

IO TI MANGIO, IO MI MANGIO: LA "CIRCOLARITÀ DELL'INVIDIA"

Franca Fedeli Bernardini
Congresso Luglio 2009
St-Maurice – Lausanne – Svizzera

La pluralità delle radici dei "racconti di fate"

Si è discusso a lungo sulla pertinenza nazionale, indoeuropea o universale del mondo delle fiabe e sul loro contenuto di desideri repressi o di rappresentazioni dell'inconscio collettivo, intesi come "residui psichici di innumerevoli avvenimenti dello stesso tipo", che costituirebbero una sorta di mitologia inconscia fatta di schemi archetipi come già evidenziato da Wilhelm Grimm che aveva notato come "cellule così semplici possono comparire ovunque, sviluppate e indipendenti nel tempo e nello spazio", condizionate da meccanismi mentali comuni e in condizioni di vita simili risalenti a società preindustriali e a volta preagricole in cui uomini ed animali "dialogano", cooperano o convivono.

Se è difficile risalire alla storicità dell'intreccio, per la presenza di temi "tipici" ed universali e la semplificazione di situazioni e personaggi, tuttavia alcuni elementi denotano la sovrapposizione e il trapasso tra mito e fiaba (*Il cavolo d'oro* e *Re Crin*: Eros e Psiche, *La gatta Cenerentola*: Elettra e Clitennestra, *Il destino del Re*, Edipo, *La sposa Sirena*: la "morte" ad opera delle fate), nonché l'inevitabile storificazione attraverso personaggi connotati -come le streghe che danzano e si confidano di notte sotto gli alberi- o di "attualità" (quali i Visconti di Milano, il lord inglese, il carabiniere o il brigante, spesso vestiti con abiti tradizionali o "moderni").

Le fiabe, più dei miti fondanti o delle leggende geograficamente connotate, hanno raramente un substrato regionale tematico rispondente ad aree linguistiche, come dimostrano gli studi di Vladimir Propp, e rispondono a una grammatica codificata, ma anche includente elementi "vaganti", storie a "clessidra", punti d'unione fragili, collage, episodi intercambiabili e infinite varianti introdotti dal narratore che interagisce con l'uditore che parla il suo stesso linguaggio e comprende lo stesso codice narrativo. La mutevolezza della fiaba, sorta di bricolage di oralità e gestualità, irrigidita dalla forma scritta che la fissa e, sostanzialmente, la impoverisce, evidenzia solo la punta di un lungo e continuo affabulare di narratori, diversamente abili, e di contesti narrativi sempre variabili. Se i temi elencati negli *Indici dei Motivi* di Aarne-Thompson si ritrovano in tutte le fiabe, le contaminazioni tra generi restituiscono un'area estremamente vasta di prestiti con duplicazioni, iterazioni, strozzature e forzature. La fiaba di Biancaneve (*Lo Specchio*) diventa romanzo con accenti locali per bocca di un narratore di Carpineto Romano o si contamina nell'affabulare attraverso il rimescolamento di fiabe diverse come Cenerentola, Pollicino e Biancaneve ne *Il re che va a pranzo*. Il racconto d'appendice s'intreccia con i motivi classici della fiaba nei *Reali sfortunati*, ma anche ne *Il Palazzo della Regina dannata* rinarrate da Italo Calvino; la fiaba *Il Dragone* rimanda al torvo sovrano omicida delle *Mille e una Notte*, mentre il truce motivo presente ne *La Tacchina* e, soprattutto, in *Filomena dalle mani mozze*

interseca le sacre rappresentazioni teatrali, come quella di Santa Uliva o *Istoria della regina Oliva*, e il motivo della fanciulla travestita da uomo, accusata d'insidiare la moglie del re, de *Il cavolo d'oro* rammenta la storia agiografica di S. Marina.

In particolare per questo studio, con i limiti sopra detti, si sono scelte le fiabe italiane di piccoli e grandi narratori, spesso raccolte tra Ottocento e Novecento con l'aiuto del fonografo o del registratore, tradotte in maniera attenta o rielaborate da grandi affabulatori come Italo Calvino che restituiscono una realtà più vivace e più mobile, più vicina a quella del narratore e più lontana dagli schemi strutturali, da cui partire per affrontare, in maniera più sfaccettata, tra i tanti possibili, il tema dell'invidia. Quest'ultima interessa raramente soggetti maschili, come ne *La penna dell'uccello grifone* che rimanda alla storia biblica di Giuseppe e i suoi fratelli e trova un inedito riscontro nei libriccini di *colportage* venduti nel XVII secolo nel santuario della Madonna della Quercia presso Viterbo. L'invidia per il fratello stupido e fortunato (*La bella dell'India*) si connota di gelosia, associata ad invidia, per la nascita disturbante dell'ultima sorella, troppo desiderata e oggetto di un rapporto privilegiato che la piccola instaura con i genitori, sentimenti che portano al loro sdegnato "allontanamento" da casa, al riconoscimento e accoglimento della giovane alle soglie dell'adolescenza con inversione delle parti quando quest'ultima, prima abbandonata e finalmente accolta, dovrà restituire dignità e vita umana, pagando un prezzo altissimo prezzo, ai fratelli "stregati" (*I dodici buoi*).

