

- BACCHILEGA CRISTINA (1997), *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- BACHELARD GASTON (1975), *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo (1957).
- BAL MIEKE (2009), *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto, University of Toronto Press.
- BARTÓK BÉLA E BÉLA BALÁZS (1922), *Herzog Blaubarts Burg. Le château de Barbe-Bleue*, trad. td. Wilhelm Ziegler, trad. fr. M.D. Calvovoressi, New York e Vienna, Universal-Edition A.G..
- BAUSCH PINA (2016), «Was mich bewegt», *Rede aus Anlass der Verleihung des Kyoto-Preises am 11.11.2007 in Kyoto*, in Stefan Koldehoff, Pina Bausch Foundation (a cura di), *O-Ton Pina Bausch. Interviews und Reden*, Wädenswil, Nimbus, pp. 295-315.
- BETTELHEIM BRUNO (1976), *The uses of enchantment: the meaning and importance of fairy tales*, New York, Knopf: distributed by Random House; trad. it. Andrea D'Anna (2008), *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli.
- BROOK PETER (1968), *The Empty Space*, London, MacGibbon & Kee; trad. it. Isabella Imperiali (1998), *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni.
- CAMBI FRANCO (2006), *La casa: luogo-chiave della fiaba? Rileggendo le "Fiabe" dei Grimm*, in Franco Cambi, Gaetana Rossi (a cura di), *Paesaggi della fiaba. Luoghi, scenari, percorsi*, Roma, Armando Editore, pp. 60-66.
- CANEPA NANCY (1999), *From Court to Forest. Giambattista Basile's Lo cunto de li cunti and the Birth of the Literary Fairy Tale*, Detroit, Wayne State University Press.
- CIOMPI FAUSTO (2020), *Incroci di sguardi: il Barbablù di Plath, Hughes, Heaney, "ARABESCHI"*, XV, pp. 358-362.
- COLMAN GEORGE [the Younger] (1983), *Blue-Beard; or, Female curiosity! A Dramatic Romance*, in Barry Sutcliffe (a cura di) *Plays by George Colman the Younger and Thomas Morton*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 181-210 (1798).
- DARNTON ROBERT (1984), *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, New York, Basic Books.
- DI GIULIO MILA (2025), *La scena rituale del non-organico: Le Sacre du Printemps di Romeo Castellucci e Anima di Noémie Goudal e Maëlle Poésy*, in Francesco Fiorentino, Camilla Miglio, Amelia Valtolina (a cura di), *Eco-scritture. Geografia, ambiente e resilienza nella letteratura tedesca*, Milano, Meltemi, pp. 41-50.
- FIORENTINO FRANCESCO (2025), *La svolta ambientale nel teatro contemporaneo*, in Francesco Fiorentino, Camilla Miglio, Amelia Valtolina (a cura di), *Eco-scritture. Geografia, ambiente e resilienza nella letteratura tedesca*, Milano, Meltemi, pp. 23-40.
- FOUCAULT MICHEL (2011), *Spazi altri: i luoghi delle frontiere*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni.

- FRANZ MARIE-LOUISE VON (1970), *The Interpretation of Fairy Tales*, Boston-London, Shambhala.
- FREUD SIGMUND (1984), *Il perturbante*, Napoli, Theoria (1906).
- FURIA PAOLO (2023), *Spaesamento. Esperienza estetico-geografica*, Milano, Meltemi Editore.
- GAFFER BLACK BEARD (1804), *A New History of Blue Beard*, Philadelphia, Printed by John Adams.
- HARLEY MARIA ANNA (1995), 'Natura Naturans, Natura Naturata' and Bartók's Nature Music Idiom, "Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae", XXXVI, 3/4, pp. 329-349.
- JASON HEDA (1977), *Ethnopoetry. Form, Content, Function*, Bonn, Linguistica Biblica.
- KLEIN GABRIELE (2019), *Pina Bausch und das Tanztheater. Die Kunst des Übersetzens*, Bielefeld, transcript Verlag.
- LEHMANN HANS-THIES (1999), *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren.
- LIEBERMAN MARCIA R. (1972), 'Some Day My Prince will Come': Female Acculturation through the Fairy Tale, "College English", No. 34(3), pp. 383-395.
- LÜTHI MAX (1947), *Das europäische Volksmärchen - Form und Wesen*, Berna, A. Francke; trad. it. di Marina Cometta (1968), *La fiaba popolare europea: forma e natura*, Milano, Mursia.
- MAETERLINCK MAURICE E PAUL DUKAS (1906), *Ariane et Barbe-Bleue*, Parigi A.Durand & Fils.
- MIGLIO CAMILLA (2009), *Heimat. Una parola mondo*, in Monica Lumachi (a cura di) *Patrie. territori mentali*, Napoli, Università L'Orientale, pp. 193-207.
- MISSIROLI PAOLO (2024), *Abitare. Teoria e possibilità di un concetto a partire da Maurice Merleau-Ponty*, Milano, Mimesis.
- NÜNNING ANSGAR (2009), *Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven*, in Wolfgang Hallet, Birgit Neumann (a cura di) *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld, transcript Verlag, pp. 33-52.
- PERRAULT CHARLES (1697), *Histoires ou Contes du temps passé, avec des Moralités. Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Édition Jean de Bonnot d'après Barbin.
- PERRAULT CHARLES (1846), *The popular story of Blue Beard, or, Female curiosity : embellished with beautiful cuts*, London, Ryle & Co.
- PETŐFI JÁNOS S. (1989), Béla Bartók: «Il castello del Principe Barbablù» Alcuni aspetti della costituzione e del significato simbolico di un'opera d'arte multimediale, in Giuseppe Galli (a cura di), *Interpretazione e riconoscimento. Riconoscere un testo, riconoscersi in un testo. Atti del X Colloquio sulla Interpretazione*, Genova, Marietti, pp. 201-253.
- PFISTER MANFRED (1977), *Das Drama. Theorie und Analyse*, München, Wilhelm Fink.
- PLATH SYLVIA (1989), *Bluebeard* in Id. *Collected Poems*, London, Faber, p. 305.

- PROPP VLADIMIR (1928), *Morfologija skazki*, Leningrad, Gosudarstvennij Institut Istorii Iskusstva; trad. it. Gian Luigi Bravo (1966), *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi.
- SCHWARZER ALICE (1998), »Tanz. Besuch bei Pina Bausch«, *Interview mit Pina Bausch*, in: emma, emma.de/artikel/tanztheater-pina-bausch-264046, consultato il 30/10/2025.
- SEBALD WINFRIED G. (1995), *Unheimliche Heimat. Essays zur österreichischen Literatur*, Frankfurt a. M., Fischer Verlag.
- SEIFERT LEWIS C. (2015), *Introduction: Queer(ing) Fairy Tales*, "Marvels & Tales", No. 29(1), pp. 15-20.
- SERVOS NORBERT (2008), *Pina Bausch. Tanztheater*, München, K. Kieser (2003).
- SIEGMUND GERALD (2017): *Rehearsing In-Difference: The Politics of Aesthetics in the Performances of Pina Bausch and Jérôme Bel*», in Id., Rebekah J. Kowal, Randy Martin (a cura di), *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, Oxford, Oxford University Press, pp. 181-198.
- STAMM RUDOLF (1954), *Shakespeare's Word-Scenery*, Zurigo, Polygraphischer Verlag.
- TATAR MARIA (2004), *Secrets Beyond the Door: The Story of Bluebeard and His Wives*, Princeton e Oxford, Princeton University Press.
- TAZUDEEN RASHEED (2019), *Béla Bartók's Dissonant Ecologies: Nonhuman Sound in Bluebeard's Castle*, "Modernism/Modernity Print Plus", IV, 2.
- TIECK LUDWIG (2010), *Die sieben Weiber des Blaubart. Eine wahre Familiengeschichte*, Zurigo, Europa Verlag (1797).
- TURNER KAY E GREENHILL PAULINE, a cura di (2012), *Transgressive Tales: Queering the Grimms*, Detroit, Wayne State University Press.

Sitografia

- Disegno a cura di Rolf Borzik della scenografia di "„Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper »Herzog Blaubarts Burg«" di Pina Bausch, 1977, https://archives.pinabausch.org/id/blau_40271189_97_0000 (consultato il 30/08/2025).
- Fotografia di Ulli Weiss durante lo spettacolo "„Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper »Herzog Blaubarts Burg«" di Pina Bausch, 1977, https://archives.pinabausch.org/id/blau_40283694_44_0000 (consultato il 30/08/2025).
- Registrazione audiovisiva di "Bluebeard. While Listening to a Tape Recording of Béla Bartók's Opera 'Duke Bluebeard's Castle'" di Pina Bausch, Feb. 24, 1977, <https://www.pinabausch.org/work/blau> (consultato il 30/08/2025).
- TV-Beitrag zur Premiere von "Iphigenie auf Tauris" 1974 <https://www.pinabausch.org/de/post/iphigenie-tvfeature> (consultato il 30/08/2025).

PARTE III

IN ASCOLTO

«Tutti c'entrano con i Grimm».

Filare nuove trame. Intervista a Silvia Ballestra

Silvia Ballestra e Luca Baruffa

Che cosa resta, oggi, delle fiabe dei fratelli Grimm? E, soprattutto, che cosa possono ancora raccontarci a più di due secoli dalla loro prima comparsa? Muovendo da queste domande, l'intervista che segue ricostruisce il percorso che ha condotto Silvia Ballestra alla scrittura di *Una notte nella casa delle fiabe* (2024), raccogliendone la voce e il pensiero intorno alla fiaba come forma narrativa e alla riscrittura come pratica politica e po(i)etica. A questo scopo, l'intervista si concentra in particolare su quei margini – sociali, culturali e critico-letterari – da cui affiorano nuove prospettive sulla fiaba in quanto genere, sui processi di canonizzazione che ne hanno orientato la lettura e la trasmissione, e sulle ideologie che nel tempo ne hanno accompagnato l'interpretazione. Da tali riflessioni prende forma una visione della tradizione fiabesca come insieme aperto di testi e pratiche interpretative, esposto a continue riletture che ne mettono in evidenza la capacità di parlare a epoche e contesti culturali anche molto distanti tra loro.

«Che c'entri tu con i Grimm, mi ha chiesto un amico. [...] “Che domande”, gli ho risposto seccata. “Tutti c'entrano con i Grimm. Ed essendo due giganti, c'entrano con tutti. Ancora oggi”.» (BALLESTRA: 2024, 5)

Nel capitolo iniziale, Preparativi, racconti il percorso che ti ha condotto a Kassel, nel cuore della Germania, per trascorrere una notte al museo dei fratelli Grimm. La Grimmwelt – questo il nome del museo, che significa letteralmente “il mondo dei Grimm” – evoca già di per sé un intero universo fiabesco, che diventa anche il punto di partenza del libro. Come è nato, dunque, questo progetto? E perché, secondo te, i Grimm “c'entrano con tutti”?

Ci sono libri che nascono da un'urgenza interiore dello scrittore, dalla necessità di raccontare qualcosa che preme, e poi ci sono libri che nascono da un'occasione. Questo è uno di quei casi: il progetto è nato dalla proposta dell'editore Laterza nell'ambito della collana *Una notte a...*, ispirata all'analoga serie francese *Ma nuit au musée*. L'idea è semplice ma affascinante: mandare una scrittrice o uno scrittore a trascorrere un'intera notte in un museo, con il luogo completamente a sua disposizione. Il primo volume della serie è stato scritto da Paolo Nori e ambientato al Museo Russo. Il mio invece è nato quando Laterza mi ha proposto di passare una notte alla Grimmwelt di Kassel.

Proprio oggi, cercando tra gli appunti, ho ritrovato la stampa dei miei biglietti aerei: il viaggio risale esattamente a un anno fa, in questi giorni¹. L'editore ed io abbiamo preso subito contatto con la direzione del museo, che ha risposto con grande entusiasmo. La Grimmwelt è una realtà molto aperta a contaminazioni, lingue e culture diverse, anche grazie al festival *documenta*, che fa di Kassel un polo importante per l'arte contemporanea.

Abbiamo quindi fissato la data: i primi di marzo. Il museo ha dovuto organizzarsi per garantire una sorveglianza notturna. Nel frattempo, tra la fine di dicembre e l'inizio di marzo, ho iniziato a prepararmi. Pensavo di conoscere bene l'argomento: le fiabe dei Grimm mi accompagnano da sempre, fin da bambina, con le fiabe sonore firmate Fabbri Editori, i dischi, le illustrazioni. E poi Gianni Rodari, che ha riscritto e capovolto molte fiabe classiche, e che ha segnato anche la mia formazione scolastica negli anni delle sperimentazioni di scrittura collettiva, sulle orme di Mario Lodi.

Tuttavia mi sono resa subito conto che si trattava di una materia sì familiare, ma anche sorprendentemente nuova. La ricerca che ho intrapreso è durata mesi e mi ha davvero travolta. Per orientarmi ho consultato anche specialisti come Camilla Miglio, curatrice della traduzione italiana della primissima edizione delle fiabe dei Grimm, pubblicata tra il 1812 e il 1815. Le riscritture dei racconti sono un terreno ricco, affascinante per chi scrive e per chi legge, e tornano ciclicamente al centro dell'attenzione pubblica.

Infine, c'è stato il viaggio vero e proprio, che racconto anche come un reportage. Kassel mi ha sorpresa: non immaginavo che la città fos-

¹ L'intervista ha avuto luogo il 28 gennaio 2025 presso la libreria Tra Le Righe di Roma.

se un polo importante dell'industria degli armamenti. Anche questo dettaglio, apparentemente lontano dai Grimm, si è inserito nel quadro complesso e complessivo del mio percorso.

«La guerra fuori e i ricordi dentro, l'autobiografia è una difesa dai tumulti della storia.» (BALLESTRA: 2024, 30)

Nel rapportarsi alla materia grimmiana, il libro dialoga con altre opere che rielaborano il medesimo repertorio a partire da una prospettiva situata, ossia radicata tanto nell'esperienza individuale di chi scrive quanto nel contesto in cui tali lavori prendono forma. Vengono in mente, tra gli altri, il ciclo poetico Transformations (1971) di Anne Sexton e le raccolte di poesie Grimm (2015) e ich bin ein Feld voller Raps... ("sono un campo pieno di colza...", 2016) di Ulrike Almut Sandig. Pur muovendosi in ambiti e generi diversi, infatti, questi testi – compreso il tuo – assumono la materia grimmiana come punto di partenza per mettere in relazione il presente con quei temi di natura culturale, sociale, politica e persino ecologica che la materia grimmiana stessa racchiude in sé e che nel tempo riemergono proprio attraverso la sua continua rifrazione e metamorfosi. Da questo punto di vista, più nello specifico, Una notte nella casa delle fiabe sembra collocarsi in una zona di confine tra saggistica e narrativa, con una componente autobiografico-diaristica che assume anche una funzione divulgativa. L'esperienza personale si lega così a riflessioni critico-letterarie e a informazioni puntuali sia sulla fiaba come genere sia sui fratelli Grimm in quanto figure storiche, il cui ritratto viene sottratto alle sedimentazioni stereotipate tramandate nel tempo e ricondotto entro un più recente filone di studi volto a ricontestualizzarne il profilo e l'opera. Se effettivamente presente, questo equilibrio tra dimensione personale, intento divulgativo e riflessione critico-letteraria era qualcosa che avevi in mente fin dall'inizio, oppure è emerso nel corso del processo di scrittura?

In realtà la collana stessa incoraggia un tipo di racconto ibrido che unisce la divulgazione all'esperienza personale. Passare un'intera notte in un museo significa anche seguire il suo percorso espositivo; nel mio caso ho fatto affidamento su quello già predisposto dalla Grimmwelt, ma ho anche cercato di andare dietro le quinte. Ho scoperto, per esempio, che per le mostre temporanee lo staff del museo si riunisce e decide di volta in volta quale aspetto della storia dei Grimm affrontare, vista la sua ricchezza. Quando sono stata lì, era in corso una mostra sulla giustizia, perché i Grimm sono stati anche giuristi: cercavano lo

“spirito del popolo” non solo nella lingua o nelle fiabe, ma anche nelle leggi – in un’epoca in cui la Germania era ancora frammentata in tanti piccoli regni e l’unità nazionale appariva come un orizzonte da costruire attraverso una lingua comune.

C’è sicuramente una componente di ricerca e di approfondimento che si intreccia con la mia scrittura. Quando ho iniziato a scrivere, avevo già chiari alcuni temi che volevo seguire, in particolare la storia delle donne – delle streghe – e, appunto, la lingua. Venivo dalla scrittura de *La Sibilla. Vita di Joyce Lussu* (Laterza 2022) e ho ritrovato la Sibilla appenninica in un libro di Marina Warner dedicato alle narratrici di fiabe². In quel momento ho riconosciuto una figura che conoscevo già, e ho capito che all’interno del museo, così come nella scrittura, avrei seguito un percorso tutto mio.

I Grimm, del resto, non sono stati solo raccoglitori di fiabe, ma anche autori di un dizionario; e le tre parole chiave che scelgo all’inizio del libro – lingua, strega, scala – sono in un certo senso emblematiche: avrei potuto tenere anche “ricerca”, ma poi l’ho sostituita con “scala”, perché visivamente mi sembrava rendere bene anche l’idea di un’ascesa, di un percorso di scoperta. Quindi sì, questo equilibrio tra dimensione personale, ricerca e divulgazione è nato in modo abbastanza spontaneo, anche se aveva delle basi già nel progetto editoriale e nei miei interessi.

«La riscrittura è parte stessa della natura della fiaba, genere che nasce orale e quindi suscettibile di mille varianti dipendenti dalla pluralità di voci che la tramandano.» (BALLESTRA: 2024, 150)

Alla luce di queste riflessioni, si potrebbe interpretare Una notte nella casa delle fiabe come una peculiare operazione di riscrittura in prosa della materia grimmiana, narrativa e storica insieme? Nel testo, come già accennato, la riflessione saggistica si intreccia alla rinarrazione di quella che Camilla Miglio definisce la “storia delle storie” dei fratelli Grimm³. Questa rinarrazione, fil-

² Silvia Ballestra fa qui riferimento a *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and their Tellers* (1995) di Marina Warner.

³ “La vera storia delle storie dei fratelli Grimm” è il titolo del saggio introduttivo di Camilla Miglio alla prima traduzione integrale, in italiano, dell’edizione originaria dei *Kinder- und Hausmärchen* (“Fiabe del focolare”, 1812-1815). L’espressione richiama la complessità storica e intellettuale di Jacob e Wilhelm Grimm, così come del loro lavoro, andando oltre le molte semplificazioni che nel tempo ne hanno

trata attraverso un'esperienza immersiva e una cifra stilistica personale, sembra sì collocarsi nel solco di quelle rielaborazioni contemporanee della materia grimmiana richiamate in precedenza, ma anche accostarsi a lavori più prossimi per genere e contesto, come Mai più sola nel bosco (2019) di Simona Vinci. In che misura ti riconosci all'interno di questa linea interpretativa?

