

Alberto Nutricati

Società Filosofica Italiana; Centro Internazionale Studi Vaniniani

Fiabe memetiche e fiabe mediatiche. Limiti e prospettive di un genere crossmediale

O ingegnossissimo Theuth, [...] ciò che tu hai trovato non è una ricetta per la memoria ma per richiamare alla mente. Né tu offri vera sapienza ai tuoi scolari, ma ne dai solo l'apparenza perché essi, grazie a te, potendo avere notizie di molte cose senza insegnamento, si crederanno d'essere dottissimi, mentre per la maggior parte non sapranno nulla; con loro sarà una sofferenza discorrere, imbottiti di opinioni invece che sapienti.

(Platone, Fedro)

Abstract

The transition from orality to writing and from analogue to digital has had deep consequences on the traditional oral heritage. Even though fairy tales have suffered from this impact much more than other genres, they have shown a high degree of adaptability to the most diverse media. This work aims to verify the repercussions digital and virtual systems have had on fairy tales in order to explore possible future scenarios.

Keywords: *memetic fairy tales; mediatic fairy tales; folk culture; orality; cross-media.*

1. Introduzione

Il passaggio dall'oralità alla scrittura, prima, e dall'analogico al digitale, poi, non è stato indolore.

Le paure di Socrate, in parte condivise da Platone, ma giudicate eccessive da molti, si sono dimostrate non del tutto infondate. La funzione della scrittura, secondo quanto Platone afferma nel Fedro per bocca di Socrate, è di natura mnemonica e non conoscitiva: essa è di supporto alla memoria, aiuta a far ricordare, ma non a conoscere. Anzi, da questo punto di vista, sarebbe persino nociva, in quanto darebbe l'illusione della conoscenza della verità, raggiungibile solo attraverso il vivo dialogo tra interlocutori. Essa, dunque, non genererebbe *sophoi* né *philosophoi*, ma *doxosophoi*: non sapienti né filosofi, ma un nugolo di saccenti che presumono di sapere, quando invece non sanno¹.

Non è questa la sede per analizzare criticamente il mito platonico di Theuth. Tuttavia, che la scrittura possa nascondere delle insidie, è qualcosa che è particolarmente visibile nella storia della trasmissione delle fiabe.

Infatti, se la scrittura ha consentito un più rapido sviluppo delle conoscenze e una loro maggiore diffusione, ha sostituito il processo dialogico tipico della maieutica con un discorso trasmissivo lineare e rigidamente gerarchico che non ammette repliche dirette. Il successivo passaggio dall'analogico al digitale, pur dischiudendo nuove possibilità, ha proseguito lungo la strada imboccata, accentuando i limiti già emersi col passaggio da una cultura orale a una basata sulla scrittura.

Se quest'osservazione vale su un piano generale, ha ancor più peso per le fiabe.

¹ Cfr. Platone, *Fedro*, 274c-275b.

Queste ultime sono state tramandate oralmente per secoli. Tale particolare forma trasmissiva, ancorché di portata molto limitata, godeva di un indubbio vantaggio: il narratore, così come sa chi coltiva l'arte dell'oratoria, può modificare il proprio racconto in tempo reale, per aderire maggiormente alla sensibilità, ai gusti e alle esigenze del pubblico che di volta in volta ha dinanzi.

2. Dalla parola parlata alla parola scritta

Quando le fiabe furono messe per iscritto e successivamente trasposte in opere teatrali e cinematografiche, la loro natura fluida venne improvvisamente a mancare. Le fiabe scritte hanno assunto il ruolo di archetipo, circondato di quell'aura di sacralità che avvolge una qualsiasi opera d'arte² proprio perché unica, facendo sorgere, tra il pubblico, il mito della versione originale e originaria alla quale attenersi con devozione e riverenza. Veicolate dai mezzi di comunicazione di massa, le fiabe oggi sono simili per tutti. Vengono raccontate allo stesso modo ovunque, perdendo il contatto con le specificità locali e contingenti.

L'omologazione simbolica, stilistica ed estetica ha la strada spianata. Consegnate a un campo di esistenza inautentica, ormai ridotte a rango di meri prodotti dell'industria culturale, le fiabe sono chiamate a rispondere solo alle logiche del mercato.

Svuotate della loro funzione comunitaria, vengono sempre più relegate a racconti per bambini, nella migliore delle ipotesi buone solo per farci un film della Disney, probabilmente anche piacevole da vedere, ma ben altra cosa rispetto a ciò che le fiabe sono state per secoli.

² Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2014.

Per comprendere questo passaggio, è sufficiente fare riferimento a quella che per Max Lüthi era una delle caratteristiche essenziali delle fiabe, vale a dire la mancanza di prospettiva³. In effetti, i personaggi fiabeschi sono privi di corporeità e di moti interiori e sembrano non aver alcun rapporto con il mondo esteriore e con il tempo. Queste evidenti mancanze, però, lungi dall'essere un difetto, coincidono con la grandezza della fiaba. Le dimensioni assenti, infatti, consentono all'ascoltatore (che solo in un secondo momento diventerà lettore) di contribuire attivamente alla narrazione, conferendo consistenza e corporeità ai personaggi e agli eventi narrati. Nulla di imposto, dunque, come invece avviene nelle trasposizioni teatrali, televisive e cinematografiche. In questi casi, infatti, i personaggi vengono rappresentati a tutto tondo, con un aspetto fisico e con dei tratti psicologici ed emotivi ben precisi che non lasciano spazio all'immaginazione e che non hanno riscontro nella fiaba.

Sono annichilite la creatività e la libertà insite nell'attività mito-poietica della psiche umana. Viene così annullata la compartecipazione alla composizione della storia da parte del pubblico che, in un contesto comunicativo orale, contribuiva alla narrazione in base ai propri stati d'animo, alle proprie predisposizioni, alle proprie condizioni e al proprio livello culturale.

Su questa medesima base, un fine conoscitore delle fiabe come John Ronald Reuel Tolkien contestava persino le illustrazioni delle fiabe⁴. Illustrare una fiaba o trarne un

³ Cfr. M. Lüthi, *La fiaba popolare europea*, Milano, Mursia, 2015, Cap. II, pp. 22-36.

⁴ Cfr. J.R.R. Tolkien, *Sulle fiabe*, in Id., *Il medioevo e il fantastico*, Milano, Bompiani, 2020, p. 270.

adattamento per il cinema e il teatro è sempre un'operazione rischiosa, non solo e non tanto per l'incognita sul risultato finale, ma anche e soprattutto perché vuol dire esercitare un potere coercitivo sull'immaginazione del pubblico, limitandone la fantasia e fissando in forme già date qualcosa che di per sé è amorfo.

Su questo argomento si è a lungo intrattenuto Alberto Mario Cirese, curatore della più grande raccolta di fiabe italiana mai realizzata, condotta in tutte le regioni d'Italia tra il 1968 e il 1972 e sfortunatamente ad oggi ancora inedita.

Cirese si è ampiamente confrontato con le difficoltà legate alla raccolta di fonti orali, in particolar modo delle fiabe, che, come diremo, rappresentano una categoria a sé stante⁵.

L'antropologo italiano parte da una considerazione apparentemente ovvia, ma spesso sottovalutata o del tutto ignorata: le fiabe popolari, che oggi possiamo agevolmente leggere sui libri, ci sono giunte per il tramite delle fonti orali. Ciò vuol dire che «sono [...] scritte solo perché sono trascritte»⁶.

A questo punto, però, va chiarito un aspetto non di secondaria importanza: benché di acquisizione orale, le fiabe non hanno circolato esclusivamente attraverso quest'unico canale. Non a caso gli studiosi parlano di «tradizione mista»⁷ per indicare una modalità trasmissiva e propagativa che comprende anche la scrittura e che è stata attestata soprattutto in aree nelle quali

⁵ Cfr. A.M. Cirese, *Fiabe, oralità, forme*, in A.M. Cirese, P. Clemente, *Raccontami una storia. Fiabe, fiabisti, narratori*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2021, pp. 49-55.

⁶ A.M. Cirese, *Fiabe, oralità, forme*, cit., p. 49.

⁷ *Ibidem*.

oralità e scrittura hanno convissuto l'una accanto all'altra per lungo tempo.

C'è persino chi ha ipotizzato che la fiaba tradizionale sia un genere nato da fonti scritte, successivamente transitate e diffuse per il tramite dell'oralità, per poi tornare, a distanza di secoli, alla forma scritta con le raccolte succedutesi dai fratelli Grimm in avanti. È questa la posizione, tanto radicale quanto controversa, di Ruth Bottigheimer, che individua Giovan Francesco Straparola e Giambattista Basile come «i due inventori della tradizione fiabistica»⁸; tradizione che avrebbe avuto inizio solo tra i secoli XVI e XVII. Lungi dall'essere il portato di una cultura millenaria e dall'essere germinate a seguito di un processo genetico collettivo, le fiabe sarebbero, nella loro origine, molto meno misteriose di quanto vorrebbe la vulgata, in quanto sarebbe possibile individuarne con una certa precisione non solo la “data di nascita”, ma persino il nome e il cognome dei suoi illustri “genitori”.