Le fiabe italiane sono spesso distanti da quel fulgido, impersonale, astratto, algido e direi metallico e simbolico contesto che ipotizza Max Luthi nelle "*Fiabe europee*", arrivando a distinguere tra fiaba, senza connotazioni di spazio, tempo e luogo, e leggenda con più chiare indicazioni geografiche, senza considerare il romanzo o il racconto spesso intrecciati ad essa. La fiaba, se svela una consolatoria e sostanziale visione dicotomica del mondo, semplificata in personaggi tipici (viziosi e virtuosi, buoni e cattivi, belli e brutti, astuti e stupidi), dove il malvagio prevale temporaneamente su forze in gioco esterne alla stessa volontà del protagonista, tuttavia può connotarsi, soprattutto nelle fiabe italiane, di valenze più ambigue.

La fiaba come "struttura vivente"

Secondo l'analisi classica di Propp, nei "racconti di fate" si determina una "linearità" tra situazione iniziale e risoluzione finale in cui l'ottenimento di "strumenti magici" permette all'"eroe" di superare la situazione intervenuta per spostare l'equilibrio, creandone uno nuovo e migliore. Nella "quasi rigidità" della successione dei motivi, alcune fiabe che hanno per tema centrale l'invidia fuoriescono da questo schema determinando una "circolarità" continua che avviluppa in spire la "vittima designata", consapevole o meno, in un rapporto sempre più stretto e serrato col "carnefice" fino al "sipario finale" che conclude gli eventi con "la reintegrazione" dell'eroina e la "punizione inevitabile", spesso graduata secondo la colpa, del persecutore (*Palombelletta*) che solo in pochi casi viene perdonato per intercessione della vittima (*I figli col marchio, Il gatto mammine*). La protagonista de *Il Vitello d'oro* sintetizza, meglio che in altre

fiabe, tale dinamica di sostanziale acquiescenza nonostante conosca le intenzioni malvagie delle sorelle che la sottopongono a quattro prove mortali che la perderebbero se non potesse contare sui buoni consigli di un aiutante magico, ma anche sulla fortuna, per giungere a una lieta conclusione. In tali fiabe, se la fiducia in un aiuto esterno, in una situazione di grave pericolo, induce generalmente l'eroina all'azione, viceversa la sfiducia, generata da un contesto chiuso e difficile, può inibire un comportamento attivo che ne provocherebbe la rovina se non sopraggiungesse una risoluzione imprevista, provvidenziale e inaspettata.

Se Freud afferma che ciò che perturba è l'incertezza, sconosciuta nelle fiabe viste come appagamento dei desideri- al pari dei sogni- trasportati in mondi spaventosi, ma noti e contenibili, tuttavia, nonostante l'apparente allontanamento dalla realtà contenuto nell'*incipit* "c'era una volta", queste possono essere insieme rassicuranti e inquietanti laddove il processo identificativo, indotto nell'uditore dal narratore, è particolarmente forte. La fiaba mette in moto eventi estranei e mondi "altri" non veri, ma verosimili, realtà estranianti dell'aldilà con luoghi, tempi altri e società parallele tramite il distacco, ma anche la forte aderenza a valori, ambiguità e paure che attraversano l'esistenza del singolo che li interiorizza e della comunità che li accoglie e tramanda.

Le fiabe che raccontano le avventure del giovane maschio, spesso in competitività col padre e con la madre per assicurarsi la sposa, si svolgono, volontariamente o involontariamente, in uno spazio "altro" e meno perturbante, a differenza di quelle che narrano la vicenda di giovani donne bistrattate, "invisibili" (*La maestra strega*, *La sepolta viva*, *Filomena dalle mani mozze*, *Il principe canarino*), "cieche" o "mute" fino al riconoscimento del marito (*Le tre regine cieche*, *L'orco a testa in giù*, *Rosafiori moglie dell'imperatore*, *Muta per sette anni*). Tali vicende partono da tensioni all'interno della casa -quali la "morte" della madre, l'invidia e la gelosia di vicini e conviventi-, coinvolgono un piccolo mondo di donne in competizione per la supremazia o l'amore del padre e del fidanzato, allontanano la ragazza, non per scelta, ma per necessità, e l'inseriscono in un tortuoso percorso perturbante che si risolve con la maturazione sessuale e il matrimonio, ma può ripetersi in tutti i momenti critici della sua vita quali il parto, il capriccio, l'incomprensione, la volubilità e il tradimento del marito e delle donne a lei vicine (*Margheritina*).

Se la situazione ne *La maestra strega* risponde ad un quadro persecutorio "lineare" (il riconoscimento della malvagità della maestra da parte della principessa, la vendetta sotto forma di mutismo, l'uccisione dei genitori, l'incendio del palazzo reale, l'allontanamento da casa, la ricerca resa impossibile di un lavoro, la sostituzione dei neonati con animali, la prigionia nella torre cui seguono il ritrovamento dei figli, la reintegrazione della protagonista e la morte della strega), in altri casi le fiabe attestano un percorso obliquo, scivoloso e perturbante in cui è difficile individuare vittima e carnefice. Ne *Il colombo* o ne *La gatta Cenerentola* (varianti della stessa fiaba) la bella figlia-strega, maltrattata dalle sorelle, augura al padre la paralisi delle attività o il naufragio, che avviene puntualmente, nel caso si fosse dimenticato dell'umile dono richiesto. In un crescendo ne *Il principe stregato* la figlia che uccide la

madre, istigata dalla maestra che aspira a sposare il padre, mantiene un ambiguo rapporto con la perfida donna che la condanna a morte sottoponendola a prove difficilissime, che supera per ben due volte con l'aiuto della madre morta, dividendo la ricompensa del re, per avere istruito il figlio-drago, con la matrigna (potenziale assassina) e la sorellastra. Infine ne *La Tacchina*, in un tragico contesto dinastico turbato da tradimenti ed assassini, la perseguitata principessa, finalmente sposa del re, per superbia ed invidia della cognata, ordina al marito di mozzarle le mani, per essere a sua volta messa temporaneamente in prigione per punizione del suo gesto crudele.