Sì, potremmo dire che *Una notte nella casa delle fiabe* è una sorta di riscrittura, ma rispetto a una "scrittura" che in Italia, paradossalmente, non c'è mai davvero stata. In Germania i Grimm sono una presenza costante, fondamentale – pensiamo anche solo a Günter Grass, che nel 2010 ha pubblicato una biografia letteraria dei due fratelli intessendovi una dichiarazione d'amore per la lingua tedesca⁴. In Italia, invece, li conosciamo per le fiabe più famose, certo, ma si sa poco di loro come persone, studiosi, intellettuali. E per molto tempo sono stati persino considerati quasi un'entità unica, "i fratelli Grimm", "i fratelli delle fiabe", come se fossero una sola persona. In realtà erano molto diversi tra loro, pur condividendo studio, casa e orari di lavoro. Jacob era più metodico, più vicino alla linguistica; dopotutto, è lui che ha formulato la legge fonetica – la *erste Lautverschiebung*, la "prima rotazione consonantica" – che porta il suo nome. Wilhelm, invece, era più creativo. Jacob annotava e commentava filologicamente, mentre Wilhelm riscriveva e rifiniva. Anche questo mi ha molto colpito: la loro complementarità, e insieme il loro impegno come intellettuali nel tempo in cui vivevano. Entrambi, per esempio, hanno fatto parte dei Sette di Gottinga, un gruppo di professori che si opposero alla cancellazione della costituzione del Regno di Hannover e che, per questo, furono cacciati dall'università dell'omonima città tedesca. L'anno scorso, quando lavoravo al libro, ero molto sensibile a questo tema: mi sembrava che mancassero le voci pubbliche degli intellettuali, soprattutto di fronte alla guerra. E leggere la storia dei Grimm, sapere che ci sono stati momenti in cui il coraggio di prendere posizione era reale, concreto, mi ha fatto riflettere. Esistono esempi da cui imparare, come anche i dodici professori italiani che durante il

accompagnato la ricezione e che loro stessi, in parte, contribuirono ad alimentare (MARTUS [2009]: 2021, 7).

⁴ In *Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung* ("Le parole dei Grimm. Una dichiarazione d'amore", 2010), Grass ripercorre la vita e l'opera di Jacob e Wilhelm Grimm – soffermandosi in particolare sul loro lavoro lessicografico – e colloca la loro passione filologica e le loro vicissitudini politiche nelle pieghe della storia tedesca, istituendo così un parallelismo con il proprio impegno civile e con le urgenze del tempo in cui scrive.

fascismo si rifiutarono di giurare fedeltà al regime. E poi c'è il lavoro sul dizionario, il *Deutsches Wörterbuch*. Quando furono cacciati, un editore che li corteggiava da tempo offrì loro un incarico, e loro – rimasti senza stipendio – accettarono. Pensavano di cavarsela in sette anni; ce ne vollero più di cento. Il loro è un dizionario monumentale, una vera impresa, pari alla raccolta delle fiabe.

Quindi sì, in questo senso mi sento parte, forse in piccolo, di una tradizione di riscritture, o meglio ancora: di riletture, che portano alla luce nuove prospettive e, di conseguenza, nuove domande.

«Tutte queste streghe imparentate tra di loro formano una famiglia numerosa, saltano fuori da tutte le parti, siedono sui rami di un albero genealogico di millenni. E se ci sono sempre state, mica saranno sparite all'improvviso. E dunque sono ancora tra noi? Siamo noi? [...] Un grande flusso narrativo, un fiume che raccoglie affluenti ed emissari, si ricongiunge, sparisce sottoterra, riaffiora, fertilizza i racconti e l'immaginario. Le fiabe.» (BALLESTRA: 2024, 125)

Le riscritture assumono spesso un carattere sovversivo, mettendo in discussione le narrazioni dominanti e riportando alla luce ciò che è rimasto a lungo ai margini del canone. Come nei testi sopramenzionati, anche nel tuo libro la fiaba diventa uno spazio di scardinamento – politico, culturale, identitario – in cui riaffiora in primis un «universo di donne» (BALLESTRA: 2024, 10) *che, pur avendo avuto un ruolo centrale nella genesi e nella trasmissione dei racconti, è stato a lungo reso invisibile. Salvo rare eccezioni, come quella di Dorothea Viehmann – la cui immagine resta comunque mediata dallo sguardo dei fratelli Grimm – queste figure rimangono sullo sfondo. In che modo, dunque, narratrici, streghe e dee continuano a parlarci oggi attraverso la loro presenza e la loro assenza, dentro e fuori il genere fiabesco? E in che termini la dimensione transnazionale e interculturale della fiaba, richiamata nella citazione, permette di interrogare criticamente le forme di visibilità e di esclusione delle donne all'interno del canone?*

Prima di tutto, è fondamentale contestualizzare. Ogni rilettura richiede di ricostruire il quadro storico e culturale in cui un'opera è nata, tenendo conto delle idee, delle convenzioni sociali e dei sistemi simbolici dell'epoca. Non possiamo applicare in modo diretto le categorie e le sensibilità contemporanee a testi prodotti in contesti molto diversi. Prendiamo Christine de Pizan, per esempio: vissuta nel Medioevo, è stata la prima scrittrice, editrice e intellettuale a vivere del proprio la-

voro. Possiamo definirla femminista? In un certo senso sì, ma in un'epoca in cui il femminismo non esisteva ancora come concetto o movimento. Per questo è necessario introdurre distinzioni ed esercitare uno sguardo critico capace di riconoscere le differenze e di ricostruire le coordinate culturali di riferimento.

Detto questo, una cosa che mi colpisce molto è che i "volti pubblici" della fiaba sono tutti maschili. I tre grandi nomi associati al genere sono uomini: i fratelli Grimm, Perrault e Andersen. Eppure, alle spalle di questa tradizione, c'è un retroterra fatto di narratrici – spesso anonime, spesso analfabete – che affidavano le storie alla propria voce, o meglio alla memoria e alla ripetizione. È lì che ho sentito nascere un legame con la figura della Sibilla, perché da queste narrazioni emergevano echi, ritorni, connessioni. Fili che si intrecciavano.

C'è dunque tutta la dimensione dell'oralità, delle voci femminili, delle polifonie che si sono perse nel tempo. Le narratrici erano spesso balie, e le fiabe venivano trasmesse nei luoghi pensati per le donne: le cucine, i salotti, i luoghi in cui si tesseva e si filava. Walter Benjamin lo descrive molto bene: la ripetitività del lavoro manuale accompagnava il ritmo della narrazione, ne scandiva i tempi, ne favoriva la trasmissione perché autentico⁵. Si tratta di un intero universo di donne sconosciute, rimaste ai margini della storia letteraria. Ci sono poi le scrittrici, ed è importante ricordarle. Penso in particolare alle autrici francesi che hanno messo per iscritto le fiabe, molte delle quali attive già nel Seicento. Sono tante, e spesso poco conosciute. In Francia sono oggetto di studio, da noi molto meno. E poi ci sono le narratrici dei Grimm, tutto un piccolo circolo di donne vicino a loro – amiche, conoscenti, la loro stessa sorella, anche lei narratrice – senza dimenticare la moglie di Wilhelm, che fu una fonte importante. E naturalmente Dorothea Viehmann, l'unica vera narratrice riconosciuta esplicitamente da Jacob e Wilhelm. La citano nell'introduzione alle *Fiabe del focolare*, e nel prototipo dell'opera compare persino un suo ritratto. Tuttavia, anche in quel caso viene costruita un'immagine ideale: una narratrice anziana, simile a una "mamma oca" francese, che incarna lo stereotipo della donna popolare, semplice, legata alla tradizione orale di un passato mitico. Una figura funzionale a promuovere una certa idea di oralità trascritta, insomma.

⁵ L'accenno qui è a *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* ("L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", 1935) di Walter Benjamin.

Questo universo di donne che tu – giustamente – hai definito “soversivo”, lo è davvero. Parla del tempo in cui le fiabe sono nate, ma anche del nostro presente. È per questo che ho voluto dedicare un capitolo intero del libro alle figure di donne, intitolandolo *Streghe*. La figura della strega, infatti, è fortemente ambigua, ma al tempo stesso potente, stratificata, ricca di significati. Dietro questa scelta ci sono ragioni storiche. Proprio stamattina, durante un laboratorio con giovani ragazze e ragazzi, ho scelto di lavorare su *Le tre filatrici*, una fiaba dei fratelli Grimm che ho sempre trovato interessante. Io provengo da un immaginario plasmato dalla Disney, in cui le principesse sembrano esistere solo per sposare un principe, ma se si rovescia la lettura emerge ben altro. Pensiamo a Biancaneve: è perseguitata da un'altra donna e, nella prima versione, non si tratta della matrigna, ma della madre stessa. Inoltre, Biancaneve ha solo nove anni. Un dato sorprendente che si tende a dimenticare. L'ho scoperto anche visitando il museo, dove una sezione è dedicata alla famiglia nelle fiabe, ma anche alla stessa famiglia Grimm. Ecco che allora lo sguardo cambia: Biancaneve lavora, stipula un patto con i nani, ottiene ospitalità. Cenerentola lavora tutto il giorno, poi rivendica il diritto di andare a ballare. Sono figure attive, inserite in contesti difficili, spesso confinati nello spazio domestico.

Le fiabe sono straordinarie proprio perché permettono moltissime letture, a seconda dell'approccio. Le streghe, ad esempio, possono essere lette come donne estromesse, relegate ai margini del bosco, costrette a cavarsela da sole per sopravvivere. Donne perseguitate – certo non solo donne, ma in prevalenza. Sono figure che, in realtà, ci raccontano grandi movimenti storici. Personalmente, mi interessa molto una lettura storicizzata, che riconduce anche al mito della Sibilla appenninica così come lo ha raccontato Joyce Lussu: donne anziane, sapienti, depositarie di una conoscenza popolare che per secoli è stata cancellata da un sistema culturale e politico strettamente patriarcale. È da lì che ho iniziato il mio percorso, dalla Sibilla alle dee madri, come quelle analizzate da Marija Gimbutas, che parla anche delle fiabe dei Grimm e della figura della strega⁶. Questo è stato uno dei miei sentieri, sicuramente non l'unico possibile.

Un'altra cosa che mi ha colpito molto è che gran parte degli studi, delle riscritture e delle interpretazioni critiche provengono da donne. La critica femminista ha lavorato in profondità sulle fiabe analizzan-

⁶ Cfr. *The Language of the Goddess* (1989) di Marija Gimbutas.

done gli stereotipi e offrendo prospettive inedite sulle loro personagge, un processo di revisione che ha finito per interessare, seppur parzialmente, anche la stessa produzione Disney. Pensiamo alle regine cattive, alle principesse ribelli; ecco perché a un certo punto mi sono chiesta perché ci affascinano tanto i “cattivi” – e in particolare le “cattive”. Hanno un fascino potente, difficile da ignorare.

«Al Grimmwelt c'è un grande assente. [...] Il grande assente è la Walt Disney [...]. Disney aveva preso una fiaba tedesca e l'aveva trasformata in una fiaba americana [...]. E, a detta di molte e di molti, vi imprime un forte segno patriarcale spingendo sul dominio delle donne da parte degli uomini» (BALLESTRA: 2024, 158-160).

Al di là delle questioni legate ai diritti, l'assenza della Disney nel museo dedicato ai fratelli Grimm sembra riflettere una più generale diffidenza nei confronti della semplificazione e della mercificazione operate sulle loro fiabe. Eppure, come ha mostrato gran parte della critica, spesso in posizione polemica rispetto a questa stessa tendenza, è proprio attraverso le versioni disneyane che oggi il grande pubblico entra in contatto con l'universo narrativo dei Grimm⁷. In questo senso, ti chiederei un parere sul valore di un libro-ponte come il tuo, che nella sua duplice natura – insieme letteraria e divulgativa – sembra offrire strumenti preziosi per stimolare una riflessione critica sui processi di trasmissione, riscrittura e rappresentazione dell'opera – e della vita – dei fratelli Grimm. Il tuo lavoro favorisce, infatti, un dialogo serrato tra due realtà solo apparentemente opposte – quella mercificante e quella storico-culturale – che, pur nella distanza di finalità e linguaggi, concorrono ciascuna a suo modo a mantenere viva l'eredità grimmiana.

Nel libro accenno solo brevemente alla questione Disney perché si tratta di un tema complesso che apre a discussioni molto ampie. Fin dall'uscita del primo lungometraggio d'animazione, *Biancaneve*, i dibattiti sono stati numerosi e appassionati. Sarebbe bastato soffermarsi su quello per spostare l'attenzione del libro in tutt'altra direzione. Naturalmente è impossibile ignorare l'enorme impatto degli adattamenti disneyani sulla ricezione delle fiabe dei fratelli Grimm, basti pensare che il simbolo della Disney è il castello di Cenerentola. Personalmente, sono affascinata da quel mondo e ho visitato, se non tutti, quasi tutti i

⁷ Si veda, ad esempio, Zipes (2015).

parchi Disney. Tuttavia, è evidente che la Disney agisce con una forza mediatica ed economica straordinaria. La sua assenza nel museo dipende innanzitutto da una questione di diritti, appunto: bastano pochi secondi di un film per far scattare richieste economiche elevatissime. Nulla può essere utilizzato liberamente, senza un compenso. E questo fa sorridere, se si considera, ad esempio, che la stessa Disney ha ricavato l'immagine della regina di Biancaneve da una statua tedesca, senza pagare. Da un lato, quindi, pretende un controllo rigoroso; dall'altro, attinge con grande libertà. Ma, a prescindere, è anche giusto che le storie circolino, che vengano reinterpretate.

Il discorso coinvolge anche temi più ampi, come le cosiddette “guerre culturali” e il modo in cui le fiabe vengono costantemente adattate. Negli Stati Uniti emergono esigenze e sensibilità molto specifiche che non sempre trovano corrispondenza altrove. Eppure queste dinamiche ci raggiungono comunque, anche se non ci appartengono fino in fondo. Ci ritroviamo spesso a seguirle passivamente senza riuscire a sentirle veramente nostre. Ecco perché ho scelto di non approfondire troppo questo aspetto. È una realtà che ci coinvolge, sì, ma in modo indiretto. Quando le modifiche alla lingua o alle storie nascono da esigenze imposte dall'alto, più che da una trasformazione autentica dal basso, si rischia l'inefficacia. Alcuni prodotti nati da queste operazioni non hanno funzionato proprio perché si avvertiva un certo artificio. Ciò che conta davvero, invece, è che le fiabe continuino a circolare, a essere rilette e trasmesse, in qualunque forma: questo è l'unico modo per mantenerle vive. La fiaba è una forma narrativa estremamente malleabile: può diventare film, balletto, fumetto, illustrazione. È declinabile in modi infiniti, sempre traducibile. Nel laboratorio di stamattina abbiamo provato a riscrivere la fiaba delle tre filatrici in romanesco, ad esempio, e l'esperimento è riuscito molto bene. C'è anche una bellissima *graphic novel* realizzata da una giovane illustratrice francese, Lou Lubie, intitolata *Et à la fin, ils meurent. La Sale Vérité sur les contes de fées* (“E alla fine muoiono. La sporca verità sulle fiabe”, 2021), che affronta consapevolmente tematiche quali il razzismo e il sessismo nelle fiabe. Le giovani lettrici e i giovani lettori di oggi si pongono domande che, da bambina, io non mi facevo. Le fiabe le leggevo e basta, senza chiedermi se fossero classiste. O forse un po' sì, ma avvertivo sempre, dentro quelle storie, una possibilità di riscatto. Un'utopia. Per questo ho apprezzato molto il lavoro di Camilla Miglio, che ha richiamato l'attenzione sulla figura dei “pollicini”, dei terzogeniti. Io stessa sono terzogenita: la piccola, quella senza potere,

quella che nessuno vede. Eppure, magari, sono proprio i terzogeniti a salvare tutti. Le fiabe offrono sempre questa possibilità di ribaltamento: con l'aiuto della magia, con l'ingegno, con la fortuna – che esiste, eccome se esiste. Le streghe non so, ma la fortuna sì. E chi scrive libri lo sa. Ogni mezzo è valido, quindi, per rimettere in circolo le fiabe. Le ragazze e i ragazzi devono potersi confrontare anche con tutte queste nuove “strettoie”, come le chiamo io. La fiaba è ancora attuale proprio perché riesce sempre a riattualizzarsi, a generare nuove forme. Di recente ho letto *Aurora* (2023), un romanzo di Giorgio Nisini che riprende *La bella addormentata* disneyana in chiave contemporanea: racconta di una ragazza che, dopo un rapporto sessuale, non si risveglia. È un esempio potente di come le fiabe continuino a rigenerarsi dialogando incessantemente con epoche e luoghi diversi da quelli in cui sono nate. Nel museo, mi ha colpito in particolare la sezione dedicata alla famiglia. Gli incipit delle fiabe partono quasi sempre da lì: famiglie ricomposte, madri che morivano di parto, padri che si risposavano, o che morivano in guerra, figli di primo e secondo letto che si trovavano a convivere. Una realtà che attraversava tutte le classi sociali. Nelle famiglie più ricche, il problema era l'eredità; in quelle più povere, la fame. Nei *Märchen* tutto questo emerge in modo spesso cupo, persino inquietante. Troviamo proprio tutta la vita dentro queste famiglie, e non nel modo semplificato in cui oggi a volte le immaginiamo. Le famiglie non sono mai state semplici. E i Grimm lo raccontano benissimo. Anche la loro, del resto, era una famiglia numerosa, complessa, problematica. E poi c'è la questione della lingua, che per me è fondamentale. Nel libro cito uno dei più grandi filologi del Novecento, Victor Klemperer, autore di *LTI. Notizbuch eines Philologen* (“LTI. La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo”, 1947), un'opera decisiva che mostra come il potere nazista abbia manipolato la lingua infiltrandosi nel modo stesso in cui si parlava e si pensava. Io sono sempre in ascolto della lingua. L'altro giorno, per esempio, leggevo un articolo sullo sciopero dei treni. A un certo punto si diceva che lo sciopero “riguarda tutta la nazione”. E mi sono chiesta: perché “nazione”? Perché oggi, per motivi politici, si sceglie di dire così. È qui che si rivela la violenza della lingua: nei modi in cui il potere la attraversa e la plasma. Nel libro parlo anche del tedesco, una lingua che oggi continua a essere, per molte persone, la lingua del nazismo. Ma per altri è stata anche la lingua dell'amore, dei gesti affettuosi, quella usata con gli amici o con i gatti. È una lingua tenera, che però porta un peso storico enorme. E non è

chiaro quanto tempo ci vorrà ancora perché possa liberarsene del tutto. Nel museo mi ha interessato inoltre la sezione dedicata alle traduzioni. Le fiabe dei Grimm sono state tradotte in un numero impressionante di lingue, compresi i dialetti. C'era persino il sardo. La versione romanesca de *Le tre filatrici* scritta e recitata dalle ragazze e dai ragazzi del laboratorio di stamattina mi ha fatto pensare. A scuola insegnano a usare un linguaggio standard, corretto, ma i Grimm nel loro dizionario registravano anche le parolacce. Al museo c'è persino un grammofono che ti permette di registrare una parolaccia nella tua lingua e riceverne una dell'epoca dei Grimm. Perché loro cercavano la lingua del popolo, volevano costruire un'unità linguistica, di cui anche le parolacce, naturalmente, facevano parte. Un aneddoto interessante, a proposito di lingue e culture diverse, è quello su Dorothea Viehmann. I Grimm cercavano la voce autentica del popolo tedesco e la trovarono in una narratrice di origini ugonotte. Molte fiabe erano già passate da educatrici e balie francesi. Ed è questo il punto: le fiabe non conoscono confini, né linguistici né geografici. Dorothea era tedesca, ma anche francese in un certo senso. Le storie sfuggono, si muovono, migrano. La grande famiglia della conoscenza è fatta proprio di questo: scambi, contaminazioni, ascolto. È questa la bellezza delle fiabe, sono patrimonio comune, universale. La storia di Biancaneve esiste in infinite varianti. La studiosa Maria Tatar (2020) ha rintracciato versioni simili in culture lontanissime e con strutture analoghe: una madre, una figlia, la bellezza e la rivalità. Forse queste storie nascono indipendentemente nei vari luoghi del mondo. O forse hanno viaggiato. Ma è proprio questo interrogativo a renderle affascinanti. E sì, hanno davvero viaggiato. Basti pensare a Straparola e Basile, che vivevano in città portuali come Venezia e Napoli, dove le storie arrivavano con i marinai. I porti sono sempre stati luoghi di passaggio e di mescolanza, proprio come le lingue. Al museo c'era un'installazione sonora in cui, per tutta la notte, si poteva ascoltare la parola "scala" pronunciata in decine di lingue diverse. Sembrava un mantra. Mi ha accompagnata mentre cercavo di dormire. Ecco: c'è un sostrato comune, profondo, che rende queste storie traducibili, condivisibili. E che le tiene vive. Anche grazie a libri, racconti, adattamenti. Anche grazie a domande come la tua.