Ci troveremmo dinanzi ad una “scrittura di ritorno”, dunque, dopo che le fiabe hanno attraversato il prisma dell'oralità che ne ha moltiplicato e contaminato le versioni, disperdendole negli innumerevoli rivoli delle varianti. Ipotesi, questa, fortemente contestata da Zipes⁹, che pure riconosce a madame Marie-Catherine d'Aulnoy un ruolo di primo piano nel processo di

⁸ *The Two Inventors of Fairy Tale Tradition: Giambattista Basile (1634-1636) and Giovan Francesco Straparola (1551, 1553)* è il titolo del quarto capitolo del volume di R.B. Bottigheimer, *Fairy Tales. A New History*, Albany (NY), State University of New York Press, 2009, pp. 75-101. Cfr. anche M. Picone e A. Messerli (a cura di), *Giovan Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, Ravenna, Longo Editore, 2004.

⁹ Cfr. J. Zipes, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, Roma, Donzelli Editore, 2012, pp. 201 ss.

fondazione della fiaba letteraria. Fu madame D'Aulnoy, negli anni '90 del XVII secolo, a coniare e introdurre nei salotti parigini la definizione di *contes de fée*, che tradotta alla lettera in inglese diventa *fairy tales*.

Tornando alla transizione dall'oralità alla scrittura, va ricordato che, mentre quest'ultima è di per sé auto memorizzante, la prima è invece non lo è. Ciò significa che la comunicazione orale, se non viene rilevata e registrata nel corso del suo svolgimento, si perde inevitabilmente. E anche quando viene fissata su supporti sonori, pur recuperando le sfumature paraverbali di volume, tono, intensità e cadenza della voce, le vengono a mancare tutte quelle componenti complementari che provengono dalla gestualità, dalle espressioni, dalla prossemica. C'è, poi, un'altra questione posta in luce da Cirese: l'oralità della fonte non ne garantisce la provenienza "popolare", anzi spesso al suo interno è facile rinvenire tracce semi-culte, quando non culte. Per di più, l'oralità della fonte, anche se di matrice prettamente popolare, non è sufficiente ad escludere un'origine extra-folklorica dei testi¹⁰.

Il trasferimento da detto a scritto, ossia la tra-scrizione, pone anzitutto il problema della fedeltà: una questione che – tra la rigorosa aderenza stenografica voluta da Vittorio Imbriani o Max Müller e la libertà di interventi sostenuta da Alessandro D'Ancona, Gherardo Nerucci o Felix Liebrecht – traversa tutta la nostra fiabistica pre-magnetofonica, fino a Italo Calvino, ma che si presenta in modi meno drammatici ora che i nastri (posto che ne sia pubblico l'accesso) permettono

¹⁰ Cfr. A.M. Cirese, *Fiabe, oralità, forme*, cit., pp. 49-50.

il riascolto dell'evento verbale e la controllabilità della sua trascrizione¹¹.

Oltre a questo, che è evidentemente un problema legato alla trascrizione della fonte orale, Cirese evidenzia una seconda criticità, più recente rispetto alla prima, che consiste nella «adeguatezza della trascrizione»¹².

In verità, già nel puro e semplice rapporto tra detto e scritto, si dovrebbe parlare di costante inadeguatezza del secondo rispetto al primo: difficoltà, se non addirittura impossibilità di riprodurre scritturalmente sia certi elementi segmentali quali ad esempio le pause che oralmente possono anche essere sonorizzate, sia l'insieme dei tratti soprasegmentali quali l'intonazione, l'accentazione intensiva e/o musicale, il ritmo, la durata ecc. La trascrizione dunque impoverisce; ma va aggiunto che da certi punti di vista essa necessariamente mutila, per così dire. In materia fiabistica infatti (e non solo in quella) la produzione orale di un testo verbale associa ai codici fonico-uditivi anche codici visivo-gestuali (mimica, cinesica, e simili): l'informazione globalmente emessa è dunque sfaccettata o multidimensionale, ed è ovvio che anche la più fedele e adeguata trascrizione della sua componente verbale opera necessariamente un'amputazione, dato che non può non escludere dal documento prodotto di codici co-occorrenti¹³.