I riti d'iniziazione

Dall'indeterminatezza presunta dell'infanzia (la bambina cresciuta nel vaso tra maschere di terracotta ne *La mortella*) e della pubertà (la ragazzina protetta dalla bambola in *Vassilissa la bella*), la giovane attraversa il periodo inquieto dell'adolescenza superando prove iniziatiche adombrate nella bamboccia di terracotta divenuta donna (*Rosafiori moglie dell'imperatore*), nella dormiente che si punge il dito a 15 anni (*la bella addormentata*), nella ragazza che "muore" temporaneamente nella bara (*Lo specchio*), ma anche nella fanciulla che fugge, si nasconde in forma animale (*Bella assetata*) o si trasforma in colomba pronta a spiccare il volo (*Palombella, Il colombo*), passando attraverso "endormie", metamorfosi e travestimenti. La giovane rivestita di legno che si libera della corteccia, della pelle posticcia (*Marion di legno, Pelle di vecchia*) o delle vecchie vesti (*La gatta Cenerentola*), attraverso il rivestimento e la conseguente assunzione di un nuovo *status* conclude quel processo iniziatico che la trasporta faticosamente dallo stato incerto e ambiguo di bambola, o statua vivente, alla maturità di giovane donna pronta per il matrimonio. Tale processo è chiaramente esemplificato ne *Il principe stregato* quando i due giovani sposi nella camera nuziale si liberano delle loro pelli per diventare finalmente uomo e donna.

Al di là di rituali d'iniziazione maschili e femminili, chiaramente adombrati nelle fiabe, più in generale, nella visione d'insieme che queste restituiscono, il giovane maschio passa da essere balbettante, insicuro, defecante (*La papera*), in uno stato sadico anale solo sfiorato dal conflitto femminile, in "principe" sessualmente attivo, dallo stato genitale ancora immaturo a quello sessualmente pronto per il matrimonio, attraverso prove esterne anche estreme, ma generalmente prive di conflitti interiori, risolti in modo rapido e ritualizzato, come evidenziato da Margareth Mead e Robin Cox.

Anche lo scenario in cui si svolge l'azione delle fiabe d'invidia cambia: il principale *set* non è più il "non luogo iniziatico" della foresta, del deserto, del castello fatato e maledetto del giovane maschio, ma lo spazio "accogliente" della casa entro il quale inizia a perpetrarsi il danno alla vittima, inizialmente inconsapevole, da parte di "carnefici vicini", come matrigne, sorelle e suocere "che uccidono", ma contemporaneamente creano le premesse "per uccidersi". Variante della casa è la "grotta dei gatti fatati", regno dell'aldilà con chiare funzioni iniziatiche, che la fanciulla oltrepassa per svolgere le stesse mansioni domestiche che la prepareranno e l'arricchiranno di doni meravigliosi prima del matrimonio da cui è esclusa la sorellastra pigra e sgarbata che verrà

generalmente uccisa, in sostituzione della figlia odiata, dalla madre inconsapevole o che potrà morire per il dispiacere del danneggiamento subito dalla figlia prediletta (*La fiaba dei gatti, La serva delle streghe*).

Se l'aggressività maschile è visibile, terrificante e, secondo il modello della fiaba, più contenuta nel tempo adolescenziale, quella femminile è più infida, insinuante e, a lungo termine, ugualmente e potenzialmente mortale.

Le dinamiche "omicide e cannibaliche" tra protagoniste, quali appaiono dai "racconti del focolare", rivelano comportamenti e inquietudini, altrimenti inconfessabili, di donne che raccontano "un mondo di donne" vilipeso e in competizione per diventare "regine" e, attraverso la narrazione, trasmettono, pedagogicamente, potenziali e buoni sentimenti in cui la "magia" dell'onestà e della bontà non prive di fortuna, riportano l'"ordine" dove la "follia" dell'invidia che divora, della rabbia che paralizza, dell'odio che impietrisce (*Belinda e il mostro*), della gelosia che uccide sconvolgono il "naturale" svolgimento domestico. Se le fiabe, con funzione educativa, pedagogicamente da sempre mettono in guardia le bambine, ammonendole ed addestrandole, sulle difficoltà della vita e sulle devastazioni prodotte dal disaccordo, tuttavia la rivalità femminile, in società che ammettono e valorizzano le disuguaglianze ed i meriti originari o acquisiti, tende a vittimizzare ed escludere le "diverse" e potenziali antagoniste attraverso falsi processi identificativi di mimesi conformista.