Riferimenti bibliografici

- BALLESTRA SILVIA (2022), *La Sibilla. Vita di Joyce Lussu*, Bari-Roma, Laterza.
- BALLESTRA SILVIA (2024), *Una notte nella casa delle fiabe*, Bari-Roma, Laterza.
- BENJAMIN WALTER ([1936] 1963), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, dalla prima stesura in francese in *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jg. 5. Trad. it. Enrico Filippini (1966), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi.
- GIMBUTAS MARIJA (1989), *The Language of the Goddess*, San Francisco, Harper & Row.
- GRASS GÜNTER ([2010] 2022), *Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- KLEMPERER VICTOR (1947), *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Leipzig, Reclam. Trad. it. Paola Buscaglione Candela (2011), *LTI. La lingua del terzo Reich. Taccuino di un filologo*, Firenze, Giuntina.
- LUBIE LOU (2021), *Et à la fin, ils meurent. La Sale Vérité sur les contes de fées*, Paris, Delcourt. Trad. it. Francesco Savino (2023), *E alla fine muoiono. La sporca verità sulle fiabe*, Milano, Bao.
- MIGLIO CAMILLA (2015), *La vera storia delle storie dei fratelli Grimm*, in Jacob e Wilhelm Grimm, *Tutte le fiabe. Prima edizione integrale 1812-1815*, a cura di Camilla Miglio, Roma, Donzelli, pp. XIII-XXXV.
- MARTUS STEFFEN ([2009] 2021), *Die Brüder Grimm. Eine Biographie*, Hamburg, Rowohlt.
- NISINI GIORGIO (2023), *Aurora*, Milano, HarperCollins.
- SANDIG ULRIKE ALMUT (2015), *Grimm. Gedichte. Nach den Kinder- und Hausmärchen von Jacob und Wilhelm Grimm*, Detmold, Wege durch das Land.
- SANDIG ULRIKE ALMUT (2016), *ich bin ein Feld voller Raps versteckte die Rehe und leuchte wie dreizehn Ölgemälde übereinandergelegt*, Frankfurt am Main, Schöffling.
- SEXTON ANNE (1971), *Transformations. With drawings by Barbara Swan*, Boston, Houghton Mifflin Company.
- TATAR MARIA (2020), *The Fairest of Them All. Snow White and 21 Tales of Mothers and Daughters*, Cambridge, Harvard University Press.
- VINCI SIMONA (2019), *Mai più sola nel bosco*, Venezia, Marsilio.
- WARNER MARINA (1995), *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and their Tellers*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- ZIPES JACK (2015), *Grimm Legacies. The Magic Spell of the Grimms' Folk and Fairy Tales*, Princeton-Oxford, Princeton University Press.

«Nessuna unione nel bosco era impossibile».

Per una letteratura trasversale.

Intervista a Guia Risari

Guia Risari e Serena Sapienza

La produzione letteraria di Guia Risari è attraversata da una costante attenzione all'alterità, declinata attraverso figure ibride, animali parlanti e mondi narrativi in cui i confini tra umano e non umano, norma ed eccezione, identità e trasformazione risultano deliberatamente sfumati. In questa prospettiva, l'immaginazione diventa uno strumento critico capace di mettere in discussione gerarchie consolidate e di contrastare visioni stereotipate, in particolare quelle che tendono a marginalizzare soggettività, culture e forme di vita considerate "altre". Dalla riflessione sul rapporto tra natura e linguaggio, come avviene nell'albo illustrato *Splendide creature* (2024), alle narrazioni che esplorano legami inattesi tra esseri umani e animali (*Una gallina nello zaino*, 2019), fino ai testi dedicati alle cosiddette "altre abilità" (*Non siamo angeli*, 2022; *Ada al contrario*, 2019) e alla rappresentazione di realtà culturali marginalizzate (*Mi chiamo Nako*, 2020), l'opera di Risari propone una letteratura che interroga il reale attraverso il ribaltamento delle prospettive dominanti. In dialogo costante con la tradizione della fiaba, e in particolare con le pratiche della scrittura creativa e della riscrittura, questa produzione invita lettrici e lettori a riconoscere nell'"estraneo" una forma di conoscenza e nel familiare un territorio da esplorare criticamente. L'intervista che segue prende avvio dal dialogo avuto con la scrittrice in occasione di *Confabulare. Rivestire i margini di immagini, di parole*.

È sufficiente scorrere rapidamente i tanti titoli che portano il nome di Guia Risari per incontrare personaggi sorprendenti, creature per metà rondine e per metà lupo, galline parlanti, elementi naturali che respirano e interagiscono. Dietro una così ampia varietà di soggetti rappresentati, ci sono spesso ibridazioni, unioni insolite, oggetti che scardinano i confini dati, apparentemente netti, della realtà

attraverso il gesto ribelle dell'immaginazione. Quali sono le radici di questa varietà tematica incapsulata in modo unico e poetico nella letteratura per l'infanzia che continuamente interpella la tendenza della società alla marginalizzazione?

Il percorso che mi ha portato alla letteratura per l'infanzia non è stato lineare, perché prima mi sono occupata di filosofia, storia e antisemitismo, partendo dalle vicende di Jean Améry (Cfr. RISARI: [2002] 2016), sopravvissuto ai campi di sterminio, e dalla nozione del risentimento nel pensiero occidentale. Mi sono anche dedicata alla poesia e alla narrativa: tanti i racconti pubblicati all'interno di riviste e raccolte, persino un romanzo irriverente intitolato *Così chiamò l'Eterno* (2018) che racconta in maniera umoristica la fuga di Dio dal mondo.

Come si concilia tutto questo con la letteratura dell'infanzia e, in particolare, coi temi che ancora una volta sono oggi di attualità?

In *Splendide creature* (RISARI: 2024) c'è una prima risposta. Qui, abita una creatura dal genere ignoto: suo padre è un uomo-rondine, sua madre è una donna-lupa e vivono in un bosco con molte altre creature che sono mescolanze di animali diversi, che a volte hanno sembianze umane, altre no.

«Da questi amori nascevano altri animali oppure creature come me, che parlavano tante lingue. Io, ad esempio, parlo la lingua degli umani, ma preferisco il garrire delle rondini o l'ululato dei lupi. Ci sono più parole nella lingua umana, però in quelle degli animali ci sono più sentimenti. Quando si indica un albero, si è in qualche modo albero. Se si descrive il cielo, si prende il suo colore. E la stessa cosa vale per la temperatura dell'aria e della terra che si sente nelle proprie vene» (RISARI: 2024, 12).

Questo passo, assieme alla relativa illustrazione, sottolinea un punto importante, ossia l'affermazione della superiorità della natura sulla dimensione umana, motivo di attrito con una casa editrice molto in vista, che ha rifiutato di pubblicare il libro per privilegiare una visione antropocentrica.

Più buffo, seppur sempre toccante, è un piccolo romanzo intitolato *Una gallina nello zaino* (RISARI: 2019; Cfr. RISARI: 2020; 2023), in cui un bambino in visita a una fattoria con la famiglia incontra una gallina. Lei un po' lo perseguita: vuol essere portata via, desidera sperimentare la vita in città. Non si sa se si tratti della convinzione del bambino

oppure se la gallina parli davvero. In ogni caso, il *gallinese* è una lingua speciale, un misto di spagnolo, di latino e di altro. È una parlata maccheronica e originale, nella quale si scrivono i versi di un'“Ode al verme”, che mostrano non soltanto come un'idioma inventato possa divertire, ma anche far nascere interrogativi profondi su cosa sia una lingua. Soprattutto il lettore si domanda costantemente su quale sia il segreto in una relazione così speciale come quella che lega un essere umano a un animale. L'amicizia con la gallina, creatura spesso relegata al ruolo di cibo o di pennuto stupido, nella realtà esiste e non di rado.

L'allontanamento da visioni stereotipate, assieme a tanto altro, si ritrova anche in *Non siamo angeli* (Risari: 2022), che prende le mosse dal commento banale di un signore rivolto a un bambino in culla: «È un angioletto». La reazione di un gruppo di amici è, allora, tutta volta a mostrare quanto ci sia poco di angelico in loro. Passioni, scherzi e piccole follie rendono questo gruppo unico e variegato, dotato di tante abilità, a dispetto delle difficoltà motorie di alcuni di loro.

Anche in *Ada al contrario* (2019) è la riflessione sulle altre abilità a essere centrale, non semplicemente come possibilità residuale ma come un vero e proprio stato di fatto, modo d'essere altro. Ada potrebbe essere un po' diversa, potrebbe essere una bambina oppositiva o un'Asperger.

Ribaltare le prospettive dominanti e consuete permette non soltanto di esplorare la realtà di soggettività sotto-rappresentate, ma anche di sondare le reazioni e le applicazioni dell'attività letteraria. Mi sono trovata in un paesino in Toscana a chiedere che cosa Ada facesse al contrario, che cosa andasse rimesso al posto giusto – se un posto giusto c'era. Un bambino mi ha risposto che, in effetti, il papà dava da mangiare ad Ada, quando avrebbe dovuto essere la mamma a nutrirla... Anche quando ribaltiamo le prospettive considerate normali, ci troviamo di fronte a pregiudizi che i bambini assorbono con grande facilità.

A intraprendere un dialogo vero e proficuo con l'abilità altra di Ada è un'insegnante di ginnastica, la quale capisce immediatamente che non bisogna insegnarle a camminare dritto. Invece, passa in rassegna le camminate di vari esseri viventi fino ad arrivare alla camminata al contrario, che è poi la camminata in avanti, così che Ada possa di tanto in tanto avanzare “normalmente” e rendere felici genitori e amici.

Ci sono libri interamente dedicati a realtà marginalizzate. *Mi chiamo Nako* (2020), ad esempio, è il mio omaggio alla cultura romanì. Narra di un bambino che vive una complessa situazione di discriminazione, sin dai banchi di scuola, dove già il suo nome desta sospetti. È il nonno a

raccontargli di un luogo in cui effettivamente i Rom potrebbero vivere felici in armonia tra di loro, con gli altri e con i cavalli. Nella cultura romanì, infatti, il cavallo è un animale quasi totemico, che nel passato ha rappresentato la base di tutta l'economia e della sopravvivenza. La mente di Nako viaggia allora verso questo Paese meraviglioso, animato da balli e musiche a cui nessuno può resistere e dalla conoscenza popolare trasmessa oralmente con una serie di meravigliosi proverbi, sapientemente cuciti, nell'illustrazione, su tessuti e fazzoletti colorati. I proverbi ci insegnano la saggezza popolare del vivere itinerante e solidale, frasi cariche di significato che, se da un lato ricordano le parole dell'inno del popolo Rom *Gelem, gelem*, dall'altro trasmettono le conoscenze fondamentali della vita nomade.

La relazione con le soggettività che la società ha spesso relegato ai margini si rivela sempre un territorio attivo e prolifico, che si può imparare a percepire in modo libero e aperto. In qualche modo, questa libertà dagli stereotipi pervade anche la tua produzione che si pone in dialogo diretto con la tradizione letteraria per l'infanzia, specialmente legata al genere della fiaba. Uno dei tuoi libri inizia, infatti, con tre avvertenze indirizzate a chi legge; la prima di queste recita: «Tutto quello che vi ricorda, anche lontanamente, persone conosciute, luoghi visti e oggetti toccati è la prova che questa storia non è una semplice invenzione» (RISARI: 2020, 12). L'albo in questione è La strana storia di Cappuccetto blu (RISARI: 2020), cosa c'è di strano e familiare in questa storia di Cappuccetto?

La storia di Cappuccetto Rosso ha radici antichissime, legata a un misterioso fatto di sangue verificatosi in Francia intorno all'anno Mille. Dopo la cresima, il corpo di una bambina era stato trovato straziato accanto al cadavere di due pecore. La bambina indossava proprio una mantellina rossa. Questo delitto aveva subito dato adito a facili interpretazioni: così si pensò a un lupo. Come poteva trattarsi, però, di un lupo, quando l'animale difficilmente massakra un corpo senza mangiarlo? Un lupo inoltre non avrebbe mai ucciso due pecore senza divorarle. L'assassino doveva essere un uomo, molto probabilmente qualcuno che conosceva la famiglia, al corrente degli spostamenti della bambina. Eppure, come spesso accade, gli esseri umani faticano ad accettare il mostro nascosto in loro e proiettano sugli animali le loro colpe.

Inizialmente, la storia di Cappuccetto Rosso iniziò a circolare, senza prevedere nessun aiutante esterno o cacciatore. La storia originaria menzionava due sentieri: il sentiero degli spilli e quello degli aghi –

echi di una professione diffusa, quella della sarta, che garantiva alle ragazze l'indipendenza economica. Cappuccetto rosso sceglie la via degli spilli e incontra il lupo. Un grosso mal di pancia (simbolo delle prime mestruazioni) la porta ad allontanarsi dal lupo, che però le lega una cordicella rossa alla caviglia. Cappuccetto rosso fa passare la cordicella intorno a un tronco, dando qualche tiratina per rassicurare il lupo. Dopodiché fugge. L'ingegno la sottrae così dalle grinfie dell'aggressore. È solo più tardi, con Perrault e poi con i fratelli Grimm, che la storia di Cappuccetto Rosso subirà sostanziali modifiche. Con Perrault, Cappuccetto Rosso è una bambina destinata a soccombere; con i Grimm il cacciatore salva lei e la nonna da morte certa.

Con la mia versione ho voluto restituire a Cappuccetto la sua indipendenza. Per decisione dell'illustratrice, Clémence Pollet, il lupo è un bambino a ricordarci che la fiera altro non è che un aggressore umano sotto mentite spoglie.

Il bambino-lupo vorrebbe mangiare la bambina, ma lei dà il via al gioco salvifico delle storie: il bambino-lupo non può mangiarla perché lei non è Cappuccetto Rosso, ma una principessa addormentata; allora lui si trasforma in principe e la sveglia con un bacio. Ma non può ancora divorarla perché lei è Cenerentola e prima deve provare la scarpetta. Il gioco continua in un turbine di scambi di ruoli finché i due si accorgono che si è fatto tardi e che Cappuccetto Blu rischia di non rendere più visita alla nonna. Costei, lungi da essere un pozzo di sapienza, è un pozzo di tragedie. È ossessionata dalle malattie, unico argomento delle sue conversazioni. Cappuccetto Blu e il suo ex aggressore tenteranno di arrivare in tempo dalla nonna e si legheranno in una sincera amicizia.

Il primo e fondamentale atto di ribellione di questo Cappuccetto, in ogni caso, è presente all'inizio, quando la bambina, cosciente delle tante storie di divoramenti e terrore legate alla mantellina rossa, decide di tinghersela di blu e di sottrarsi al suo destino di vittima.

La rete di amicizie e alleanze reali e letterarie lascia emergere il singolare e frequente ricorso all'umorismo: nell'Avvertenza n. 2, ancora posta in apertura, «Si consiglia ai lettori e alle lettrici di leggere le note solo se ne hanno voglia, se amano che da una storia ne nasca un'altra e se si divertono a distinguere il vero dal falso, passando attraverso tutte le sue gradazioni. Alcune note sono infatti verissime, altre palesemente false, altre così così. Chi legge potrebbe anche esercitarsi a inventare nuove note, dicendo quel che più gli aggrada. Nessuno lo rimprovererà» (Risari: 2020, 5).

Come ti poni nei confronti delle possibilità espressive della lingua poetica, umoristica, finanche surrealista? Come definisci alcuni tuoi lavori rivolti a tutte le età, come L'alfabeto dimezzato (RISARI: 2007) e Il pescespada e la serratura (RISARI: 2007)?

Trovo che il linguaggio poetico e il linguaggio umoristico siano fortemente legati nella loro essenza sperimentale. Le parole nel linguaggio poetico sono come delle pietre che sollevano polvere, pensiero ed emozioni e così in quello umoristico. Di fatto, con le parole poetiche diciamo la realtà da un punto di vista simbolico, metaforico, in qualche modo marginale, con un'attenzione che si volge alle piccole cose, ai dettagli; con la parola umoristica trasformiamo qualcosa nel suo opposto, in un esercizio prezioso, da allenare sempre, mantenendo uno sguardo relativista nei confronti della realtà per scambiare le cose tra loro e modificare i rapporti di forza.

Nel poema *Il Gatto Anima*, per esempio, scrivo del gatto non in quanto compagno domestico: qui il gatto è un animale guida, simile a quegli animali totemici che in epoche antiche guidavano gli esseri umani da una regione all'altra. «Il suo sonno è sacro, | immerso in profondità | divine, | praterie di nuvole, | tappeti di polvere, | in cui rotola, | inseguendo gomitoli di nebbia» (RISARI: 2025, 8). O ancora: «Ronza come un'ape, | la felicità di mille vite. | Lui ne ha una, | multipla e incandescente, | che gli appartiene tutta» (RISARI: 2025, 28). Questi versi ci raccontano di un animale che arriva oltre i limiti delle potenzialità della vita umana.

Nei miei laboratori di poesia, cerco di stimolare le persone piccole e adulte a individuare un loro animale anima con cui si identificano e con il quale potenziano il loro vissuto. Ancora una volta, emerge la vitalità dell'ibridazione tra umano e animale.

Il pesce spada e la serratura nasce da un particolare esercizio di scrittura creativa, un esercizio surrealista: si pesca una frase – per esempio, “Il pesce spada non può guardare dal buco della serratura” – e poi delle indicazioni di stile – ad esempio, “Argomentazione filosofica”. Si devono quindi enumerare delle ragioni per cui il pesce spada non può guardare dal buco della serratura. Essendo una filosofa, ne ho trovate centinaia!

«Neanche la serratura può guardare dal buco del pesce spada. A questo mondo, tutto è reciproco, anche il viceversa» (RISARI: 2007, 5).

Nell'appendice “Esercizi per combattere l'impossibile” spiego proprio come funziona questo gioco di scrittura surrealista, in cui, da una

parte, si scrivono delle frasi – strane ma anche normalissime – dall'altra, si indicano dei modi di trattare l'argomento.

Questi giochi li ho sperimentati con grandi e piccoli, che hanno effettivamente colto la logica sottesa in questo libro, e hanno ampliato la lista delle ipotesi.

Un altro libro che utilizza l'ottica surrealista è *L'alfabeto dimezzato*. In Francia, insegnavo italiano, per cui mi è venuto in mente di giocare con i suoni particolari della lingua italiana, componendo delle frasi allitteranti, un po' come Bruno Munari aveva fatto con piccoli racconti non-sense. Io ho preferito dar loro una parvenza di ragionevolezza. Con la lettera «Y», ad esempio, è nato "Lo yeti e lo yuppie".

«In una yurta, uno yeti ghiotto di yogurt | e di yucca giocava a yo-yo col suo yak. | In uno yacht, uno yuppie yankee | faceva yoga col suo yorkshire» (RISARI: 2007, 30).

Una composizione animalista e con un pizzico di anticlassismo.

Da questo libro nascono laboratori che si possono tenere anche con partecipanti che non sanno né leggere né scrivere, ma che, attraverso i disegni, possono giocare con i suoni della lingua.

Anche *La coda canterina* appartiene al gruppo dei testi surreali. Un giorno, un bambino di un paese minuscolo e molto strano si sveglia con una coda indomita che canta canzoni nostalgiche. Tutti gli abitanti del paese si radunano e decidono di tirare la coda, salvo che questa si srotola e loro faranno il giro del mondo, mentre il bambino rimarrà da solo nel paese. Tornati a casa, gli abitanti del paese saranno talmente contenti per quel che hanno visto che decideranno di accettare la coda, vivendo felicemente con lei e col bambino. In questo caso, gioco con un elemento estraneo, disturbante, con un'apparente aberrazione, che è un bambino con la coda, per rendere le trasformazioni accettabili e persino desiderabili. La coda, alla fine, è un'appendice delle proprie potenzialità, delle proprie voglie. E nel laboratorio che segue la lettura – "E tu che coda vorresti?" – ho modo di verificare che, dopo un'iniziale reticenza, tutti i bambini vorrebbero una coda, la sanno immaginare e descrivere.