Vi sono, poi, altre specificità a lungo ignorate ma di cui è necessario tener conto: affinché l'atto comunicativo orale abbia luogo, debbono essere rispettate delle condizioni minime. La

¹¹ *Idem*, pp. 50-51.

¹² *Idem*, p. 51.

¹³ *Ibidem*.

comunicazione orale presuppone, infatti, che fonte e destinatario siano compresenti nello stesso tempo e nello stesso luogo e che siano “a portata di voce”.

Il carattere orale della fonte fiabistica comporta un ulteriore tratto caratterizzante. Già di per sé ogni atto comunicativo orale (pre- o a-telefonico, e cioè effettuato con soli mezzi somatici: bocca/orecchio) richiede il soddisfacimento di precise condizioni spazio-temporali, o prossemiche. Perché la comunicazione si compia (e cioè si abbia non solo emissione ma anche ricezione) occorre che l'emittente e il ricevente siano a portata somatica di voce ed orecchio: vicini dunque, e perciò anche a portata d'occhio, se c'è luce, e comunque a portata di olfatto e talora persino di tatto (il gusto richiede prossimità più intime, qui fuori di conto). Con quanto ne segue di possibili interazioni sensoriali immediate (visive oltre che uditive) tra chi dice e chi ode, e la possibile rovesciabilità dei ruoli (chi ode può anche parlare, e chi parla deve anche udire): interazioni in materia di comunicazione fiabistica si fanno anche più determinanti per la possibile pluralità degli ascoltatori – “una udienza che non è solo destinatario o ricevente remoto, in sola ideale presenza, ma è lì presente, partecipe da soddisfare o indifferente da coinvolgere”¹⁴. Si creano insomma quelle *situazioni narrative* (o del raccontare orale) cui di recente si è venuta volgendo l'attenzione e che sono ovviamente impensabili al di fuori dei processi di comunicazione orale¹⁵.

¹⁴ A.M. Cirese, *Qualcosa è fiaba: ma cosa? Spezzoni di un discorso*, in *Tutto è fiaba*. Atti del Convegno internazionale di studio sulla fiaba [Parma, 24-25 ottobre 1979], Milano, Emme Edizioni, 1980, p. XIV.

¹⁵ A.M. Cirese, *Fiabe, oralità, forme*, cit., pp. 52-53.

Fiabe mediatiche

C'è, poi, un altro passaggio che merita attenzione. Tra i miti da sfatare a proposito delle fiabe, vi è quello che esse siano dei racconti per bambini. In realtà, le cose non stanno affatto così. L'averle ridotte a mero materiale di intrattenimento per bimbi «è – afferma Tolkien – un accidente della nostra storia domestica»¹⁶. Su questo gli studiosi sono sostanzialmente d'accordo. Raramente, parlando di fiabe, è possibile riscontrare una tale convergenza. A mo' di esempio, possiamo citare Italo Calvino¹⁷, Max Lüthi¹⁸, Jack Zipes¹⁹, Marie-Louise Von Franz²⁰, Laura Marchetti²¹, per non parlare del già citato Tolkien e dei fratelli Grimm²².

Altro luogo comune del tutto infondato, che ci riporta alla sofisticazione operata principalmente dal cinema, è quello che vede il mondo delle fiabe come un mondo “fiabesco”, fatto di fatine, fiorellini, castelli dorati, principi e principesse; un mondo à la Disney.

¹⁶ J.R.R. Tolkien, *Sulle fiabe*, cit., p. 225.

¹⁷ Cfr. I. Calvino, *Fiabe Italiane*, 3 voll., Milano, Mondadori, 2002, vol. I, pp. XLIX-L.

¹⁸ Cfr. M. Lüthi, *La fiaba popolare europea*, cit., pp. 120 ss.

¹⁹ Cfr. J. Zipes (a cura di), *Spells of Enchantment. Wondrous Fairy Tales of Western Culture*, New York, Viking Penguin, 1991, p. XI e Id., *La fiaba irresistibile*, cit., 2012, p. 28.

²⁰ Cfr. M.L. Von Franz, *L'ombra e il male nella fiaba*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, p. 16.

²¹ Cfr. L. Marchetti, *Le strade della Fiaba*, Bari, Adda Editore, 2020, p. 19.

²² Cfr. J. e W. Grimm, *Principessa Pel di topo e altre 41 fiabe da scoprire*, con saggio introduttivo di Jack Zipes, Roma, Donzelli Editore, 2012, pp. XVI-XVII.