L'invidiosa -donna per eccellenza nel mondo fiabesco-, data l'inconfessabilità dell'invidia stessa, per enfatizzare le presunte, cattive qualità dell'invidiata e giustificare il proprio comportamento, deresponsabilizzandolo e colpevolizzando la vittima, cerca, spesso, la complicità nel contesto abitativo di parenti, sorelle, figlie, ma anche del vicinato. La scomparsa e l'entrata in scena dell'altro o dell'altra, che spezza la forte, indissolubile unità madre-figlia, Demetra-Kore, isolando la vittima predestinata e trasformando la madre, isolata dalla figlia, in potenziale vendicatrice, può portare la donna alla competizione "mortale" con altre donne per aggiudicarsi amore e potere in maniera sleale attraverso una fase di aggressione "anonima", ma anche di negoziazione di forze contro la vittima e, parallelamente, di negazione del complotto attraverso il camuffamento silenzioso dell'ostilità crescente. Le donne, prima, possono "ammaliare" con qualità materne, poi, "uccidere", come streghe o matrigne, con i comportamenti o, più subdolamente, con la parola che "assassina", attraverso il pettegolezzo (Roland Barthes e Max Gluckman), o lo sguardo (Jacques Lacan) che "paralizza" (Medusa), o "terrorizza" ("*malocchio*"). L'aggressività indiretta, subdola, legata all'intelligenza sociale del gruppo che finge di non tollerare quella femminile è evidenziata, spesso, dalle lotte di potere tra madri, figlie, sorelle, zie, suocere, nuore, cognate o concubine in società monogamiche o tendenzialmente poligamiche (*La mortella*) o poliandriche (*Lo specchio*), quali traspaiono nelle fiabe che abbondano di tradimenti la cui conclusione non può essere che catartica (*Figlio di mercante si sposa, Rosa fatata*).

Nelle fiabe italiane, come già accennato, i rapporti si fanno ancora più vischiosi: la bella perseguitata non è sempre innocente, complice e vittima allo stesso tempo, e l'area opaca occupata dalla matrigna e dalle sorelle invidiose si frammenta in situazioni estreme, nascoste o mediate; la crudeltà è spesso agita sottilmente e l'agognato sposo può diventare un traditore poligamo in

balia di seconde e terze spose rose dall'invidia e dalla gelosia. Laddove, poi, la fanciulla "muta" viene ripudiata (*Rosafiori moglie dell'imperatore, L'orco a testa in giù*) può mettere in atto strategie da "strega" per riconquistare l'amore del sovrano eliminando ad una ad una in maniera proditoria le successive spose concorrenti. Tra le tante fiabe dove i carnefici, raramente uomini rappresentati come figure deboli, succubi o "inesistenti", "cannibalizzano" le vittime, ne spiccano in particolare due (*Le tre regine cieche* e *Il gatto Mammone*). Nella prima le protagoniste della trama perversa diventano a loro volta, caso unico, cannibali reali, e non metaforiche, dei propri figli che sacrificano per fame, nella seconda la bella perseguitata ammazza la sorellastra brutta e cieca di un occhio, la fa a pezzi e la manda, cucinata in salamoia, alla madre che la divora.

Vita e tragedia nella fiaba

Italo Calvino, grande manipolatore colto di fiabe italiane, ha giustamente evidenziato già nel 1952, e ciò è particolarmente vero per le fiabe d'invidia, come "*Le fiabe sono vere, sono prese tutte insieme, nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, e (determinano) una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine*". Le fiabe diventano pertanto una sorta di narrazione di destini, più che del singolo agire, ma si caricano di elementi psicologici mediati dal narratore e adattati per l'uditore ai diversi contesti. Se Jung aveva intravisto, nella sua autobiografia -dove il sogno, la visione e il simbolo sostengono, rafforzano e spiegano l'agire-, come la storia di una vita possa cominciare da un punto qualunque, la stessa cosa non succede nelle fiabe dove l'avvio della vicenda, non necessariamente unica e unidirezionale verso un lieto fine, parte sempre da una situazione di mancanza per portare ad una nuova consapevolezza o completezza, attraverso il rafforzamento di momenti critici a discapito di altri. Le fiabe d'invidia, in genere, partono da un' "assenza" della madre o del padre, sottintendono, spesso, un'infanzia felice, narrano le peripezie dell'adolescenza e della giovinezza dell'eroina e raccontano, ma non necessariamente, la travagliata nascita dei figli che possono essere abbandonati, per divenire, a loro volta, nuovi protagonisti quando il ruolo della madre si appanna, ma mai della sua morte, come nella tragedia.

Nella scissione tra "madre buona" e "madre cattiva", madre nutriente e madre respingente con le relative fantasie, manca generalmente il motivo della "vera" madre assassina, adombrato in *Denti d'oro*, ma enfatizzato nella figura della matrigna o della suocera, invidiosa della bella nuora e mortalmente gelosa del figlio, che può vendicarsi di quest'ultimo uccidendo, o cercando di uccidere, nuora e nipoti (*Acqua ballante e acqua saltante, Muta per 7 anni, I figli col marchio*), pagando, generalmente, la gravissima colpa con la vita. Questa è sempre risparmiata alla protagonista, che può divenire a sua volta assassina, posta al riparo dalla punizione finale che colpisce inevitabilmente tutte le altre donne, come le zie sostitute delle madri in società tradizionali o poligamiche (*Le due pizzette, La sepolta viva*), le suocere, le matrigne, le sorelle, le cattive maestre o le balie infedeli (*L'uccel bel verde, Le tre sorelle, La maestra strega, Belmiele e Belsole, Le tre Regine cieche*). In un solo caso, tra quelli presi in esame, il padre uccide, bruciandolo, il figlio "mostruoso" assieme alla sorella e

alla madre del figlio che l'hanno ingannato, occultando e poi perseguitando la sua desiderata sposa (*Le tre sorelle*).