Vorrei tornare ancora brevemente sul rapporto con il repertorio favolistico e fiabesco, che nelle sue declinazioni italiane è protagonista assoluto della tua raccolta intitolata Le più belle fiabe regionali italiane (2021), mentre sulle narrazioni ebraiche è incentrato Le più belle storie della tradizione ebraica (2021). Cosa si nasconde dietro questi due progetti in termini di idea, lavorazione del materiale, selezione e resa letteraria delle storie?

Per quanto riguarda *Le più belle storie della tradizione ebraica*, ho letto tutti i volumi che ho trovato sull'argomento, e mi sono subito accorta di come quelle narrazioni fossero stravaganti. In quel periodo ho assediato amici e conoscenti, cui raccontavo continuamente delle storie ebraiche per osservare le loro reazioni, sempre piuttosto fredde, a dire il vero, mentre io, che ormai conoscevo quel mondo, ero completamente esaltata. Con fatica ho dovuto cercare di moderare la mia infatuazione e di ordinare tutto questo materiale seguendo delle logiche. Ho scelto così di suddividere i racconti in gruppi: storie di animali, di Elia e Salomone, di Giochà, storie di saggezza, di sogni e desideri, di vizi e virtù, storie per ridere.

Nel caso de *Le più belle fiabe regionali italiane* mi sono armata di pazienza, leggendo non solo le fiabe di Calvino ma anche tutte le raccolte di fiabe regionali che ho trovato. Ho scoperto che esiste una piccola editoria locale, che permette di scovare delle narrazioni meno note, più desuete. Ho potuto constatare che certe storie erano ricorrenti: tornavano in tre, quattro, cinque regioni diverse. In questi casi, eliminavo le sovrapposizioni e dirigevo la ricerca verso fiabe con un carattere più originale.

Un esempio delle storie che ho scelto è quella del Piemonte, un racconto che può ricordare Barbablù e che qui prende il nome di *Naso d'Argento*. Oppure la storia sarda *Un campanile di sedie*. Offeso perché il suo paese non ha il campanile, Mussingallone, una specie di saggio un po' folle, un po' furbo, invita a costruirlo con sedie, sgabelli, tavolini e armadi fino a raggiungere il Sole. A questo punto, l'astro verrà imprigionato cosicché i paesani possano vendere delle fette di sole. Naturalmente non andrà proprio così...

Ne Le più belle storie della tradizione ebraica ti soffermi non soltanto sulle narrazioni umane, prevalenti nel rapportarsi con le alterità e la divinità, ma anche su vicende legate al mondo degli animali. Scrivi infatti «ognuno di questi animali ha qualcosa da dire, una storia da raccontare, che risulta a volte saggia, a volte buffa, a volte devota. Anche gli animali capiscono, ridono e, soprattutto, credono in qualcosa» (RISARI: 2021, 7). Queste soggettività non-umane entrano in tantissimi modi nelle tue narrazioni, si fanno veicolo di relazioni e amicizie che sfidano le convenzioni, come nella storia di Lupo di farina (2023) oppure nel già ricordato Splendide creature. Puoi parlarci di quest'ultimo progetto editoriale?

La storia di *Splendide creature* ha più di vent'anni, l'ispirazione mi è giunta dalle unioni miste. Il punto centrale di questa narrazione è l'ibridazione. Mettendo due piante vicine, è possibile che diano luogo a

un terzo organismo che è il risultato del mescolarsi dei loro elementi. E similmente ho immaginato che accadesse la stessa cosa con esseri umani e animali. Il libro comincia così:

«Sono una creatura nuova e vivo nella foresta. Mio papà è una rondine e mia mamma, una lupa, si sono incontrati in un bosco in cui gli animali non vivevano divisi, ma in grande armonia dai rami. Mio padre lanciava richiami a mia madre che rispondeva ululando. Lei correva veloce tra gli alberi. Era la più rapida di tutto il branco. Mio padre la inseguiva dal cielo e le indicava i pericoli da evitare e i sentieri migliori. Nessuna unione nel bosco era impossibile: orsi e scoiattoli, volpi e ghirri, libellule e pesci. L'amore era come un seme fecondo dove cadeva, faceva nascere grandi piante e fiori e spandeva il suo profumo inebriante su tutte le creature» (RISARI: 2024, 8).

Invento, poi, una nuova genealogia del mondo secondo cui il pianeta deriverebbe da un ragno e dal suo lavoro di tessitura. Il ragno avvolge i fili e le trame intorno a una sfera, accompagnato da una formica rossa che racconta al ragno molteplici storie. Da qui, l'equilibrio del mondo e, se un giorno le storie cessassero, anche il mondo smetterebbe di esistere. Ho cercato di rendere così omaggio alla cultura aborigena, all'importanza che attribuiscono alle formiche, e in generale agli insetti che vengono sottovalutati, benché rappresentino la classe di animali più grande del pianeta.

La creatura protagonista della storia avverte il desiderio di appartenere a una o all'altra delle eredità parentali.

«Certe notti sento l'impulso di correre incontro all'oscurità. Certi giorni so di poter prendere il volo. Spicco un balzo e agito le braccia. Il mio volo dura un po' più a lungo del solito. Respiro aria di nuvole. Atterro a quattro zampe e canto alla luna la canzone che mia madre mi ha insegnato» (RISARI: 2024, 27-31).

Rispetto all'illustrazione, cerco sempre di mantenere un atteggiamento di grande rispetto: come io sono stata completamente libera nel creare il testo, penso che la stessa libertà vada riconosciuta a chi deve interpretare le parole. Con Cinzia Ghigliano c'è stata una profonda intesa personale, intellettuale ed estetica, e lei si è immaginata la creatura protagonista, le altre e la natura in piena libertà.

«Guardiamo il nostro bosco, pieno di meraviglie e di splendide creature. Abitiamo qui. Terra, acqua, aria, fuoco sono la nostra casa. Siamo una mescolanza di tutti gli elementi, un arcobaleno di sfumature» (RISARI: 2024, 34-35).

Qui si delinea una sorta di bestiario medievale. Uomini e donne del passato erano più vicini agli animali di quanto lo siamo noi. Questa comunanza tra esseri umani e animali era uno scenario familiare fino a più o meno cent'anni fa, quando la vita dipendeva effettivamente da un gregge o da un cavallo, anche per spostarsi o per i lavori nei campi. È come tornare a questo immaginario, a un immaginario di un'epoca in cui effettivamente il rapporto tra esseri umani e animali era più stretto, più pieno di rispetto, di tensione e di attenzione.

Lupo di Farina (RISARI: 2023) è nato pensando al comportamento del lupo omega, gentile, servizievole, accuditivo e quasi umoristico. In mezzo a un branco di belve feroci, gli viene chiesto di conformarsi e di diventare belva. Ma saranno la sua poesia e la sua serenità a prevalere. E Lupo di Farina potrà tornarsene a fare amicizia con gli animali del bosco, regalando loro graziose figurette di farina.

Questa storia ha una particolare presa sui bambini, che spesso si sentono spinti fin da piccoli alla competizione, al successo, al primato e scoprono qui, nell'accettare se stessi e il proprio temperamento socievole, una valida alternativa di comportamento.

*Insieme alla letteratura per l'infanzia, ti sei impegnata nella scrittura per l'adolescenza (oltre che nella narrativa e saggistica specificamente per età adulta). Anche queste storie ci raccontano di discriminazioni dirette e subite e di lotte indomite, come ne *Il filo della speranza* (2021) o *La porta di Anne* (2016). L'interazione con un pubblico diverso comporta certamente delle conseguenze sul piano della scrittura, eppure qualcosa dei temi resta, e, così, un modo per rapportarsi anche a fonti già esistenti e a fatti realmente accaduti. Come comunicano tra loro queste varie esperienze di letteratura?*

Scrivere per l'infanzia dopo essersi occupati di saggistica e mentre si fa anche della letteratura per età adulta significa ritrovare un filo, lo stesso filo che si era lasciato sospeso, ma che operava in maniera sotterranea.

Ne *Il filo della speranza* racconto un piccolo episodio avvenuto in Sicilia, a Santa Caterina Villarmosa, dove le ricamatrici, sfruttate e ricattate dalla malavita, si uniscono e si ribellano fino a ottenere la prima legge che tutela il lavoro a domicilio. La lotta di un gruppo culmina così in un vantaggio collettivo.

Ne *La porta di Anne*, ispirato alla storia di Anne Frank, dedico un capitolo a ogni occupante dell'alloggio segreto. Anne, infatti, non ha

trascorso da sola quei due anni di cattività; con lei c'erano altre sette persone. Il momento che ho scelto di descrivere è la mattina del loro arresto. Senza sapere che quello sarebbe stato l'ultimo giorno di libertà, ognuno di loro riflette sulla propria situazione, immaginandosi un futuro prossimo e lontano.

Questo libro, tanto importante quanto duro da scrivere, mi ha regalato grandi soddisfazioni. Alcuni ragazzi, ad esempio, mi hanno confessato che era la prima volta che leggevano un libro dall'inizio alla fine.

Un'altra bella esperienza è stata con un testo che amo molto e da cui è stato tratto un meraviglioso spettacolo teatrale della compagnia Mab Ensemble. Mi riferisco a *Il taccuino di Simone Weil*, una finta autobiografia della filosofia francese Simone Weil. Nel periodo dei suoi ultimi mesi di vita, trascorsi in una clinica inglese, le era stato proibito di lavorare e così la immagino a nascondere sotto il cuscino un taccuino in cui ricomponeva la propria esistenza. È un'autobiografia, ma anche una sintesi del suo pensiero filosofico. Mi è riuscito un tono così credibile che la prima recensione a questo libro, apparsa su "La Repubblica", ha segnalato il ritrovamento di un inedito di Simone Weil, curato e tradotto da Guia Risari.

Con un linguaggio non semplificato, scrivo della guerra, dell'antisemitismo, del classismo, dell'alienazione, del razzismo, del colonialismo. Lettori e lettrici che conoscono il pensiero di Weil mi hanno riferito di avere ritrovato la sua voce tra le pagine del libro.

Ripercorrere la storia e immaginarla in modo inedito è stato fondamentale anche ne *Il regalo della gigantessa* (RISARI: 2015), che è un omaggio alla Dea Madre. Le più antiche divinità ad affacciarsi sul Mediterraneo ci sono arrivate mediante statuette steatopigiche, risalenti anche a trentacinquemila anni fa. Ho raccontato così che da questa gigantessa, che tutti sanno che esiste, anche se nessuno sa dove sia, dipendesse l'equilibrio di tutto il pianeta, di persone, animali, piante.

«Se sbadiglia, ecco che un vento lieve, una brezza tiepida riscalda i cuori e fa spuntare le primule. [...] Col sole la gigantessa si alza e sale sulle montagne con un balzo, accarezza le collina con una mano, sposta le dune del deserto con un soffio» (RISARI: 2015, 19; 30-31).

Un altro libro illustrato che racchiude un tema importante è *Il volo della famiglia Knitter*, una storia che insegna a volare, perché parla di libertà. Ci troviamo in un'imprecisata località del nord, dove in estate fa molto caldo. Per questo si ha l'idea di aprire la gabbia del canarino, che non fugge, ma si mette a insegnare all'intera famiglia Knitter a vo-

lare: alla madre, al padre, ai due figli, e al cane e al gatto. Inizialmente, la famiglia Knitter partirà in volo per una vacanza, ma poi, scoperta un'isola deserta, deciderà di non voler più tornare indietro e di voler continuare a esplorare la loro libertà.

Concludo, infine, con questa citazione tratta dal libro, che invita a mantenere sempre lo sguardo verso un orizzonte ampio e libero: «Forse – si diceva la famiglia Knitter – il loro volo non sarebbe mai finito. Forse, una volta che hai imparato a volare, non puoi più restare a terra» (RISARI 2016, 33).

Riferimenti bibliografici

- RISARI GUIDA (2018), *Così chiamò l'Eterno*, Viterbo, Stampa Alternativa.
- RISARI GUIDA ([2002] 2016), *Jean Améry. Il risentimento come morale*, Roma, Castelvecchi.
- RISARI GUIDA (2024), *Splendide creature*, ill. Cinzia Ghigliano, Cagli, Settenove.
- RISARI GUIDA (2019), *Una gallina nello zaino*, ill. Anna Laura Cantone, Milano, Terre di mezzo.
- RISARI GUIDA (2020), *Una gallina in mongolfiera*, ill. Anna Laura Cantone, Milano, Terre di mezzo.
- RISARI GUIDA (2023), *Una gallina in cattive acque*, ill. Anna Laura Cantone, Milano, Terre di mezzo.
- RISARI GUIDA (2022), *Non siamo angeli*, ill. Alicia Baladan, Cagli, Settenove.
- RISARI GUIDA (2019), *Ada al contrario*, ill. Francesca Buonanno, Cagli, Settenove.
- RISARI GUIDA (2020), *Mi chiamo Nako*, ill. Paolo D'Altan, Milano, Ed. Paoline.
- RISARI GUIDA (2025), *Il gatto anima*, ill. Ghislaine Herbéra, Calco, Edizioni Piuma.
- RISARI GUIDA (2007), *Il pesc spada e la serratura*, ill. Francesco Tullio Altan, Roma, Beisler Editore.
- RISARI GUIDA (2007), *L'alfabeto dimezzato*, ill. Chiara Carrer, Roma, Beisler Editore.
- RISARI GUIDA (2010), *La coda canterina*, ill. Violeta Lopíz, Milano, Topipittori.
- RISARI GUIDA (2021), *Il filo della speranza*, Cagli, Settenove.
- RISARI GUIDA (2016), *La porta di Anne*, ill. Arianna Floris, Segrate, Mondadori.
- RISARI GUIDA (2014), *Il taccuino di Simone Weil*, ill. Pia Valentinis, Palermo, rue-Ballu.
- RISARI GUIDA (2015), *Il regalo della gigantessa*, ill. Beatriz Martín Terceño, Trapani, Buk Buk.
- RISARI GUIDA (2023), *Lupo di Farina*, ill. Alice Coppini, Roma, Lapis.
- RISARI GUIDA (2016), *Il volo della famiglia Knitter*, ill. Anna Castagnoli, Trieste, Bohem Press.

«Perché non la scrivi tu una favola?».

Arte drag, fiabe nuove e comunità allargate.

Intervista a Francesco Pierri

Francesco Pierri e Chiara Maciocci

La seguente intervista interroga l'universo artistico e politico di Francesco Pierri, in arte Cristina Prenestina, esplorando il legame profondo che in esso si dà tra performance drag e attivismo sociale. Partendo dalla genesi del suo alter-ego — un venire a coincidere imprevisto tra la storia “queer” di Cristina di Svezia e la quotidianità delle periferie romane — Pierri riflette sul potere che ha l'arte drag di scardinare i binarismi di genere e di dare voce a storie marginalizzate. Il dialogo si sofferma in particolare sul progetto *Drag Story Hour* e sulla genesi della fiaba *Nino il T-Rex*, evidenziando come la narrazione per l'infanzia possa diventare uno strumento pedagogico capace di contrastare pregiudizi e stereotipi. Attraverso il concetto di “rivoluzione del quotidiano”, l'intervista mette in luce l'importanza di costruire comunità allargate e intersezionali, dove la diversità non è solo accettata, ma celebrata come motore di un cambiamento culturale radicale e inclusivo.

Come hai avuto modo di raccontare già tante volte, Cristina Prenestina è un nome che nasce da una volontà duplice: da una parte, quella di restituire nuova vita e risonanza a personaggi fuori dagli schemi come Cristina di Svezia, regina dall'identità fluida e dalla personalità profondamente non convenzionale; e, dall'altra, quella di mescolare questo tipo di eccezionalità con il tuo quotidiano, con quella via Prenestina (nel quadrante est di Roma) che continuamente contribuisce ad animare con la tua arte. Già quindi dal nome che hai scelto per il tuo alter-ego drag, mi sembra, è possibile rintracciare i capi di quel filo che ti avrebbe portato poi a interessare la tua esperienza drag con la narrazione, o meglio ri-narrazione, di storie dalla carica dirompente rispetto alle norme pre-costituite — in primis quella di genere. Vorrei che mi parlassi di questo intreccio tra la tua esperienza drag e la volontà di raccontare storie o personaggi fuori dalla norma, troppo spesso lasciate ai margini.

Il mio personaggio — Cristina Prenestina — nasce per gioco. Io non ho mai avuto una passione per il mondo del drag, del make-up, delle discoteche, perché fino a un decennio fa le drag erano relegate solo all'attività di animazione nelle discoteche, e quelle erano delle dimensioni che non mi appartenevano. Ci arrivo perché il karma mi ci porta, perché il mio migliore amico invece era un appassionato di drag queen: essendo estremamente timido, lui comprava tutto l'abbigliamento — tacchi, parrucche, vestiti — portava tutto a casa mia e faceva degli spettacoli in salotto per me e le mie coinquiline; faceva questi spettacoli e una volta finito andava via e si portava via tutto. Fino a quando poi un giorno non dimentica i tacchi nel mio salotto: io quella mattina mi sveglio e come ogni bravo omofobo dico «se nessuno mi vede, non è mai successo», quindi infilo questi tacchi — e provo un dolore assurdo, camminarci era impensabile. Per me davvero lì si apre una visione nuova, e mi dico che non può essere un banale capriccio, non può essere pura vanità, ci deve essere qualcosa di più, se il mio amico si sottopone a questo martirio. Mettici anche poi l'arrivo in maniera mainstream della cultura drag tramite *RuPaul's Drag Race* che dieci, undici anni fa inizia a spopolare in Italia. Allora ho cominciato a interrogarmi su come mai questo mondo non mi piacesse, e forse ho trovato la risposta in una frase, in una sorta di micro-aggressione che io avevo subito e interiorizzato: un ragazzo che frequentavo ai tempi dell'università una volta mi disse «se dovessi vedere il mio uomo vestito da donna lo lascerei, perché non riuscirei più a valutarlo come uomo».

Quindi io sicuramente avevo interiorizzato questa frase molto più di quanto potessi immaginare a livello conscio, perché davvero pensavo che la Drag Queen potesse quasi minare la virilità del mondo gay, perché andava in qualche modo a ledere quella mascolinità tossica che appartiene anche alla comunità LGBTQIA+. Quindi comincio un po' per gioco: il nome Cristina Prenestina nasce perché mi viene proposto di partecipare a un progetto in cui dovevamo rappresentare Roma, e quindi io e il mio migliore amico diventiamo Cristina Prenestina e René Coppedè — una Roma più popolare, periferica, e una Roma più borghese che si scontravano sul palco. Perché tutta questa premessa? Perché il primo giorno in cui metto la parrucca e salgo sul palcoscenico — io arrivo dal teatro, avevo sempre fatto teatro, ero abituato a esibirmi davanti a un pubblico — per la prima volta che io salgo sul palco nei panni di Cristina mi accorgo di un'attenzione, di uno sguardo quasi morboso del pubblico, da una parte incuriosito, dall'altra impressiona-

to; realizzo quindi che avevo calamitato l'attenzione di tutto il pubblico molto più di quanto potessi aver fatto in tutta la mia esperienza teatrale. E quindi capisco il potere che aveva dieci anni fa, e che ha tutt'oggi, l'idea di un uomo che veste panni femminili, di un essere umano che rompe la barriera di genere, sconfinando dai canoni che fino a quel momento qualcun altro aveva preimpostato per lui.