L'invidia nelle fiabe

L'analisi di Melanie Klein in *Invidia e gratitudine*, evidenzia problematiche aggressive precoci nel bambino che passano per esperienze di persecuzione che rasentano la psicosi e mostra come la disintegrazione insorga laddove l'amore e la gratitudine per la madre vengano soffocati da fantasie distruttive, come l'invidia con i suoi corollari d'ingordigia, gelosia, competitività e sete di distruzione, che portano ad angoscia, colpa e depressione.

L'invidia come sentimento sordo, primitivo e primordiale, che ha difficoltà a costruire "soggetti" buoni, può riattivarsi, se sopito, anche dopo molto tempo o riesplodere in presenza di una figura perturbante su cui si appuntano gli impulsi distruttivi, frutto di scissione tra un oggetto idealizzato, in genere troppo bello, e un altro visto come estremamente cattivo.

Se l'invidia per i fratelli e per il padre può minare l'amore per la madre alle sue origini, la problematica figlia-madre non può tuttavia essere limitata al solo rapporto infantile e primordiale figlia-"madre-fata" o figlia-"madre-matrigna". Le analisi sociologiche, come quella di Paolo De Nardis, trasportando l'invidia da rapporto duale a rapporto sociale, sfaccettano ulteriormente l'analisi evidenziando sia il ruolo di capro espiatorio (René Girard) della vittima sia la paranoia dell'invidiato che può farsi benvolere, minimizzando le proprie qualità, o viceversa ostentarle divenendo a sua volta un possibile persecutore.

La figlia irrispettosa verso la "cattiva madre" può introdurre il motivo di Basile della madre divorata dalla figlia che l'uccide per ingraziarsi la "buona maestra-madre sostitutiva" che diverrà "cattiva madre" per essere aiutata cinicamente ad uscire dalla situazione d'*impasse* da una "buona fata" (*La gatta Cenerentola*). In questo caso, forse unico, la crudeltà iniziale della figlia, eroina della storia, è il motore di una vicenda in cui le successive crudeltà della protagonista non sono adombrabili in presunte sindromi vittima-carnefice, ma fanno da sfondo all'intera vicenda.

Se tuttavia la censura nei riguardi dell'"uccisione" della madre interviene, e non solo, nel mondo delle fiabe, il matricidio può essere trasportato dalla volontà all'ingenuità che segue l'inganno e solo in tal caso la madre uccisa "inconsapevolmente" può aiutare la figlia assassina (*Il principe stregato*).

La morte, spesso reale nel mondo tradizionale, della madre naturale può innescare dinamiche "esterne", già parzialmente risolte in periodo edipico, e realmente persecutorie, al di là della metafora, come dimostrerebbero gli studi sulla crudeltà etnografica delle madri sulle figlie, delle suocere sulle nuore in Giappone, Cina o India o delle figlie naturali sulle adottive in Cina, quelli sul comportamento delle matrigne o sul bullismo adolescenziale femminile in America intrapresi da Lyn Mikel Brown, Carol Gilligan, Kaj Bjorkqvist, Christina Salmivalli, Kirsti Lagerspetz, Victoria K. Burbank, Ann Case.

Se, paradossalmente, la madre morta, divorante ed egocentrica di *Denti d'oro*, può pretendere di ripeterpetuarsi nella figlia che dovrà accoppiarsi incestuosamente solo col padre, la matrigna "bambina", insieme erotica, irrisolta e divorante di una Biancaneve ancora acerba (*Lo specchio*), può essere

follemente invidiosa e gelosa della figlia che vuole sottrarre al padre uccidendola, mentre la matrigna, coadiuvata dalle figlie svantaggiate, può perseguitare mortalmente la bella figliastra. Nelle dinamiche familiari, spesso cariche di perversione, se la madre-matrigna può "uccidere" la figlia in competizione con lei per aggiudicarsi l'amore del padre e, più raramente, perseguita il figliastro (*Il pastore e le tre fate*), per possessiva gelosia, quasi incestuosa nei riguardi del figlio, può tentare di uccidere sia l'amico adolescente (*La cerva fatata, Cannelora*) che la giovane moglie indesiderata, segni del distacco, ma anche i nipoti, frutto della loro unione, che, in assenza della madre, diverranno i suoi vendicatori provocando la morte della crudele nonna paterna (*L'uccel bel verde, Muta per sette anni*). L'invidia inoltre, al di là degli effetti disastrosi esterni, distrugge la capacità di godere del soggetto invidioso, facendo esplodere gli impulsi distruttivi, introietta l'oggetto "cattivo" e proietta su questo il proprio disagio, genera rancore e "brucia dentro" le invidiose, non a caso, per una sorta di contrappasso, punite con il rogo o la camicia di pece (*Lo specchio, La maestra strega, Acqua bollente e saltante, Il re che va a pranzo, I dodici buoi, Sepolta viva, Uccel bel verde, Le tre regine cieche*). Anche l'invidiata, già "bruciata" dall'invidiosa, dopo infinite traversie, che possono circolarmente ripetersi per la sua invisibilità, passività, acquiescenza, "immobilità" o "mutismo", può riacquistare la pace solo dopo la scoperta dell'inganno, l'eliminazione dell'avversaria o la negoziazione, più rara, con la stessa.

L'invidia "rodente e bruciante", interna al gruppo in quanto rapporto "duale" tra due soggetti in competizione in una società data, si differenzia, ma si accompagna spesso alla gelosia che implica la presenza di un "terzo" soggetto esterno che la scatena come nel caso della matrigna, madre di una ragazza brutta, indolente o cattiva, invidiosa al tempo stesso della figlia troppo bella, laboriosa e buona, e gelosa del rapporto privilegiato che questa intesse da sempre e naturalmente con il padre. In altri casi anche apparenti nemiche, come le concubine, possono coalizzarsi temporaneamente per tramare contro la "bella fata" di cui si è innamorato il principe (*La mortella*).

Laddove la figura paterna o maschile, che nel mondo tradizionale tende a delegare gli affetti, è troppo debole, vanitosa o addirittura assente, come spesso accade, può cadere ogni fiacca mediazione che permette all'invidia, prima nascosta o contenuta entro limiti accettati, di dar luogo a comportamenti più o meno gravi che possono sfociare nell'odio più aperto, con tentativi di uccisione della vittima e suo allontanamento, al fine di sostituire il "soggetto desiderato" alla vittima stessa divenuta "oggetto indesiderato". Come primo atto d'aggressione la persecutrice tenta d'ingannare la vittima fingendola d'amare "come la madre", può inserire tra sé e la vittima un terzo soggetto a lei solidale, come la propria figliastra, ed infine tentare, inizialmente con fortuna, di sminuire la vittima stessa agli occhi di se stessa e di chi dovrebbe proteggerla, lasciandola indifesa se non fosse per un aiuto esterno.

Non sempre un comportamento invidioso porta al desiderio di uccidere il soggetto detestato; alcune volte, in un clima più ovattato, laddove non sussistano gravissimi elementi preesistenti o intervengano elementi eclatanti e scatenanti, -come la richiesta di matrimonio del principe per la bella fanciulla derelitta-, le tensioni si mantengono entro limiti accettabili. La bella e "buona"

ragazza "protetta da esseri soprannaturali" che le donano ulteriore bellezza, femminilità e fertilità (una stella sulla fronte, fiori e perle dalla bocca o pesci dalle mani) (*Le due pizette, La serva delle streghe, L'acqua nel cestello*), prevale facilmente sulla brutta e cattiva sorellastra punita in maniera gravissima dalle stesse entità tanto che la madre, che detesta la figliastra e tenta di appianare la sfavorevole situazione di partenza della propria figlia creandole le stesse condizioni di favore, muore per il dispiacere di non essere riuscita nel proprio intento, lasciando la figlia, più stolta che colpevole, nella disperazione e la figliastra nella felicità.

L'invidia, tutta basata su dinamiche aggressive interne, non si riversa nei riguardi della bella sconosciuta esterna, irraggiungibile e apparentemente "fuori" di ogni contesto noto e familiare, oggetto anzi d'identificazione o d'invidia depressiva e ammirativa, ma sul soggetto che si può tentare di uccidere solo al momento del riconoscimento. Le tante varianti di *Cenerentola*, riprese da Bruno Bettelheim, (riconducibili alla fanciulla innocente perseguitata dalla "cattiva madre" e dalle sorelle antagoniste, alla ragazza amata dal padre che vuole sposarla e alla giovane antagonista del padre vanitoso) evidenziano torbide fantasie e oscure realtà della pubertà, dove desiderio, o possibile incesto, disinteresse del padre e prevaricazione della madre possono unirsi a invidia aggressiva e gelosia nei riguardi della prima figlia all'interno di una casa e di una "costellazione familiare" popolata da insani abitanti.

La ragazza quale appare nella *Gatta Cenerentola*, dopo aver ucciso la "cattiva" matrigna", "posseduta dal diavolo", su consiglio della "buona maestra" di ricamo che sposa in terze nozze il padre, è ingannata dalla stessa che porta nella casa paterna sei figlie segrete. La matrigna è gelosa della figlia che il padre ancora ama e mentre sorelle e sorellastra sono in competizione per l'amore del padre che inizia a benvolerle, la ragazza un po' strega inizia a odiare il genitore che l'ama meno lanciandogli una maledizione e rendendosi contemporaneamente "invisibile". La matrigna, dal canto suo perseguita la ragazza che, con l'aiuto della fata, va al ballo e per ben tre volte fugge per rendere invidiose le sorelle "sputazzelle" "tutte campanelle e cagarelle", fare innamorare il principe e vendicarsi del padre, della matrigna e delle sorellastre che ritornano "scornati" a casa.

Laddove la fiaba perde la sua connotazione fortemente archetipica, rassicurante se non sempre moraleggiante, contaminandosi con la letteratura colta, come nella *Gatta Cenerentola*, o con il vissuto del narratore, la vittima può assumere caratteri più veri e inquietanti e non idealizzati che in qualche modo l'accostano alla novella, al romanzo e alla storia di vita.