Quando ho capito che questa cosa era potente, ho capito che era il momento di utilizzarla in maniera da produrre un cambiamento, da essere incisivi nella comunità – perché poi se da una parte avevo sempre fatto teatro e quindi c'era questo mio lato artistico che spiccava, dall'altra parte c'era invece tutto il mio attivismo: io ho sempre fatto parte di associazioni, ho fatto volontariato in diverse strutture, tra cui anche case rifugio per vittime di omofobia. Di conseguenza mi ritrovavo a chiedermi: come posso unire queste due cose? Come posso raccontare quello che vivo da attivista sul palcoscenico? E quindi ho cominciato a utilizzare il mio personaggio affinché potesse portare queste storie, e raccontare, anche in maniera ironica e satirica, uno spaccato che a un pubblico etero cis non arriva, tutto un mondo che di solito rimane sconosciuto.

Quando scelgo il nome di Cristina Prenestina, lo scelgo perché in genere le drag queen – o perlomeno così mi avevano raccontato – sceglievano il nome in base alla grande diva alla quale volevano ispirarsi. E nella direzione del far coincidere lo spaccato di attivista con lo spaccato artistico ho deciso di scegliere il nome di Cristina, che è legato a Cristina di Svezia – uno dei più importanti personaggi o personagge della storia queer, di cui nessuno parla: perché è un po' come se un giorno qualcuno si fosse svegliato e avesse detto "cancelliamo tutte le donne dalla storia, ma soprattutto non parliamo delle personalità e delle identità non binarie" (Cristina di Svezia oggi la potremmo definire una persona non binaria, forse intersessuale). E quindi mi piaceva portare sul palco un personaggio complesso, una personaggia che nessuno o pochi conoscevano, camuffata dietro il nome della Prenestina – affinché tutto potesse sembrare più ironico –; e penso che questa sia stata la forza del mio fare attivismo e del mio fare la drag queen. Ho sempre un po' camuffato sotto un'aria leggera dei messaggi che invece volevano essere potenti.

Nei tuoi spettacoli fai stand up comedy, lip sync e impersonation, ma sul palco porti anche il tuo attivismo, i concetti, i discorsi e il portato di resistenza della comunità transgender e queer. L'arte performativa drag si fa così politica, in-

trecciando insieme forme e significati e facendoli esplodere, o meglio facendoli proliferare creativamente. Ti chiedo di parlarmi di questo intreccio, e di come il drag può farsi portatore di un mutamento radicale nel nostro modo di percepire la realtà – chiedendoci di uscire da ogni logica binaria - e nel nostro modo di percepire l'arte in genere – chiedendoci di abbandonare ogni credenza in una divisione netta tra i generi, le forme e i linguaggi artistici.

Io parto sempre dal presupposto che sono sicuramente un privilegiato: nasco maschio, nasco bianco e nasco in una famiglia in cui non è mai mancato nulla – che mi ha permesso di laurearmi, mi ha permesso di coltivare le mie passioni, mi ha permesso di trasferirmi dalla Puglia a Roma senza grosse difficoltà. Tutto questo privilegio io a un certo punto sentivo il bisogno di restituirlo. L'arte drag mi cade nella vita un po' a sorpresa, non avevo sicuramente questo progetto nella vita, ma a un certo punto mi trovo in delle situazioni in cui voglio raccontare tutto ciò che ho visto nella mia esperienza fino a quel momento. Quando vivi – non da ospite ma da volontario – all'interno di una casa famiglia in cui ci sono vittime di omolesbobitransfobia, le storie che ti raccontano le vedi talmente da vicino che è quasi come se quelle cicatrici cominciassi a portarle tu addosso. E allora ti dici: ok, queste cicatrici io non voglio nasconderle, le voglio mostrare.

Allora ho tentato, nella mia teatralità di personaggio, di portare proprio questo, di portare sul palco tutte quelle imperfezioni, tutte quelle situazioni che nella vita da Francesco mi avevano fatto soffrire, in maniera diretta o indiretta. Con una differenza: se da Francesco, o da Francesco che si fa in qualche maniera portatore di quel carico che apparteneva a qualcun altro, avevo imparato a pensare che fosse meglio far finta di nulla e passare inosservati, che fosse meglio non far vedere il dolore e rimanere in ombra; sul palco invece ho deciso di urlarlo quel dolore, di dire «attenzione, questo è quello che mi avete fatto, questo è quello che la società ci fa». Ho cominciato a vedere il mio essere drag non più come un qualcosa di individuale, ma come un qualcosa di collettivo – sì, sul palco c'è Cristina, ma Cristina si sta portando dietro tutto questo, tutte queste persone. Sono undici anni ormai che faccio drag, ne ho fatte di cose, ma in questi anni ho voluto soprattutto portare sul palco e celebrare le storie queer, i corpi non conformi, tutto ciò che è fuori dal canone. E i miei sono spettacoli che vengono fatti in discoteca, di conseguenza bisogna anche saper dosare la pesantezza che ho vissuto con la leggerezza del contesto. A me piace

L'arte drag perché mi permette questo: se io da Francesco ho un aspetto o una fisicità, da Cristina posso essere tutto quello che voglio, posso col make-up cancellare quelli che sono i miei tratti e in qualche maniera ridisegnarmeli; posso, con le imbottiture e il padding, raccontarmi in una silhouette che non ho, e posso farla credere all'altro. Questo senza togliere che Francesco – che ha sembianze maschiline – e Francesco-Cristina – che invece ha sembianze femminili – non possono poi essere la stessa identità. Io per anni ho avuto persone ed ex fidanzati che mi rimproveravano di avere una mentalità da donna: poi sono riuscito, anche grazie al drag, ad arrivare all'idea che la mia non è una mente da donna, né è una mente da uomo; ma è la mente di Francesco, è la mente di Cristina. È un'unica identità che abita un corpo che è in continua trasformazione, e se tu pensi che quello che dice Francesco possa essere più o meno interessante, allora anche tutto ciò che dice Cristina può essere più o meno interessante. Per me questo è stato l'intreccio tra il drag e la mia storia di attivismo.

Quello che a me dispiace un po' della cultura più generalista è il pensiero che nella drag si tratti solo di un aspetto estetico, fine a sé stesso. Ci si dimentica che dietro al personaggio drag ci sono, ad esempio, corsi di make-up – che è un'arte a sé: ogni volta che devo fare uno shooting o mi chiamano per un progetto, le truccatrici mi dicono che è meglio che il trucco me lo faccia da me, perché il trucco drag non sanno farlo. Perché ci vuole proprio una scuola a sé. Così come con i vestiti: certo, puoi tranquillamente comprare un vestito e metterlo, così come invece lo puoi reinventare tu da capo. E quindi se non fai un corso base, se non hai delle nozioni di sartoria, anche lì fare drag è impensabile. Senza pensare invece a tutto ciò che è arte performativa: la danza, la recitazione, il canto. Anche lì se non hai una preparazione diventerà difficile tenere un palco con dieci, cento, mille persone che stanno lì a guardarti. Tutto questo aspetto un po' si sottovaluta, si pensa a qualcosa di estetico e basta, ma sapessi invece quanto c'è dietro, quanto lavoro, quanto sforzo: si pensi ai corsetti che ti lasciano i lividi sui fianchi, o ai tiranti che ti lasciano i graffi sulla fronte per tre giorni.

Dal 2019 stai portando avanti in Italia il progetto Drag Story Hour, nato a San Francisco e volto a educare le persone piccole alla diversità e all'inclusione, tramite la lettura di fiabe da parte di drag queen. Nel 2023, poi, è uscito per Settenove – casa editrice fondamentale per la prevenzione e il contrasto agli stereotipi di genere e del genere – Nino il T-Rex: il tuo primo libro di fiabe, in cui

al centro della storia sta la possibilità dei bulli di interrompere il circolo vizioso del pregiudizio e dell'esclusione, facendo i conti con se stessi e con il proprio bisogno di affetto, comprensione e comunità. Ritorniamo dunque a quel filo di cui parlavamo all'inizio: quello tra esperienza drag e ri-narrazione di storie e fiabe, capaci di mettere al centro esperienze diverse e alternative di sé, del mondo e dello stare insieme, di dirci che la diversità è ricchezza e il rispetto di essa è valore. Puoi parlarmi un po' di questa tua esperienza con le fiabe raccontate a, e scritte per, le persone piccole di oggi?

Quando arrivo a Roma, nel 2012, comincio subito a lavorare in alcuni asili nido, e vengo assunto proprio per un progetto di lettura di fiabe. Sarei poi diventato un educatore vero e proprio, ma inizialmente il mio ruolo era entrare nelle classi e fare una o due ore di lettura di fiabe. Io credo che tutte le esperienze che facciamo, vuoi non vuoi, ce le mettiamo nel cassetto, e poi un giorno ce le ritroviamo tutte come strumenti per cucire il nostro abito o acconciare la nostra parrucca. Ad esempio, in un asilo avevo un bambino di cui per tutto l'anno si diceva che quella che veniva spesso a prenderlo era l'amica della mamma. A distanza di tempo, poi, avrei incontrato l'amica della mamma nella metro, e avrei scoperto invece che lei era la compagna, che quello era il loro figlio, e che però per quieto vivere – parliamo di quattordici, quindi anni fa, quindi di una Italia diversa, in cui le unioni civili non c'erano nemmeno – avevano preferito raccontare quella storia. Mi sono domandato allora quanto danno avessimo fatto noi a questo bambino, a cui per tutta l'infanzia abbiamo fatto credere che la sua famiglia non fosse giusta, che la sua famiglia avesse qualcosa da nascondere e che bisognava tutti raccontare una piccola bugia per stare sereni. Mi sono sentito in colpa nei confronti di quel bambino, che avrei invece voluto aiutare a comprendere che la sua famiglia era validissima, tanto quanto tutte le altre famiglie.

Comincio a fare drag queen a distanza di due anni da quell'avvenimento. Nel frattempo conosco, per poi sposare, un ragazzo svedese – e la Svezia nel 2018 è la prima nazione europea che non solo introduce *Drag Queen Story Hour*, ma la rende statale, nel senso che il ministero dell'istruzione svedese decide di finanziare un progetto all'interno delle scuole in cui le drag queen vanno a leggere le favole per abbattere gli stereotipi di genere, per contrastare il razzismo, per creare una comunità evoluta e con una mentalità di accoglienza e aperta. Tra i vari attori che facevano parte di questa compagnia che si prestava a fare il proget-

to nelle scuole, c'erano diversi amici del mio compagno, per cui io nel 2018 conosco il progetto e lo tocco con mano, e mi dico che era proprio quello che sarebbe potuto servire a quel bambino che avevo incontrato in asilo anni prima – ecco cosa avrei dovuto fare, raccontargli una fiaba che avesse potuto fargli capire che la sua famiglia andava bene.

Decido quindi di recuperare – se all'epoca non avevo gli strumenti, oggi invece li ho. Mi mancava fondamentalmente una location dove poterlo fare. Nel 2018 tento allora disperatamente di trovare una biblioteca, una libreria privata, una scuola che potesse ospitarmi, e ricevo tutta una serie di no, perché il progetto spaventava: mi dicevano «sì, puoi farlo, ma non puoi venire in drag». E la cosa assurda, la cosa che mi ha sempre fatto un po' arrabbiare dei no, era che nessuno mi ha mai chiesto quali fossero i testi, a nessuno preoccupava cosa avrei letto; preoccupava invece come sarei stato vestito. Ancora una volta la forma aveva più incidenza della sostanza: io avrei potuto leggere le cose peggiori, ma a nessuno interessava; bastava non andare con la parrucca. Quindi ovviamente per principio non ci andavo: il progetto è questo – o lo accetti e lo sposi perché credi nel progetto, oppure non lo fai. Finché poi nel 2019 incontro il Mario Mieli, il circolo di cultura omosessuale a Roma, che mi dà i suoi locali per fare il progetto lì, e il progetto comincia. Comincia e riscuote un grosso interesse mediatico, fino a portare alcuni politici a postare la locandina di un mio evento su Twitter, e a dire che stavo facendo il lavaggio del cervello ai bambini. Da lì parte un circo mediatico con i suoi pro e i suoi contro: mi è arrivata addosso una grande *shitstorm*, ma allo stesso tempo è arrivata anche tanta solidarietà e tanta pubblicità al progetto, a tal punto che le stesse scuole, biblioteche, librerie che mi avevano detto di no l'anno prima, mi hanno poi chiesto di venire a fare da loro le letture in drag.

Allora ho portato le letture di Settenove, e nei vari incontri – gli incontri sono sempre stati aperti a tutt³, a tutte e a tutti, genitori compresi, e si è trattato sempre di progetti extra scolastici, di conseguenza chi decideva di aderire lo faceva per libera scelta – c'erano sempre queste mamme e questi papà che puntualmente mi chiedevano: «perché non la scrivi tu una favola?». E io ho sempre detto che non ero in grado, che non ero capace, che lo lasciavo fare a chi era preparato. Poi però arriva il covid, arrivano i lockdown, arriva il tempo che avanza nelle giornate; e così comincio, un po' per gioco, a scrivere questa favola.

Ed è una favola che vuole raccontare come si rompe il circolo vizioso dell'auto-etichettamento, che è un concetto della sociologia: se tutti mi

affibbiano l'etichetta di brutto, sporco e cattivo, è probabile che a quel punto io quell'etichetta me la cucia addosso, che io cominci a riconoscermi come brutto, sporco e cattivo e a comportarmi come tale. Quindi quello che mi sono chiesto era come potevo spiegare a un bambino il modo in cui questo succede; e soprattutto volevo raccontare quali strategie possiamo mettere in atto per rompere questa catena. E ho pensato a tutte le etichette che vengono messe – al migrante, alla comunità queer – e quindi scrivo questa fiaba che parla di questo bullo che dà il tormento un po' a tutt3, finché non appare Andrea ad affrontarlo. Andrea è un personaggio *genderless*, l'ho descritto senza mai definirlo né al maschile né al femminile – mi piaceva l'idea che sia una bambina che un bambino potessero riconoscersi, mi piaceva lasciare questa libertà d'interpretazione. C'è Andrea, quindi, che capisce che non si può rompere un circolo vizioso se non con il dialogo, se non con la volontà di conoscere e comprendere l'altro, se non con l'empatia – se infatti non imparo, non comprendo la storia dell'altro, non potrò mai comprendere le ragioni di un comportamento. L'ho imparato a mie spese, è la mia esperienza: io nasco in un piccolo paesino della Puglia dove ho sofferto attacchi di bullismo a sfondo omofobico – penso a quando alle elementari il mio compagno di banco mi attaccò la scritta “gay” dietro la schiena per far ridere il resto della classe; a quando la maestra, anziché spiegarmi cosa significasse quella parola (io volevo capire perché mi fosse stata attaccata addosso) ha strappato il foglietto e messo il mio compagno in punizione (facendo sì che in lui aumentasse la frustrazione nei miei confronti, e che io interiorizzassi il fatto che quel termine era qualcosa di cui doversi vergognare, qualcosa da dover mettere a tacere – ecco che qui torniamo alla drag queen che invece ti urla in faccia ciò che si chiede di nascondere).

Con i bambini che vengono alle letture di *Nino il T-Rex* ciò che mi commuove il più delle volte sono i messaggi da cui vengo raggiunto a fine lettura o l'indomani. Io ogni volta che entro sul palco chiedo ai bambini se sanno che cos'è una drag queen, e spesso e volentieri c'è sempre qualcuno che alza la mano – perché chi viene ai miei eventi probabilmente ha già dei genitori sensibili a determinati temi – e dice, ad esempio, che è un ragazzo che si veste da ragazza; e io di solito dico che questa risposta è più o meno esatta, spiegando però il perché di questa cosa, e andando a spiegare perché non ci sia nulla di male se, ad esempio, un ragazzo vuole portare lo smalto o se le ragazze giocano a calcio. E una volta ho fatto una lettura al teatro di Cinecittà World – con platea e distanze molto maggiori rispetto a quelle delle letture in

biblioteca – e a un certo punto, dalla platea, un bambino alza la mano e mi dice che ci sono anche i maschietti con la patatina: io lì, pur non comprendendo bene, ho detto al bambino «bravo, esatto»; poi è partito un applauso dalla platea, e ho cominciato la mia lettura. A fine lettura vengo raggiunto dalla mamma di questo bambino, che mi dice che suo figlio si è sempre definito maschio, che da quando aveva tre anni si è sempre solo voluto vestire da maschio, ma che era la prima volta che faceva un *coming out* così plateale, e se lo aveva fatto era perché si era sentito protetto e incoraggiato da me.

Questo è quello che fa Andrea in *Nino il T-Rex*: Andrea parla, dice a Nino che qui è al sicuro, che qui ci si può comprendere. Ed è la stessa cosa che ho fatto io con il mio *coming out* nella mia famiglia: pur provenendo da una famiglia di agricoltori, casalinghe e operai, ho portato il mio esempio, ho portato la mia vita e la mia storia e ho raccontato loro chi ero; se io non avessi parlato, loro non avrebbero mai potuto incontrare quella parte di realtà, sarebbero rimasti schiavi di quegli stereotipi che avevano introiettato lungo tutta la loro vita. Ad oggi io e il mio compagno siamo super amati nella mia famiglia, al nostro matrimonio c'erano tutti, piangevano tutti; è per questo che penso che quel *coming out* sia stato davvero un gesto di attivismo. Era ciò che volevo far arrivare con la mia favola: ci sono rivoluzioni, come quella francese, che si fanno con le armi e con la ghigliottina; e poi ci sono le rivoluzioni fatte invece nel quotidiano – quelle che si possono fare giorno dopo giorno raccontandosi, parlando, non avendo paura di affrontare chi non la pensa come noi.

Per finire, vorrei chiederti di parlarmi più nello specifico di Nino: animale estinto dalle braccia troppo corte, bullo che non è mai riuscito ad abbracciare nessuno, migliore amico di Andrea, e infine membro della tribù degli abbracci. La sua è una parabola non solo di accettazione di sé e della propria diversità, ma anche di entrata in una comunità – la tribù degli abbracci – che ha quella stessa accettazione come suo paradigma. Quanto conta, nello sforzo di cambiare di Nino, come anche nel tuo sforzo di educare alle differenze tramite la sua e altre storie, il sentirsi parte di una comunità che assiste lo sforzo singolo, che ne allarga le possibilità e ne aumenta la risonanza? E quanto contano, nel tentativo di creare e raccontare fiabe nuove, le alleanze che vengono a crearsi tra autor3 e lettore3, e quindi il costituirsi di comunità nuove, allargate e intergenerazionali?

Nino è un T-rex in un mondo che è ovviamente surreale, in cui esseri umani e dinosauri potevano coabitare, mentre la storia ci insegna che

parliamo di due ere differenti. Da Settenove mi venne anche proposto di rendere Nino una lucertola, o di far diventare la comunità degli abbracci una comunità di lucertole – affinché ci fosse un qualcosa come una connessione tra rettili, o comunque una similitudine tra i due personaggi principali, Andrea e Nino. Anche se poteva essere funzionale, non accettai quella proposta, perché volevo fosse ben definita la differenza tra quella apparenza di perfezione che l'essere umano, in maniera presuntuosa, pensa gli sia propria, e un T-rex che invece è qualcosa di mostruoso, di talmente enorme e talmente sproporzionato rispetto alle armonie del corpo umano. Io volevo proprio quel contrasto a livello visivo, e mi piaceva l'idea che non dobbiamo necessariamente essere simili per comprenderci, come mi piaceva l'idea che chi ha la presunzione di essere perfetto, di essere nel giusto, comprenda invece che in qualche maniera sta sbagliando. Nino infatti è un bullo perché è stato escluso e isolato da tutti, da tutti quelli che facevano parte di una comunità – la comunità degli abbracci – che si credeva perfetta, innocua e buona, e che però, per paura della diversità, aveva messo in atto degli atteggiamenti e comportamenti per cui poi Nino si era sentito isolato.