In particolare gran parte delle fiabe affronta la crisi ed il deserto di senso dell'adolescenza con l'allontanamento dall'infanzia, la conseguente depressione della fanciulla "vestita di cenere", la rabbia dell'eroina, soggetta a laceranti conflitti, e lo squilibrio del suo mondo familiare fatto di piccoli e gravi danneggiamenti, pettegolezzi, amicizia negata, solitudine nonché attesa di ricongiungimento della propria metà dormiente con il "principe" dopo aver raggiunto l'equilibrio per tante prove superate.

In una società che impiega la forza per ingraziarsi il singolo e, attraverso questo, la comunità come appare nelle fiabe, la ragione di necessità dettata dal bisogno prevale sulla ragione strumentale della società postindustriale. Dato

l'individualismo accentuato di ciascun percorso, tra differenti moralità che affondano le radici nella cultura della sfiducia e del disorientamento giovanile, paradossalmente il passaggio attraverso l'aridità e il "deserto" rammenta il percorso di ogni fanciullo o ragazzo che deve trovare individualmente un senso al proprio agire lasciandosi l'infanzia alle spalle. I giovani, in una società proiettata all'esterno, sono oggi, probabilmente, un po' più soli davanti alle difficoltà che li attendono, privati del lungo ammaestramento che membri di società, spesso endogamiche, trasmettevano ai singoli –bambini, ma anche adulti- permettendo l'ingestione, il "ruminio" e la digestione di sentimenti contrastanti e vivi, in un laboratorio protetto, crudo ed essenziale, teso alla canalizzazione ritualizzata nonché all'educazione e al riconoscimento di sentimenti buoni e cattivi, impliciti nelle "fiabe d'invidia". La tendenza a riscrivere le fiabe per un'infanzia "idealizzata" disconosce la loro dimensione atemporale e trasfigurata che esorcizza gli incubi sepolti nell'inconscio personale e collettivo non solo del bambino, ma dell'intera società.

BIBLIOGRAFIA

- A. AARNE- S. THOMPSON, *The type of the folktale*, Helsinki 1961
A.N. AFANASJEV, *Antiche fiabe russe*, Torino 1953
C. ANDRE'- F. LELORD, *La forza delle emozioni. Amore, collera, gioia, paura, invidia*, Milano 2002
R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino 1979
B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicanalitici delle fiabe*, Milano 1975
D. BORGHESI, *Specchio, specchio delle mie brame. Luci e ombre nell'invidia tra donne*, Milano 2000
L. M. BROWN- C. GILLIGAN, *L'incontro e la svolta. La psicologia femminile e lo sviluppo delle adolescenti*, Milano 2001
I. CALVINO, *Fiabe italiane*, Milano 2002, vol. I, II
P. CHESLER, *Donna contro donna. Rivalità, invidia e cattiveria nel mondo femminile*, Milano, 2003
P. DE NARDIS, *L'invidia un rompicapo per le scienze sociali*, Roma 2000
E. DREWERMANN, *Cenerentola: le fiabe dei fratelli Grimm interpretate alla luce della psicologia del profondo*, Brescia 1999
Fiabe di Roma e del Lazio, scelte da C. Gatti Trocchi e tradotte da V. Cerami, Milano 1992
Fiabe piemontesi scelte, a cura di G. L. Beccaria e tradotte da G. Arpino, Milano 1982
A. ELKANN, *L'invidia*, Milano 2006
J. EPSTEIN, *Invidia*, Milano 2006
E.H. ERIKSON, *Infanzia e società*, Padova 2007
L.H. FARBER, *L'invidia*, Torino 1994
M. FOUCAULT, *La cura di sé. Storia della sessualità*, Milano 1985
FRATELLI GRIMM, *Tutte le fiabe*, a cura di B. Del Lago Veneri, Roma 1993
S. FREUD, *Il perturbante*, a cura di C. L. Musatti, Roma Napoli 1990
R. GIRARD, *La violenza e il sacro, invidia, ammirazione ed imitazione*, Milano 1992
J.-W. GRIMM, *Tutte le fiabe*, a cura di B. Dal Lago Veneri, Roma 2005
Le più belle fiabe popolari italiane, a cura di C. Gatti Trocchi, Roma 2004
C.G. JUNG, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano 2002
C. G. JUNG, *Ricordi, sogni, riflessioni, raccolti e editi da A. Jaffé*, Milano 2006
M. LUTHI, *la fiaba popolare europea. Forma e natura*, Milano 1979-92
M. KLEIN, *Invidia e gratitudine*, Firenze 1969
J. ORTUTAY, *Della Trasmissione orale del Folklore*, in "Annali del Museo Pitagorico", XII-XIII, 1960-1962, Palermo 1963
D. PAJARDI, *L'invidia tematiche di psicologia individuale e sociale*, Padova 1993
W. J. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Torino 2000

W. J. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino 1972
H. SCHOECK, *L'invidia e la società*, Macerata 2005
M. SPARK, *Invidia*, Milano 2004
P. TOSCHI, *Rapporti tra Regione e tradizione popolare*, in "Annali del Museo Pitrè" I, Palermo 1950
A. ULANOV, *Cenerentola e le sorellastre: sull'invidia e l'essere invidiati*, Bergamo 2004
Storia delle passioni, a cura di S. Vegetti Finzi, Roma 2000
M. L. VON FRANZ, *La femme dans les contes de fées*, Paris 1993

ABSTRACT

IO TI MANGIO, IO MI MANGIO: LA "CIRCULARITÀ" DELL'INVIDIA

Franca Fedeli Bernardini

Partendo dall'analisi di Propp, nei *"racconti di fate"* si determina una *"linearità"* tra situazione iniziale e situazione finale in cui l'ottenimento di *"strumenti magici"* permette all'"eroe" di superare la situazione intervenuta per spostare l'*"equilibrio in avanti"*, creandone uno migliore dell'iniziale. Alcune fiabe, soprattutto italiane, che hanno per tema centrale l'invidia, spesso legata alla gelosia, fuoriescono da questo schema determinando una *"circularità"* che avviluppa in spire la *"vittima"*, consapevole o meno, in un rapporto sempre più stretto e serrato col *"carnefice"* fino al *"sipario finale"* che conclude gli eventi con *"la reintegrazione"* e la *"punizione"*.

In tali racconti dove le vittime e i carnefici che le *"cannibalizzano"* sono quasi sempre donne vilipese e in forte competizione per *"diventare regine"*, anche lo scenario in cui si svolge l'azione cambia. Non è più il *"non luogo iniziatico"* della foresta, del deserto, del castello fatato e maledetto del giovane maschio (Chesler), ma lo spazio *"accogliente"* della casa entro il quale si perpetra il danno alla vittima da parte di *"carnefici vicini"*, come matrigne, sorelle e suocere, *"che uccidono"* con la *lingua* (Barthes) e con lo *sguardo* che paralizza (Lacan), impietrisce e lancia il terribile malocchio, creando, per contrappasso, le premesse *"per uccidersi"* poiché l'invidia *"rode"* e *"brucia"*.

Si è discusso a lungo, da Wilhelm Grimm, della fiaba come *"residuo psichico di innumerevoli avvenimenti dello stesso tipo"*, come espressione di desideri repressi o come mitologia inconscia di schemi archetipi spesso intrecciati con i grandi miti, come quello di Elettra e Clitennestra adombrato nella *Gatta Cenerentola*. La fiaba col suo *"c'era una volta"* mette in moto eventi *"estranei"*, o fortemente rappresentativi di realtà concrete estremamente perturbanti (Freud). Queste partono da tensioni all'interno della casa, con la *"morte"* della madre, l'invidia per la bella figlia, con la sua triangolazione di gelosia, la lotta per il primato sul padre e la conquista dello sposo. Narrano l'infanzia, l'adolescenza e la giovinezza dell'eroina e possono raccontare, ma non necessariamente, la nascita dei figli abbandonati e divenuti nuovi protagonisti, quando il ruolo della madre si appanna, ma mai la sua morte come nella tragedia. Invidia e gelosia spingono la ragazza, vittima prescelta e isolata, fuori dalla casa inserendola in un tortuoso percorso angosciante e perturbante che può risolversi con la maturazione sessuale e il matrimonio o ripetersi in tutti i momenti critici della sua vita. In particolare poi, nelle fiabe italiane, i rapporti si fanno più vischiosi: la bella perseguitata non è sempre innocente, complice e vittima allo stesso tempo; l'area opaca occupata dalla matrigna e dalle sorelle invidiose si frammenta in situazioni estreme nascoste e mediate dall'indifferenza paterna; la crudeltà è spesso agita sottilmente e l'agognato sposo può diventare un traditore poligamo in balia di seconde e terze spose rose dall'invidia e dalla gelosia.

L'invidia come sentimento sordo, primitivo e primordiale che ha difficoltà a costruire "soggetti" buoni, può riattivarsi se sopito anche dopo molto tempo, come sostenuto dalla Klein, o riesplodere in presenza di una figura perturbante su cui si appuntano gli impulsi distruttivi. Se l'invidia per i fratelli e per il padre può minare l'amore per la madre alle sue origini, la problematica figlia-madre "fata" o "matrigna", può riapparire. La morte, sempre reale nel mondo tradizionale, della madre naturale può innescare dinamiche "esterne", già parzialmente risolte in periodo edipico e realmente persecutorie, come in *Biancaneve* o in *Denti d'oro*. D'altro canto la figlia irrispettosa verso la "cattiva madre" può, come introdotto nella versione di Cenerentola di Basile, ucciderla per ingraziarsi la "buona maestra-madre sostitutiva" che diverrà a sua volta "cattiva madre" che la perseguita nuovamente neutralizzata da una nuova "buona fata".

Laddove la figura paterna, che nel mondo tradizionale tende a delegare anche gli affetti, è troppo debole, vanitosa o addirittura assente come spesso accade, può cadere ogni debole mediazione che permette all'invidia, prima nascosta o contenuta entro limiti accettati, di dar luogo a comportamenti più o meno gravi che possono sfociare nell'odio più aperto.

La fiaba, e in particolare la fiaba d'invidia con i suoi sentimenti estremi, comportava una lunga educazione sentimentale che accompagnava la vita del bambino, del giovane e della comunità, utile per canalizzare ritualmente l'aggressività e sopportare le frustrazioni di un vissuto difficile.