La favola nasce anche dal ricordo di un anime giapponese che vedevo da piccolo, in cui degli uomini primitivi davano la caccia e uccidevano un T-Rex. Ricordo che fin da piccolino ero dispiaciuto per questo T-Rex, mi chiedevo perché lo ammazzassero anziché provare a educarlo o addestrarlo. E quindi ho voluto cambiare la narrazione di quel cartone animato che mi aveva così colpito da piccolo, ho voluto dare una seconda chance a questo T-Rex.

E penso che entrare a far parte di una comunità sia fondamentale: nei luoghi che animo, come "Latte Fresco" a Largo Venue sulla Preneestina, io ho sempre voluto creare una comunità con tutte le sue diversità e complessità e anche contrasti. Io sono per l'idea di una comunità che ti accoglie, di una comunità in cui la diversità è qualcosa che può arricchire – perché credo che da soli non si vada da nessuna parte, ed è nelle alleanze che si trova la vera forza. Mettici anche che ho fatto un Master in mediazione, quindi trovare il punto d'incontro per me è fondamentale; insomma, sono disposto a cedere una parte di me se va ad arricchire tutti, credo sia necessario smussare determinati angoli se si va a creare una struttura che possa accogliere tutti. E quindi ho sempre lavorato per trovare alleanze, che è lo stesso che ho fatto anche nel caso delle letture: potevo anche farle a casa mia, ma in quel caso avrei parlato a un gruppo determinato, a una famiglia, mentre io vo-

levo allargare e creare alleanze, volevo sempre più alleati, volevo che quel messaggio, quel mio lavoro si potesse diffondere e contaminare tutte quelle situazioni che non entrano mai in contatto con la sfera e la comunità LGBTQIA+. Ormai io credo che ogni azione debba essere intrapresa in un'ottica intersezionale e non più in un'ottica di compartimenti stagni – come invece è stato finora, perché per troppi anni la comunità LGBTQIA+ ha parlato a se stessa, ma quando usciamo fuori veniamo ancora massacrati.

Ho scritto questa fiaba proprio per cercare alleati fuori, nella speranza che chi la leggesse – bambini e adulti – potesse fare un percorso riflessivo e introspettivo che altrimenti non avrebbe avuto occasione di fare. Nella speranza che seminasse anche solo un dubbio nella condotta di qualsivoglia persona – la quale potesse cominciare a dirsi «ma io finora cosa ho fatto? Ma io finora mi sono comportato da escludente? Mi sono mai messo in discussione?». Ecco, se ho seminato anche banalmente quel dubbio, io so che ho fatto una buona parte del mio lavoro. Perché è fondamentale creare alleanze, perché da soli non si va da nessuna parte.

Riferimenti bibliografici

PIERRI FRANCESCO (2023), *Nino il T-Rex*, ill. Dunja Jogan, Cagli, Settenove.

Entrare e uscire insieme dal bosco.

Dialogo tra una scrittrice e una traduttrice

Camilla Miglio e Simona Vinci

Questo carteggio è nato durante la stesura, da parte di Simona Vinci, del libro incentrato sul suo rapporto coi fratelli Grimm, *Mai più sola nel bosco* (2019). Sulla loro presenza, sull'«influsso e persistenza di un libro nella vita, a partire dall'infanzia, di una persona che dei libri ha poi fatto il proprio mestiere» (VINCI: 2019, 85). Dal folto del suo bosco, della sua officina di scrittura, mi ha fatto dono di alcune domande, che hanno risvegliato memorie personali e culturali che credo possano dare un contributo alla nostra discussione comune sul "con-fabulare", e sul valore etico, pedagogico, artistico-creativo, a volte salvifico della lettura come momento relazionale.

Simona Vinci a Camilla Miglio, 21 settembre 2018

La mia curiosità riguarda in primo luogo il rapporto con le traduzioni italiane precedenti, cosa ne pensa, quanto e come se n'è servita, qual è stata la modalità per trovare la sua personale cifra per la traduzione (per le fiabe che già erano state tradotte sia pure nelle versioni successive). Avendo letto la prefazione al libro so che il lavoro è stato anche quello di rendere i "localismi", i dialetti, e i tanti registri linguistici impastati nella lingua dei Grimm, soprattutto nella prima edizione. Purtroppo io non conoscendo, come Lei ho detto, il tedesco, non posso fare raffronti se non sull'italiano.

In secondo luogo, la curiosità sul fatto che le traduzioni italiane siano tutte opera di donne. Secondo Lei, perché? È casuale oppure no? Per la prima, quella di F.V.M. mi era venuto il dubbio che forse ai tempi il genere fiabesco fosse considerato qualcosa di "inferiore" rispetto ad altri generi letterari e pertanto potesse essere affidato a una donna senza

tanti patemi d'animo, ma credo sia un'intuizione sbagliata o imprecisa. (Questo capitolo parte infatti dal ribaltamento che ho sperimentato in prima persona, quando ormai adulta ho avuto accesso alle "letture" novecentesche dei Grimm, accusati di misoginia quando invece per me bambina [femmina!] avevano avuto tutt'altro impatto! Il capitolo parla anche della scoperta della lunga linea di narratrici femminili che li aiutarono nella raccolta... Ho letto *Clever Maids* di Valerie Paradiz, ma se trovassi altro lo leggerei volentieri).

Poi mi interesserebbe il Suo rapporto personale, intimo, con le fiabe dei Grimm. Entrare in quel mondo (o oltre-mondo, o mondo parallelo o ANTI-mondo) secondo me non è una cosa dalla quale si esce indenni. Le traduzioni sono un lavoro lungo, più che di contiguità con una narrazione, secondo me proprio di sovrapposizione o addirittura di accoppiamento (io quando traduco, dall'inglese nel mio caso, mi accorgo che è come se il libro lo avessi scritto io e ho proprio necessità di immergermi nelle sue atmosfere, di comprendere a fondo i paesaggi, i luoghi, i personaggi. Vede, ho immaginato Clara Bovero, ai tempi ancora una ragazza, lavorare a quella traduzione impegnativa, nella sua casa che ho scoperto essere un appartamento affacciato su un corso del centro Torino. Io invece me la immaginavo in una casa di campagna, seduta accanto a una stufa accesa, con tanti dizionari sparsi intorno magari vicina a un bosco. Che rapporto c'è tra lei, traduttrice, e quell'immaginario, quel mondo magico, crudele, misterioso? Le fiabe dei Grimm erano già, prima di questa traduzione, qualcosa che faceva parte della sua vita? Le aveva amate da bambina, oppure scoperte da adulta? Conosce i loro luoghi, li ha visitati? Sono entrate in pianta stabile nella sua casa mentale e nella sua immaginazione? Come? E poi essendo totalmente ignorante in materia mi piacerebbe sapere quali sono i dizionari che ha usato, ovviamente quello dei Grimm, giusto?

Altra cosa, ho cercato un epistolario dei fratelli almeno in inglese, ma non sono riuscita a trovarlo, esiste un libro che raccolga le loro lettere?

Grazie ancora e a prestissimo.
Simona

Camilla Miglio a Simona Vinci, 15 gennaio 2019

Cara Simona, ecco cosa sono riuscita a scrivere, così, di getto, rispondendo più o meno alle sue domande.

Forse sono troppo personale a tratti, ma è quello che riesco a scrivere in questo momento.

Spero potrà esserle di qualche utilità.

Per me è stato un vero piacere ripensare ai Grimm. Ripensarli è stato anche – come accade con le esperienze che ti restano dentro – un fare il punto sul dove mi trovo, in quale bosco, con quali uscite.

Per questo la ringrazio.

A presto!

Camilla

La mia prima esperienza dei Grimm: di sera, noi sorelline già a letto, Mamma racconta – una voce dalla sedia a dondolo. Più di ogni altro ricordo *Il lupo e i sette capretti*, che per me significava “quando la mamma esce siamo in pericolo”. E la mamma usciva, perché insegnava a scuola, ma per fortuna usciva di giorno, mentre noi eravamo all’asilo. La sera, se usciva, c’era la nonna, che raccontava poche fiabe, ma molti aneddoti.

Dopo la mezz’oretta di fiaba serale restavamo nella penombra in camera, un po’ impaurite, mia sorella Francesca, bionda e coi codini alla Riccodoro, e io più giovane di un anno, capelli corti e scuri, e per giunta con un occhio bendato. Francesca aveva paura di “tutti i tipi di lupo” (e in seguito anche di Capitano Uncino, che poco aveva a che fare con i Grimm – ma per noi Grimm, Andersen, altri autori dai nomi strani erano come formule magiche. Nostra madre ci trasmetteva piano piano una grande memoria narrativa). Spesso Francesca e io ci ammalavamo insieme, dormivamo nella stessa stanza, e passavamo il tempo sfogliando le fiabe illustrate, riduzioni dai Grimm (forse Mursia?), ascoltando le Fiabe sonore (“A mille ce n’è”).

Insomma, voce della mamma, ricerca di assicurazione, paure condivise, sensazione di essere una coppia fiabesca in cui io ero Fratellino e Francesca Sorellina. Io cacciaguai e lei saggia.

Poi la voce di Francesca. A un certo punto lei sapeva leggere e io ancora no, o molto male, vedevo male. Mi leggeva gli adattamenti dalle Fiabe dei “Quindici”.

Finalmente, imparato a leggere, sono diventata lettrice onnivora (sempre con l’occhio bendato), con una predilezione per *La piccola guardiana d’ocche*, *Pollicino* e *I tre capelli del gigante*.

Le fiabe – soprattutto quelle che mi, ci spaventavano – le cercavamo con un gusto del brivido che due bambine nate nella prima metà degli

anni Sessanta potevano provare solo così. A casa nostra era scoraggiata la lettura dei fumetti e i cartoni in TV quasi non esistevano. In compenso papà ci portava al cinema, e i film Disney in prima visione, nel buio della sala e ben protette dalla mano di papà, erano una vera goduria inconsapevolmente legata ai Grimm (*Cenerentola*, *Biancaneve*, ecc.).

La traduzione che ho più frequentato era quella di casa, da cui, compresi dopo, leggeva anche Mamma. La Einaudi di Clara Bovero (Mamma aveva, come si diceva allora, “il conto aperto” con l’Einaudi). Sarebbe diventata il testo primario di confronto per le prime letture con testo a fronte fatte con gli studenti.

Di fiabe ne ho lette anche ai miei figli, ho letto anche i Grimm, ma poco in confronto all’altro grande repertorio. Quello classico, antico. Il periodo della mia maternità è stato un momento di distacco da quel mondo, stranamente. Ai ragazzi ho raccontato moltissimi miti, leggende, soprattutto di provenienza greca.

Decenni dopo, con i miei studenti, studiando il Romanticismo tedesco, ho ripreso un contatto intensissimo coi Grimm. Abbiamo organizzato molti laboratori di lettura, riscrittura, traduzione. Così, nel silenzio del mio studio e nell’animato spazio delle aule universitarie, ma anche alla Casa di Goethe o al Goethe Institut, ci siamo confrontati con diverse voci. Non solo con quella di Clara Bovero, nostra traduttrice preferita, ma anche con i suoi colleghi scrittori uomini, Landolfi e Gramsci; entrambi hanno tradotto scelte miratissime di fiabe, con risultati molto belli, in cui però è evidente la voce del traduttore, che si appropria della materia, nel caso di Gramsci per “scuoterci dalla paura”, e nel caso di Landolfi, forse, per farci arrivare la bellezza essenziale della lingua dei Grimm. Una lingua comunque sempre normalizzata, resa scorrevole e fluida, con poche tracce di oralità.

E a proposito della lingua dei Grimm. Devo al genio appassionato di Bianca Lazzaro, artefice della meravigliosa collana *Fiabe e Storie* della casa editrice Donzelli, l’attenzione a un tipo di scrittura, quale quella dei Grimm della prima ora (1812-15), ancora molto vicina all’oralità delle fonti da essi raccolte. Bianca veniva dall’esperienza di una edizione preziosa e unica di Pitré, oltre che di Gonzenbach. Suo, nostro punto di riferimento scientifico sicuramente era ed è Jack Zipes, che ha reso veramente irresistibili le fiabe e i discorsi intorno ad esse.

Quando ho intrapreso il lavoro di traduzione, non mi sono confrontata subito con le traduzioni italiane, ma ho voluto prima realizzare una stesura mia, piena di ricordi di infanzia, cantilene, espressio-

ni ‘quasi scorrette’ paragonabili a quelle che (ri)trovavo nel testo dei Grimm. I salti di tempo, le ripetizioni, gli anacoluti, l’irregolarità delle forme. Non rendere scorrevole, non abbellire, lasciare scarno dove è scarno, non rimpolpare il testo. Restare in sospeso, come quando leggi il tedesco – mi dicevo. Pensa al falegname: ma non piallare, lascia in evidenza i nodi, le irregolarità, la materia del legno.

Sono tornata a leggere le altre traduzioni solo in un secondo momento, provando anche una triangolazione con l’angloamericano di Jack Zipes e il *pastiche* delle *Fiabe italiane* di Calvino. Mi sono convinta che molte traduzioni precedenti, anche perché plasmate sulle edizioni successive curate dai Grimm, più letterarie, più discorsive, forse più “belle”, non si incontravano del tutto con la materia viva che cercavo, e trovavo nei giovani Fratelli. Anche la bella traduzione di Zipes era tutta rivolta alla leggibilità e a una semplificazione del ductus a volte locale, dialettale, intraducibile con un dialetto specifico, ma forse percepibile in trasparenza in una traduzione non tersa, in una sintassi non lineare, in una paratassi a volte insistita.

Soprattutto per quanto riguarda la prima tranche di fiabe tradotte nel 2012, i miei interlocutori sono stati i nipotini, figli della mia sorella minore, Laura, che mi ascoltavano e reagivano con esilaranti commenti alla mia lettura “espressiva”. Sono loro ad aver goduto insieme a me delle letture fiabesche, molto più dei miei figli, ormai cresciuti. Per tutta un’estate erano loro le cavie delle mie traduzioni, e ho cercato di mantenere quanto più possibile la prosodia che la performance orale mi suggeriva, quando dovevo tenere desta la loro attenzione.

Per l’edizione del 2015 la vera interlocutrice è stata Bianca Lazzaro, impareggiabile lettrice e ascoltatrice di fiabe, una grande donna che non ha mai lasciato assopire dentro di sé la bambina, e con lei Simona Santarelli, sensibile editor di rara bravura ed empatia linguistica con quanto legge e corregge.

È vero che la maggior parte delle traduzioni sono opera di donne. Le donne hanno la pazienza di mettersi in relazione con un testo e lasciarlo parlare attraverso la propria voce, ripartorendolo, senza troppo sovrapporre il proprio ego, ma permeando ogni cellula di sé, favorendo la metamorfosi. Ma potrebbe suonare una generalizzazione. Su questo aspetto ha scritto bellissime pagine Laura Bocci in un libro che consiglieri a tutti: *Di seconda Mano. Né un saggio né un racconto sul tradurre letteratura*, uscito nel 2004 da Rizzoli e poi in una nuova edizione, per la quale ho scritto una prefazione, pensando la traduzione come un “materno diavolo custode”.

Prendo una citazione dal libro di Laura: «Se all'autore, a prescindere dal sesso, si attribuisce in genere la "paternità" del testo, e con essa il ruolo produttivo per eccellenza, il traduttore svolge invece una funzione "riproduttiva", e dunque femminile per definizione, traducendo potenzialmente all'infinito, ed in infinite lingue, il testo stesso» (Bocci: 2016, 31).

In ogni caso, non credo che si possa affermare che il genere fiabesco avesse un rango inferiore. Anzi: Nell'Ottocento le fiabe occupano un ruolo di primo piano nella costruzione degli immaginari e delle lingue nazionali. A donne – pensiamo, per l'Italia, a una per tutte: Lavinia Mazzucchetti, pietra miliare della Mondadori e non solo, vengono da sempre affidati anche altri grandi testi canonici. Vado a caso: *Poesia e Verità* di Goethe a Emma Sola, Thomas Mann a Mazzucchetti, Kafka ad Anita Rho ... E sto parlando di donne della generazione pre-femminista. Sempre nel Libro di Laura Bocci, per fare un esempio famoso, viene fuori, per quanto riguarda le traduttrici tedesche, il ruolo centrale di Dorothea Schlegel-Tieck nella costruzione del canone shakespeariano.

Tradurre fiabe non mi ha lasciato indenne, e davvero rappresenta una presa di contatto con un sé più profondo e universale. Lo avevo sperimentato traducendo *Lulu o il flauto magico* di Liebeskind, la fiaba tardoilluminista base del libretto di Schikaneder. Ma soprattutto mi ha trascinato in un vero e proprio mondo parallelo la 'Syntraduzione' delle *Fiabe*, anzi della grande e articolata *Fiaba del Reno* di Clemens Brentano, intrapresa in fitto colloquio e scambio con Laura Bocci e Melani Traini, pubblicata da Donzelli nel 2008.

Ma con i Grimm l'esperienza è stata più forte. Liebeskind e Brentano scrivono e riscrivono temi e tradizioni dando vita a fiabe d'arte – grandi costruzioni in cui è evidente il cesello dello scrittore. I Grimm, soprattutto nella loro prima edizione, con cui ho trascorso ore di gioia e sofferenza, a volte nella consapevolezza di non riuscire a rendere quella materia viva e – direi – autentica, mi hanno messa in contatto diretto con qualcosa di molto simile alla viva voce. La voce delle narratrici delle quali annotavano i racconti, ma anche la loro propria voce, sempre venata di una certa cautela e venerazione per quanto raccoglievano, e lo raccoglievano lungo la strada e nei salotti, accanto ai focolari e nelle botteghe, ma anche in biblioteca, da antiche cronache, libri di gesta e leggende di varia provenienza. Questa traduzione, molto sofferta, mi ha cambiato profondamente il rapporto con le persone, con la natura, con morte che ho inteso profondamente come parte della vita. Questa

consapevolezza non è un fatto intellettuale, ma passa per la semplicità della lingua, che ha profondità indescrivibili. E laggiù ti devi calare per coglierle. Come un Pollicino o un piccolo Hans in qualche pozzo. Da sola non ce l'avrei fatta. Devo moltissimo – se in qualche modo ci sono riuscita, a Bianca Lazzaro (di cui ho già parlato) e Simona Santarelli (una grande editor, bella come una fata).

I Grimm vivevano in comunicazione permanente con moltissimi contemporanei, le loro lettere sono una miniera, purtroppo in italiano non esplorabile se non per sporadici esempi. Il loro carteggio testimonia del fatto che mai intesero il proprio lavoro come opera singola, di un “genio-autore”, ma sempre come lavoro di raccolta e collazione, recupero di storie, voci (racconti, citazioni, aneddoti, ma anche testimonianze scritte di voci del passato). In inglese si dovrebbe trovare il carteggio col loro traduttore, Taylor, che influenzò non poco i loro progetti di riscrittura e adattamento delle edizioni successive.

Ho consultato il dizionario Grimm, ma anche il Bolle-Rigutini, storico dizionario con una serie di accezioni e modi di dire antiquati, sia in tedesco sia in italiano. Una miniera di soluzioni. E poi il Battaglia, scavando nell'italiano. E infine Calvino, le sue *Fiabe italiane*, e ancora il *Cunto* e Pitré “riscritto” da Bianca Lazzaro, per farmi l'orecchio. Ogni tanto pure ho ascoltato e riascoltato De André, lo confesso.

Non credo che i Grimm fossero misogini. A volte lo erano le loro storie. Le storie raccolgono tipi umani, e ci sono esempi di donne terribili, donne forti e astute, donne generose e sagge. No, non direi misogini. La stessa varietà si trova anche tra gli uomini.

Ho lavorato alla traduzione nel mio studio, a Roma, in una stanza con la vista sul cielo. Ma la maggior parte del lavoro di revisione e rilettura lo ho fatto in Puglia, nel mio bosco d'ulivi verdeargento dell'infanzia, tra muri a secco e tufi a calce e, all'orizzonte, la striscia azzurro-verde del mare. Per questo ne ho lasciato traccia, inscrivendo i luoghi in coda alla mia prefazione: Roma/Masseria Salamina 2015.

Così nella riscrittura italiana del bosco germanico risuona la campagna del sud. E non sarebbe dispiaciuto ai Grimm, che dichiarano di aver letto e tratto ispirazione non solo dalle narrazioni nordiche e continentali, ma anche dal meraviglioso *Cunto* di Basile.

Il mio personale rapporto col bosco grimmiano, col bosco tedesco, è una acquisizione tarda, romantica direi. Arriva col mio primo viaggio in Germania, a 19 anni, studentessa principiante, in un corso estivo a Freiburg, nella Foresta Nera. Venivo dal liceo classico, e il tedesco lo ho

imparato sovrascrivendolo su latino e greco. Poi parto, dopo un anno di studio, e mi imbatto nel *Wald*, che è altro da “bosco”, per non parlare di “uliveto”. Per la prima volta vedo “una radura”, e persino un cervo che passa indifferente mentre noi continuiamo il nostro picnic a base di torta al cioccolato con marmellata di albicocche. Ho vissuto – allora – il bosco tedesco come un radicale altrove rispetto alla terra secca e rossa del mio “bosco d’ulivi”. Mai visto tanto verde, tanto prato d’estate, tanto buio tra gli alberi, tanta potenziale magia d’animali. Impensabili alle basse latitudini in cui il sole a picco sulla calce bianca delle case ferisce l’occhio e non dà spazio a fantasie di folletti e nani.

Ho anni dopo visitato la *Grimmstrasse*, la Via delle Fiabe, nei luoghi dei Grimm. Ma non è stato così importante come quel primo impatto con la Foresta Nera. Quelle ombre, quel sottosuolo, quei mari favolosi sorvolati in groppa cigni o aquile, e cieli solcati da corvi e altri uccelli ora benefici ora inquietanti, li ho sentiti nella Foresta Nera in una fase che era forse l’ultimo scorcio della mia lunga adolescenza. Ma sono diventati un luogo interiore, un luogo che ha messo insieme le trame d’infanzia, sempre in compagnia di qualcuno, la mia sorella soprattutto, come un’avventura in cui aver paura era una sfida un po’ trasgressiva.

Sono entrate nel mio immaginario, e confesso una cosa molto intima. Mi è toccata la prova più terribile. Ho composto e vestito con un abito meraviglioso, tutto fiori, la mia sorellina compagna di fiabe e letture sul letto di morte. Era bellissima. Mamma diceva: Ilaria del Carretto. Io pensavo: ora capisco il principe, i nani di *Biancaneve*. Non avremmo mai voluto lasciarla andare, chiuderla nel buio. Ma sempre, nel cristallo, l’avremmo voluta tenere – *Bella che dorme sul letto di fiori* le cantavo negli ultimi giorni, quando solo respirava e non parlava più. E pensavo a Rosaspina, sperando in un risveglio – anche tra cent’anni, ci saremmo accontentati. E la mamma, mi sembrava la giovane sorella dei Cigni selvatici. Avrebbe filato qualunque cosa in qualunque situazione pur di riaverla sana tra noi, e non in volo verso –

Aver incorporato, interiorizzato i Grimm attraverso la traduzione e *ruminatio* di parole, immagini, gesti, mi ha dato il coraggio di affrontare, toccare la morte, e conservare una vittoria della bellezza contro la tenebra della malattia, peggiore di qualunque stregone. Giovanni no senza paura (nella geniale invenzione del nome che credo di poter ascrivere a Gramsci), tuttavia nulla ha potuto per risvegliare la Bella.

Riferimenti bibliografici

BOCCI LAURA (2004), *Di seconda mano. Né un saggio, né un racconto sul tradurre letteratura*, Milano, Rizzoli.

MIGLIO CAMILLA (2016), *La traduzione: un materno diavolo custode*, in Laura Bocci, *Di seconda mano. Né un saggio, né un racconto sul tradurre letteratura*, Vicenza, DMG, pp. V-XII.

VINCI SIMONA (2019), *Mai più sola nel bosco*, Venezia, Marsilio.

Indice dei nomi

- Adichie, Chimamanda Ngozi, 70, 71
Alexander, Neal, 147
Alfonzetti, Beatrice, 79, 86
Améry, Jean, 168, 178, 213
Andersen, Hans Christian, 24, 159, 193
Ardizzone, Sarah, 37
Arnim, Achim von, 95, 109
- Bacchilega, Cristina, 134, 147
Bachelard, Gaston, 133, 147
Bal, Mieke, 140, 147
Balázs, Béla, 141-143, 146, 148
Ballestra, Silvia, 11-12, 13, 15, 16, 94, 107, 153-164, 165
Barbablù, 8, 15, 133-146, 148-149, 174
Barsotti, Susanna, 23, 26, 33
Bartók, Béla, 8, 15, 134-143, 146, 148, 149
Baruchello, Gianfranco, 50, 57
Basile, Giambattista, 22, 133, 147, 164, 197
Batini, Federico, 60-61, 64, 66, 68, 69, 70, 71
Bausch, Pina, 8, 15, 134, 138-146, 147, 148, 149
Beeghly, Marjorie, 66, 71
Bellussi Tassinari Annamaria, 65, 71
Benjamin, Walter, 159, 165
- Berger, Peter L., 59, 71
Bettelheim, Bruno, 32, 64, 65, 69, 71, 134, 147
Bewernitz, Natalie, 87
Biancaneve, 102, 103, 104, 127, 128, 160, 161, 164, 171, 194, 198
Bizouerne, Gilles, 26, 33
Blezza, Silvia, 70
Bocci, Laura, 195, 196, 199
Böhme, Gernot, 97, 107
Böhme, Hartmut, 97, 107
Bononi, Francesca, 40
Borzik, Rolf, 139, 143, 145, 149
Bovero, Clara, 111, 120, 192, 194
Braun, Rebecca, 99, 100, 101, 105, 107
Brentano, Clemens, 196
Bretherton, Inge, 66, 71
Breton, André, 53, 54, 57
Brook, Peter, 139, 147
Browne, Anthony, 22, 33
Brownmiller, Susan, 26, 33
Bruner, Jerome, 59, 71
- Calabrese, Stefano, 26, 33
Calvino, Italo, 22, 27, 33, 36, 40, 47, 49, 55, 57, 174, 195, 197
Cambi, Franco, 133, 147
Canepa, Nancy, 134, 147

- Cappuccetto Rosso, 3, 21, 26, 29, 30,
 31, 32, 33, 34, 65, 70, 133, 170, 171,
 193
 Caputo, Michele, 65, 71
 Carloni, Glauco, 64
 Caroli, Antonella, 65
 Carrer, Chiara, 27, 33, 178
 Carrol, Lewis, 113
 Carter, Angela, 22, 23, 27, 29, 31, 33
 Castano, Emanuele, 60, 64, 66, 68, 71
 Celan, Paul, 84, 86
 Cenerentola, 65, 70, 127, 128, 160,
 161, 171, 194
 Ceriani, Ferdinando, 129
 Chialant, Maria Teresa, 79, 86
 Chomsky, Noam, 59, 71
 Ciompi, Fausto, 137, 148
 Colman, George, 136, 148
 Cosentino, Annalisa, 123, 129, 130
 Crane, Kylie, 105
 Cristina di Svezia, 179, 181
 Cristina Prenestina, 5, 15, 179, 181
 Crudeli, Fabiola, 62, 63, 64, 66, 68,
 69, 72
 Darnton, Robert, 134, 148
 De André, Fabrizio, 197
 De Certeau, Michel, 52, 57
 De Pizan, Christine, 158
 Delarue, Paul, 26, 27
 Devernois, Elsa, 41
 Dewey, John, 59, 60, 61, 71
 Di Giulio, Mila, 140, 148
 Disney, Walt, 23, 91, 160, 161, 162,
 163, 194
 Doré, Gustave, 28
 Dugomier, Vincent, 39
 Durieux, Christine, 36, 47
 Ehrhardt, Holger, 92, 108
 Ekman, Paul, 62, 72
 Elettra, 4, 15, 77-86
 Ers, Benoît, 39
 Euripide, 139
 Fabbri, Paolo, 53, 57
 Farsi, Marta Rebecca, 66, 73
 Feci, Simona, 25, 34
 Feltracco, Daniela, 26, 33
 Ferrero, Mar, 31, 34
 Ferro, Antonino, 62, 63, 72
 Fierli, Elena, 12, 16, 21, 34, 208
 Fiorentino, Francesco, 140, 148
 Fischer, Helmut, 91, 108
 Fonagy, Peter, 64, 66, 67, 68, 72
 Foucault, Michel, 139, 148
 Frank, Anne, 176, 178, 213
 Franz, Marie-Louise von, 134, 148
 Freud, Sigmund, 133, 148
 Frisch, Aaron, 30, 34
 Fromm, Erich, 32
 Furia, Paolo, 133, 148
 Gaffer, Black Beard, 137, 138, 148
 Gardner, Howard, 59, 72
 Genette, Gérard, 53, 91, 92, 108
 Gerrig, Richard J., 68, 72
 Ghigliano, Cinzia, 175, 178
 Gimbutas, Marija, 160, 165
 Giordano, Emanuela, 129, 130
 Gluck, Christoph Willibald, 139
 Goldowski, Marek, 87
 Gonzenbach, Laura, 194
 Graf, Daniel, 120
 Gramsci, Antonio, 194, 198
 Grass, Günter, 157, 165
 Gray, Jonathan, 91, 108
 Greenhill, Pauline, 134, 149
 Grimm, Jacob, 15, 22, 33, 87-110, 111,
 153, 156, 157, 159, 191, 195
 Grimm, Wilhelm, 15, 22, 33, 87-110,

- 111, 153, 156, 157, 159, 191, 195
 Guillard, Nicolas-François, 139
 Gunkel, Katrin, 114, 120
- Haase, Donald, 91, 92, 108
 Haeckel, Ernst, 98, 108, 109
 Hagerup, Simen, 114, 118, 119, 120
 Harley, Maria Anna, 141, 148
 Hart, Heidi, 112, 121
 Herder, Johann Gottfried, 96, 97, 109
 Huizinga, Johan, 51, 57
 Hutton, James, 96, 108
- Ifigenia, 81, 82, 139
 Innocenti, Roberto, 30, 34
 Izzo, Diego, 68, 72
- Jakobson, Roman, 113
 Jentzsch, Cornelia, 114, 121
 Johnson, Dan R., 68, 72
- Kafka, Franz, 196
 Kidd, David, 68, 72
 Klein, Gabriele, 139, 144, 148
 Klemperer, Victor, 163, 165
 König, Jürgen, 114, 121
- Labs-Ehlert, Brigitte, 87
 Ladmiral, Jean-René, 37, 47
 Lakoff, George, 61, 72
 Landolfi, Tommaso, 194
 Lazzaro, Bianca, 194, 195, 197
 Lecce, Serena, 66, 72
 Leeder, Karen, 89, 109
 Lehmann, Hans-Thies, 139, 148
 Leray, Marjolaine, 30, 34
 Lieberman, Marcia R., 134, 148
 Liegi, Egberto, 26
 Lodi, Mario, 154
 Lubie, Lou, 162, 165
- Luckmann, Thomas, 59, 71
 Lussu, Joyce, 156, 160, 165
 Lutero, Martin, 93
 Lüthi, Max, 134, 148
- Maeterlinck, Maurice, 141, 148
 Mallarmé, Stéphane, 113, 133
 Mann, Thomas, 196
 Marazzita, Heidi, 68, 72
 Marchetta, Giusi, 60, 68, 71
 Martus, Steffen, 92, 95, 109, 157, 165
 Mazzucchetti, Lavinia, 196
 Merkel, Angela, 101
 Mesturino, Miriam, 129
 Meuche, Grete, 22, 34
 Miglio, Camilla, 5, 15, 34, 90, 100, 109, 133, 147-148, 154, 156, 162, 165, 191, 193, 194, 199
 Miglio, Francesca, 193
 Miglio, Laura, 195
 Missiroli, Paolo, 133, 148
 Monti, Fiorella, 62, 63, 64-68, 69, 72
 Moon, Sarah, 28, 34
 Morel, Fabienne, 26, 34
 Mounin, Georges, 37, 48
 Mumper, Micah L., 68, 72
 Munari, Bruno, 30, 34, 173
 Muraro, Luisa, 82, 86
- Nino il T-Rex, 15, 179, 183, 185, 187-189
 Nisini, Giorgio, 13, 17, 162, 165
 Nori, Paolo, 154
 Novick, Kerry Kelly, 62, 72
 Nünning, Ansgar, 139, 148
- Oatley, Keith, 68, 72
 Orlando, 50
- Pagnin, Adriano, 66, 72
 Paracelso, 97

- Paradiz, Valerie, 192
 Pashkova, Lydia, 136
 Peppard, Murray B., 92, 109
 Perrault, Charles, 23, 27, 28, 31, 32, 34, 108, 135, 136, 137-148, 159
 Petitfaux, Dominique, 40, 48
 Petőfi, János S., 141, 142, 148
 Petrucci, Linda, 68, 72
 Pfister, Manfred, 139, 140, 148
 Piaget, Jean, 59, 72
 Pitré, Giuseppe, 194, 197
 Plath, Sylvia, 137, 148
 Pollet, Clémence, 171
 Pratt, Hugo, 40
 Prokof'ev, Sergej, 22
 Propp, Vladimir Jakovlevič, 13, 17, 54, 101, 134, 149

 Radica, Christel, 23, 27, 34
 Ramondino, Fabrizia, 4, 15, 77-86
 Revlin, Russell, 59, 72
 Rho, Anita, 196
 Risari, Guia, 5, 12, 15, 167-178, 213
 Rizzo, Domenico, 21, 25, 34
 Rodari, Gianni, 13, 24, 30, 34, 154
 Rodriguez Almodóvar, Antonio, 27, 34
 Rölleke, Heinz, 92, 108, 109
 Rosarossa, 102, 127, 128
 Rosaspina, 127, 128, 198
 Rudčenková, Kateřina, 4, 15, 123-131

 Sandig, Ulrike Almut, 4, 13, 15, 17, 87-107, 109-110, 155, 165
 Santarelli, Simona, 195, 197
 Savigny, Friedrich Carl von, 96
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, 96, 108
 Schenk, Pyotr, 136
 Schettini, Laura, 21, 25, 34
 Schlegel-Tieck, Dorothea, 196
 Schleiermacher, Friedrich, 120
 Schmiesing, Ann, 92, 109
 Schwarzer, Alice, 138, 149
 Sebald, Winfried G., 133, 149
 Seifert, Lewis C., 134, 149
 Seita, Sophie, 113, 120
 Seppelficke, Oliver, 114, 121
 Servos, Norbert, 149
 Sexton, Anne, 13, 17, 93, 109, 155, 165
 Shakespeare, William, 149
 Sibilla Appenninica, 156, 159, 160
 Siegmund, Gerald, 139, 149
 Simard, Suzanne, 105, 109
 Skinner, Burrhus F., 59, 72
 Sola, Emma, 196
 Sparks, Beth, 149
 Stein, Gertrude, 113
 Stein, Kurt M., 118, 119, 120
 Straparola, Giovanni Francesco, 164
 Sunderland, Margot, 64, 72
 Szász, Stephan, 87
 Szpunar, Giordana, 68, 73

 Taeger, Marc, 27, 34
 Target, Mary, 64, 66, 67, 68, 72
 Tatar, Maria, 92, 109, 136, 149, 164, 165
 Taylor, Edgar, 91, 197
 Tazudeen, Rasheed, 141, 149
 Terracchio, Roberta, 31, 34
 Thomas, Nicola, 98, 107, 109
 Tieck, Ludwig, 137, 149
 Tierno, Pino, 129
 Toti, Giulia, 68, 72
 Traini, Melani, 196
 Turner, Kay, 134, 149

 Uther, Hans-Jörg, 92, 109

 Van den Bossche, Bart, 79, 86

Verdier, Yvonne, 23, 26, 27, 34.

Viehmann, Dorothea, 108, 158, 159,
164

Vinci, Simona, 13, 15, 17, 94, 109,
191-199

Votta, Monica, 68, 72

Vygotsky, Lev S., 59, 69, 72

Warner, Marina, 9, 156, 165

Wauters, Julia, 26, 33

Weil, Simone, 177, 213

Wells, Alexander, 113, 114, 121

Winnicott, Donald W., 62, 63, 73

Wolf, Uljana, 4, 13, 17, 111-121

Zipes, Jack, 13, 17, 26, 27, 30, 32, 34,
89-94, 109-110, 161, 165, 194, 195.

Contributors and Abstracts

Silvia Ballestra

Silvia Ballestra (b. Porto San Giorgio, 1969) is an Italian writer who lives and works in Milan. A graduate in Foreign Languages and Literatures, she has published novels, essays, and works of literary non-fiction with major Italian publishers, many of which have been translated into several languages. She emerged in the early 1990s with *Compleanno dell'iguana* (1991) and *La guerra degli Antò* (1992), the latter later adapted into a feature film directed by Riccardo Milani. Her work ranges from narrative fiction to essayistic writing and is marked by a sustained attention to social, political, and gender-related issues. Notable later books include *La nuova stagione* (2019), shortlisted for the Premio Strega, *La Sibilla. Vita di Joyce Lussu* (Laterza, 2022; Premio Pozzale-Luigi Russo), *Una notte nella casa delle fiabe* (2024), and *Le colline di fronte. Vita di Tullio Pericoli*, republished in an expanded edition in 2025 by Laterza (*I Robinson*).

Abstract

This interview with Silvia Ballestra reflects on the contemporary status of the Brothers Grimm's fairy tales and on the ways in which they continue to resonate with present-day concerns more than two centuries after their first publication. In doing so, it traces the intellectual and creative trajectory that led Ballestra to write *Una notte nella casa delle fiabe* (2024), approaching the fairy tale as a flexible narrative form and rewriting as a critical, political, and po(i)etic practice. Particular attention is devoted to the social, cultural, and literary margins from which alternative readings of the genre emerge, as well as to renewed inter-

rogations of the canon and of the ideological frameworks that, over time, have guided its circulation and reception. The dialogue ultimately foregrounds an understanding of the fairy-tale tradition as an open constellation of texts and practices, structured by internal tensions and ambivalences and continually reconfigured across different historical and cultural contexts. The contribution thus invites readers to reconsider the fairy tale as a critical space through which new perspectives on the present may be articulated.

Luca Baruffa

Luca Baruffa holds a PhD in Germanic and Slavic Studies from Sapienza University of Rome, where he is Affiliated Scholar, and Charles University in Prague. He is currently Adjunct Professor of German Literature, as well as German Language and Translation, at the University of Bari Aldo Moro. His research interests include German folklore from the eighteenth and nineteenth centuries – with a focus on the proto-ecological dimensions of oral traditions and their modern reinterpretations –, the national and gender dynamics of nineteenth- and twentieth-century Germany, and how contemporary German-language literature engages with questions pertaining to the relationship between the human and the non-human, drawing on frameworks such as material and elemental ecocriticism, literary animal studies, and queer ecology.

Abstract

The folkloric legacy of the Brothers Grimm frequently suffers from reduction to commercial sanitisation or nostalgic escapism. To counter this simplification, the present paper turns to Ulrike Almut Sandig's poetic trajectory in the mid-2010s, marked by her sustained engagement with the Grimmian corpus as a site of ongoing hermeneutic tension. An analysis of *Grimm* (2015) and *ich bin ein Feld voller Raps...* (2016) demonstrates how Sandig mobilises the Grimms' fairy tales to diagnose contemporary systemic fractures through an aesthetic of stratification that interweaves traditional folklore with current discourses on migration, domestic violence, and patriarchal hegemony, thereby resisting narrative stabilisation. By deconstructing established folkloric foundations, her intervention unearths a proto-ecological consciousness already present in the Grimms' philosophical thought and foregrounds

an inherent relationality that anticipates key tenets of contemporary ecological thinking. Ultimately, the article argues that, by recovering these Grimmian ecosystems as sympoietic configurations – that is, spaces animated by radical relationality between human and non-human spheres – Sandig formulates an ethical framework attuned to contemporary geopolitical crises.

Jessica Cerci

Jessica Cerci graduated in Linguistic, Literary and Translation Studies from La Sapienza University of Rome. Her research investigates the mutations and use of myths in the modern age with a *focus* on the Germanic area. Her strong interest in the fields of psychology, pedagogy and didactics also leads her to pursue continuous training and to take an interest in linguistic and literary teaching from an intercultural and anti-prejudice perspective, with a constant attempt to improve the current didactic proposal and a commitment to cultural projects of various kinds.

Abstract

The act of ‘reading together’, in education as well as in parenting, proves to be a momentous space of learning and emotional sharing, during which meanings and values can be explored and understood in their nuances, so that, through the reinforcement given by the reading habit, they can be introjected and embraced. By means of numerous studies and the example of some applications of these practices, we intend to show in the present discussion the impact that ‘shared reading aloud’ can have on emotional expression and empathic development in children and adolescents, as well as on language training and learning and good social and active citizenship practices.

Giulia Franchi and Sara Marini

Holding a degree in Contemporary Art History and a PhD in Educational Sciences, Giulia Franchi served for two years as a Research Fellow at the Department of Education of Roma Tre University, where she worked on a project regarding picture books as tools for mediation in contexts of marginalization and emergency. A museum educator and expert in narrative pedagogy, she is a founding member of

the association SCOSSE. Among her numerous publications, she is the author of *Leggere senza stereotipi. Percorsi educativi 0/6 anni per figurarsi il futuro* (Reading Without Stereotypes: Educational paths for ages 0–6 to imagine the future; Settenove, 2017) and, alongside Prof. Elena Zizioli, *I tesori della letteratura sull'isola* (Literary treasures on the island; Sinnos, 2017). She is also one of the editors of the volume *L'altra scuola. L'educazione popolare tra apprendimento e riscatto sociale* (The other school: Popular education between learning and social redemption; Donzelli, 2024).

Sara Marini is a transfeminist researcher and educator in gender studies, with a PhD in Developmental Psychology and Educational Research from Sapienza University of Rome. As a co-founder of the SCOSSE association, she focuses on gender education within pedagogical settings and children's/young adult literature, as well as addressing gender-based violence and cis-heterosexist stereotypes.

Abstract

The contribution proposes a rereading of the fairy tale heritage, particularly of *Little Red Riding Hood*, through a transfeminist pedagogical perspective applied to children's and young adult literature; starting from the experience of the SCOSSE association and the "Leggere senza stereotipi" observatory, the analysis investigates the tradition of fairy tales and their contemporary rewritings as tools for understanding gender-based violence, utilizing an approach that emphasizes workshop-based educational practices; fairy tales thus emerge as ambivalent spaces, capable of both reproducing normative models and opening up to alternative and subversive narratives.

Stefano Leone

Stefano Leone (1999) grew up in Italy and Poland, lives in Germany, and works in the fields of languages, literature, and translation. He graduated in Rome in Linguistic and Intercultural Mediation and later specialised in Interpreting and Translation, focusing on German, Czech, Ukrainian, and Russian. He has studied in Germany and the Czech Republic. He writes for the cultural magazine *Poli-logo* and collaborates with Memorial Italia. For Miraggi, he co-translated the anthology *Nelle cornici delle mie finestre* (2025) by the Czech poet Petr Borkovec.

Abstract

This paper explores the relationship between text and translation in its polyphonic dimension, using as a case study the choral translation of *The Time of Cherry Smoke* by Kateřina Rudčénková, carried out within the Czech translation seminar at Sapienza University of Rome. The staged reading of the text was presented as part of the international contemporary playwriting festival *In altre parole*. The translation process aimed to harmonize different voices in order to restore a soul to the characters and to the text, highlighting the complexity of its expressive components.

Chiara Maciocci

Chiara Maciocci obtained a Bachelor's degree in Philosophy at La Sapienza University of Rome in 2018, and in 2021 a double Italian-German Master's degree in German Idealism and Modern Philosophy, at La Sapienza University of Rome and the Friedrich Schiller Universität in Jena. In 2024, she then obtained a Master's degree in Modern Philology, with a thesis in German Literature on the poetic production of Lea Ritter Santini. She is currently a doctoral student in "Germanic Studies" at La Sapienza University of Rome and Univerzita Karlova in Prague, with a project aimed at analysing Annette von Droste-Hülshoff's nature poetry from the perspective of feminist and new materialist eco-criticism. She has written articles for various scientific and academic journals on Annette von Droste-Hülshoff, Caroline von Wolzogen, Ulrike Draesner, Fabrizia Ramondino and Lea Ritter Santini.

Abstract

This contribution aims to analyse the narrative rewriting of the figure of Electra by Fabrizia Ramondino in the short story *L'Angelo* (1983). Within the framework of a re-narration that proceeds from the biographical terrain of the writer, the mythical and psychoanalytical Electra will be represented in terms not of an overturning of the destiny assigned to her, but of a loosening of its ties, under the sign of the relationship established by the protagonist with literature. Indeed, it is through reading — understood here as the discovery of a principle of fluidity as an alternative to the logic of non-contradiction — that Elettra-Fabrizia can save herself from the pain of growing up and the losses associated with it. In this sense, rewriting becomes one with a reflection on the liberating and subversive potential that pertains to literature in general.

Ilaria Maciocci

Ilaria Maciocci, a visual artist and dancer, was born in Rome in 2000. In 2019, she enrolled at the Academy of Fine Arts in Rome, where she earned her Master's degree in Printmaking in 2025. She has participated in several exhibitions, including the "1:10" exhibition at the Galleria Nuova Pesa in Rome in 2023, and the exhibition "Roommates" at Spazio Studi Arte in Rome in 2025. She currently lives and works in Rome; there, in 2024, she co-founded "Lo Spizio" alongside Guglielmo D'Ugo, Luca Falessi, and Leonardo Ciotti — an independent art space located in the Quadraro Vecchio neighborhood.

Abstract

This paper describes the creative workshop conducted by the artistic collective Lo Spizio, which focused on the goose game used as a tool to develop collective narratives. Participants, divided into groups, create characters and construct interwoven stories, similar to those in Calvino's *Castles of Crossed Destinies*. Each box in the game becomes an opportunity to invent scenarios and create 'bridges' between images, stimulating imagination and collaboration. The roll of the dice determines the path, giving rise to unpredictable stories that evolve fluidly and spontaneously. The goose game, as a narrative device, encourages active participation and interaction, making the playful experience an opportunity for shared creativity.

Camilla Miglio and Simona Vinci

Camilla Miglio is Full Professor of German Literature at Sapienza University of Rome. After a PhD in German Studies (Pisa) with a thesis on Paul Celan and Paul Valéry, she taught in Pisa and Naples "L'Orientale," focusing her research on the relational nature of European literature. Her monographs include works on Paul Celan (*Vita a fronte*, 2005; *Ricercar per verba*, 2022) *Celan e Valéry. Poesia, traduzione di una distanza*, 1997; *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, 2005; *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia*, 2022) and Ingeborg Bachmann (*La terra del morso. L'Italia ctonia di Ingeborg Bachmann*, 2012, 2023), alongside translations of authors such as Clemens Brentano, E.T.A. Hoffmann, Franz Kafka, and Jacob and Wilhelm Grimm.

Simona Vinci is an Italian author whose work spans novels, short fiction, memoir, and children's literature. Emerging in the 1990s in proximity to the so-called "cannibali" generation, her writing has since evolved toward hybrid narrative forms that combine fiction with historical inquiry and ethical reflection. Her works frequently engage with themes such as violence, family dynamics, social change, and the fraught relationship between individuals and their environments. Among her most significant publications is *La prima verità* (2016), awarded the Premio Campiello, which interweaves narrative invention with historical research into psychiatric institutions. A key contribution to her more recent production is *Mai più sola nel bosco* (2019; Premio Rapallo 2021), where the rereading of Grimm's fairy tales is refracted through autobiographical memory, resulting in a meditation on the formative power of storytelling and the persistence of fairy-tale structures in shaping the imagination. Vinci has also written extensively for younger readers.

Abstract

This correspondence between Camilla Miglio and Simone Vinci originated while the latter was writing her book centered on her relationship with the Brothers Grimm, *Mai più sola nel bosco* (2019). It explores the presence of the Brothers Grimm —the "influence and persistence of a book in the life of a person who later made books their profession, starting from childhood" (Vinci: 2019, 85). From the depths of Vinci's "woods," and from her writing workshop, she gifted Camilla Miglio several questions that awakened personal and cultural memories. These memories can contribute to a collective discussion on "*con-fabulare*" and on the ethical, pedagogical, artistic-creative, and sometimes salvific value of reading as a relational act.

Francesco Pierri

Francesco Pierri is a social worker, writer, performer, and LGBTQIA+ activist, also known by the stage name Cristina Prenestina, one of the most recognized drag queens in Italy. He was responsible for introducing the San Francisco-born Drag Queen Story Hour project to Italy — with the goal of educating children on diversity and inclusion through storytelling by drag queens. In 2023, he published *Nino il T-Rex*, an illustrated book that addresses the theme of bullying from an innovative

perspective, inviting reflection on the importance of empathy and understanding. In 2025, he participated in the creation of the “Dizionario di genere. Definizioni e relazioni per la comprensione dei fenomeni sociali legati al genere” (*Gender Dictionary: Definitions and relations for understanding social phenomena related to gender*), a technical dictionary containing 2,417 entries. Its goal is to represent gender issues in their entirety, while also aiming to use the right words to recognize phenomena that we identify unclearly, that go unnoticed, or that we do not know how to contextualize.

Through his work, Pierri promotes a culture of inclusion and acceptance, using art and storytelling to raise awareness about important social issues.

Abstract

Chiara Maciucci's interview with Francesco Pierri aims to explore the artistic and political universe of the artist known as Cristina Prenestina, outlining the profound link between drag performance and social activism. Starting from the genesis of his alter-ego — a bridge between the queer history of Queen Christina of Sweden and the everyday life of Rome's suburbs — Pierri reflects on the power of drag to break down gender binaries and give voice to marginalized stories. The dialogue focuses particularly on the Drag Story Hour project and the creation of the fairy tale *Nino the T-Rex*, highlighting how children's storytelling can become a pedagogical tool to dismantle prejudice and combat bullying. Through the concept of a “revolution of the everyday,” the interview highlights the importance of building broad, intersectional communities where diversity is not merely accepted, but celebrated as the engine of a radical and inclusive cultural shift.

Laura Ragone

Laura Ragone (Rome, 1997) holds a master's degree in Linguistics from Sapienza University of Rome (January 2023), for which she discussed a thesis on Uljana Wolf's translingual poetry with a focus on translation. She is getting started in the publishing field, doing freelance work as a translator for Adelphi Edizioni, for which she has also occasionally contributed to the editing of translations. She has been a member of the collaborative reading and translation project *Paesaggi di voci* since its creation.

Abstract

Contemporary German writer Uljana Wolf promotes an idea of poetry that surpasses borders, whether they be linguistic ones or otherwise. Her work, rife with intertextual and intermedial connections, is one in constant conversation with a wide array of voices – among whose number are those of the Grimm Brothers. The article aims to provide an overview of Wolf's conversation with the Grimmian tradition, taking as its starting point three fairytale-inspired poems: *die zertanzten schuhe*, *brüderchen und schwersterchen* and *abschied von bricklebrit*.

Guia Risari

Guia Risari, born in Milan in 1971, is a writer, translator, and scholar with a background in Classics and Ethics. She specialized in Modern Jewish Studies at Leeds University, focusing on figures such as Améry and Lévinas. After working in journalism and education, she moved to France, where she conducted research in oral and comparative literature, collaborating with major universities across Europe. Her scholarly work explores ethics, the Shoah, and migrant literature. She has translated numerous novels and essays from French and English, including works by Condé, Rawicz, and Brasme. Risari is the author of critical essays, short stories, children's books, poetry, and novels. Her children's and poetic works often blend surrealism with ethical and ecological themes. Notable books include *Jean Améry. Il risentimento come morale* and *La porta di Anne*. A multilingual author, she is active in publishing, education, and public speaking across diverse cultural and academic platforms.

Abstract

Guia Risari's literary work—whether addressed to children, teenagers, or adults—consistently engages with alterity, using hybrid figures, talking animals, and worlds where boundaries between human and non-human, norm and exception, identity and transformation are deliberately blurred. Her imagination serves as a critical tool to challenge hierarchies and stereotypes, particularly those that marginalize “other” subjectivities, cultures, and ways of life. From the interplay between nature and language in *Splendide creature* (2024) to unexpected human–animal bonds in *Una gallina nello zaino* (2019), from explorations of different abilities (*Non siamo angeli*, 2022; *Ada al contrario*, 2019) to

representations of marginalized cultures (*Mi chiamo Nako*, 2020), Risari's work interrogates reality by overturning dominant perspectives. In dialogue with the fairy tale tradition and the practices of creative writing and rewriting, her literature invites readers to see the "strange" as a form of knowledge and the familiar as a space for critical exploration. Serena Sapienza's interview to Guia Risari stems from a conversation during *Confabulare. Rivestire il margine di immagini, di parole*.

Serena Sapienza

Serena Sapienza earned her master's degree in Linguistic, Literary, and Translation Studies in 2022, with a dissertation investigating the notion of "home" in the poetic production of Paul Celan. She is currently a PhD student in Germanic and Slavic Studies at Sapienza University of Rome and Charles University in Prague with a research project that combines the study of spatial perception in travel literature with digital visualization. Since October 2025, she works as an Adjunct Professor of German Linguistics and Translation at the University of Bari "Aldo Moro".

Abstract

The essay explores the complex evolution of the "forbidden room" in domestic spaces within the rewritings of the Bluebeard fairy tale, focusing on the tension between physical protection and disturbing unease (*Unheimlichkeit*). The author proposes an innovative spatial analysis based on the concepts of organic space and necrospace: the latter, understood as a liminal, "in-between" threshold, where the body, deprived of transcendence, is reduced to waste material in a process of biodegradation. The core of the research lies in the intertextual and intermedial comparison between Béla Bartók's opera, *A kékszakállú herceg vára* (1911), and its choreographic-theatrical adaptation by Pina Bausch, *Blaubart* (1977). The analysis highlights how the architecture of the castle in Bartók is configured as an "open wound," a living organism, but in a state of necrosis where every environmental element is contaminated by traces of blood and suffering. In parallel, the study investigates how Bausch's *Tanztheater* and Rolf Borzik's set designs transform the stage into an Aktionsraum (action space), where the sonic manipulation of the tape recorder and the interaction of bodies with natural materials (such as dead leaves) resemanticize

the scenic space. The result is the creation of an unprecedented and disturbing domestic dimension, in which the dialogue among verbal, visual, and acoustic elements manifests a shared, deeply organic agentive capacity.

Martine Van Geertruijden

Martine Van Geertruijden is a researcher trained within the Belgian and Italian university systems. She teaches French Language and Translation at the Department of European, American and Intercultural Studies of Sapienza University of Rome and directs the Italian literature series at Éditions du Seuil; her research interests include contemporary Italian and French literature, literary translation, translated literature, phraseology and translation pedagogy.

Abstract

Within the framework of the “Traleggiamo!” project, several workshops on reading, writing, and literary translation were organized; the experience described here concerns the opportunity offered to three classes of middle school students to undergo a unique writing experience: translating a French literary work as a group, listening to the original text, making it their own, and sharing their discoveries to bring to life a book translated into Italian; in this process, creativity, exchange, and enjoyment were fundamental, but linguistic knowledge of both French and Italian as a native language was also enriched; what better way to discover, understand, and experience the joys and challenges of literary translation?

CONSIGLIO SCIENTIFICO-EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Presidente

AUGUSTO ROCA DE AMICIS

Membri

MARCELLO ARCA
ORAZIO CARPENZANO
MARIANNA FERRARA
CRISTINA LIMATOLA
ENRICO ROGORA
FRANCESCO SAITTO

COMITATO SCIENTIFICO
SERIE INTERCULTURALE

Responsabile

BARBARA RONCHETTI (Roma, Sapienza)

Membri

SOELVE I. CURDTS (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf)
ARNO DUSINI (Universität Wien)
ALEXANDER ETKIND (Central European University CEU, Wien)
ROBERT GORDON (University of Cambridge, UK)
ROMAN GOVORUKHO (Moscow State University for the Humanities RGGU, Moskva)
LIBUŠE HEČZKOVA (Charles University, Praha)
WŁADYSŁAW WITALISZ (Jagiellonian University, Kraków)

Opera sottoposta a peer review. Il Consiglio scientifico-editoriale, anche attraverso i comitati scientifici di serie, assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori ignoti agli autori e ai curatori. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

This work has been subjected to a peer review. The Scientific-editorial Board, also through the scientific committees of series, ensures a transparent and independent evaluation of the works by subjecting them anonymously to two reviewers, unknown to the authors and editors. For further details please visit the website: www.editricesapienza.it

COLLANA STUDI E RICERCHE

Per informazioni sui volumi precedenti della collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it | *For information on the previous volumes included
in the series, please visit the following website: www.editricesapienza.it*

199. Dante e la tradizione lirica

Secoli XIII-XV

a cura di Anna Gilda Scafaro

200. Cinquant'anni di AIF

Il contributo dell'Associazione Italiana Formatori alla formazione
in Italia dal 1975 al 2025

a cura di Beatrice Lomaglio e Adriana Apuzzo

201. Confabulare

Percorsi tra fiabe, traduzioni e riscritture

a cura di Serena Sapienza, Luca Baruffa, Chiara Maciocci



Confabulare è un gesto condiviso: un parlare insieme che intreccia memoria e invenzione, esperienza e racconto. Da questa pratica relazionale nasce un volume che interroga il potere trasformativo della narrazione attraverso fiabe, traduzioni e riscritture.

Tra laboratori creativi, voci autoriali e riflessioni teoriche, il volume esplora il racconto come spazio di incontro e di apertura, chiamato a risignificare il reale. In un tempo segnato dalla frammentazione, confabulare diventa così un atto critico e collettivo: una pratica che amplia i margini del narrabile e immagina nuove forme di condivisione, cura e libertà.

Serena Sapienza è dottoranda di ricerca in Studi germanici e slavi presso Sapienza Università di Roma e l'Università Karlova di Praga. Il suo progetto indaga lo studio dello spazio e del movimento in relazione alla rappresentazione letteraria del paesaggio nell'odeporica di lingua tedesca. Ha scritto su Johann G. Seume, Esther Kinsky, Paul Celan e Anja Kampmann.

Luca Baruffa ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca *summa cum laude* in Studi germanici e slavi presso la Sapienza Università di Roma e l'Università Karlova di Praga. I suoi interessi di ricerca spaziano dalle implicazioni proto-ecologiche della letteratura di lingua tedesca alle modalità con cui questa affronta oggi il rapporto tra umano e non umano. Ha scritto, tra gli altri, su Jacob e Wilhelm Grimm, Marcel Beyer, Kim de l'Horizon e Jarka Kubsova.

Chiara Maciocci è dottoranda di ricerca in Studi germanici e slavi presso Sapienza Università di Roma e l'Università Karlova di Praga. Il suo progetto di ricerca è volto ad analizzare la poesia della natura dell'autrice di lingua tedesca Annette von Droste-Hülshoff attraverso la prospettiva dell'ecocritica femminista e neomaterialista. Ha scritto su Annette von Droste-Hülshoff, Caroline von Wolzogen, Ulrike Draesner, Fabrizia Ramondino e Lea Ritter Santini.

ISBN 978-88-9377-468-0



9 788893 774680