Niente di più lontano dalla realtà. Basta sfogliare una qualsiasi raccolta di fiabe popolari per rendersi conto che i luoghi e gli eventi descritti dalle fiabe il più delle volte sono raccapriccianti, paurosi, orrendi, pieni di insidie e di pericoli. Luoghi dai quali sarebbe meglio stare alla larga, abitati da orchi, draghi, mostri, assassini, streghe e altri personaggi di tal fatta.

Secondo quanto raccontato dallo scrittore ceco Gustav Janouch, un giorno, in risposta ad una citazione di Grusemann, che disse: «Dostoevskij è una fiaba cruenta»²³, Kafka replicò: «Non esistono fiabe che non siano cruente. Ogni fiaba proviene dal profondo del sangue e della paura. È questo che accomuna tutte le fiabe. La superficie è diversa»²⁴.

Del resto, le fiabe sono animate dalle medesime grandi domande di senso che agitano l'animo umano sin dalla notte dei tempi e ci pongono dinanzi alle più grandi avversità della vita, come il dolore ingiustificato, la morte improvvisa, la fuga dal noto e lo smarrimento in posti angosciosi e sconosciuti.

Scopo delle fiabe, pertanto, non è quello di fornire un modo ingenuo e infantile per evadere dalla realtà.

L'escapismo non è certamente tra gli intenti espliciti o impliciti delle fiabe. A meno che non spostiamo l'attenzione delle fiabe popolari a quel surrogato melenso e caricaturale

²³ M. Grusemann, *Dostojewski*, Philosophische Reihe Bd. 28, München, Rösl & Cie, 1921.

²⁴ G. Janouch, *Conversazioni con Kafka*, Parma, Guanda Editore, 2005, p. 112. Ci siamo leggermente scostati dalla traduzione italiana che, in questo caso, recita erroneamente: "Non esistono fiabe sanguinose". Mancando una negazione, il senso della frase è invertito. Nel testo originale, infatti, si legge: "*Es gibt keine unblutigen Märchen*", che alla lettera significa: "Non esistono fiabe non sanguinose".

rappresentato dalle “fiabe mediatiche”²⁵, vale a dire quelle storie posticce e artefatte che, usando *cliché* desunti dall’immaginario fiabesco, banalizzano e mortificano la ricchezza simbolica della fiaba. Scopo delle fiabe mediatiche, che trovano largo posto all’interno di trasmissioni televisive al confine tra il kitsch e il voyeurismo, è di sollecitare gli istinti e gli umori del pubblico.

L’operazione messa in piedi dalle fiabe mediatiche consiste nel proiettare gli inconsapevoli spettatori in una dimensione falsamente “fiabesca”, tra abbacinanti sfavillii e onirici miraggi. Una strategia anestetizzante che volgarizza e semplifica la complessità della realtà e vende a buon mercato soluzioni apparentemente soddisfacenti a problemi di fatto inesistenti.

È solo in questo scimmiettamento della fiaba popolare che la fuga dalla monotona quotidianità diviene l’obiettivo della narrazione, in virtù dell’identificazione non più con l’eroe, che non trova posto nelle fiabe mediatiche, ma con il divo, il bello, colui il quale ottiene ciò che desidera, anche se solo sul piano della mera materialità, senza alcuno sforzo e senza superare nessuna prova. Per fortuna, non è sufficiente riciclare elementi racimolati senza criterio dalle fiabe tradizionali per dar vita a una fiaba. Tali elementi svuotati dal loro significato simbolico, estrapolati dal loro contesto, non hanno più nulla da dire e fotografano il vuoto di senso che circonda le fiabe mediatiche. Il divo, si diceva, prende il posto dell’eroe, sicché a trionfare è sempre il “bello”, in una versione moderna e adulterata della *kalokagathia*, come a dire che a vincere sul male non è il bene, ma il bello, per il semplice fatto di essere bello. È la vittoria dell’apparenza sull’essenza, della forma sulla sostanza, del “quieto fine” sul “lieto fine”. È il tentativo, insulso e ottuso,

²⁵ Cfr. A. Nutricati, *Le fiabe come “antidoto” alla “crisi della presenza”*. *Ipotesi sulla funzione delle fiabe* in «Palaver» (2020), n. 2, pp. 440-441.

spesso colpevolmente inconsapevole, di sostituire la fiaba con l'antifiaba.

Fiabe memetiche

Nonostante tutto, le fiabe continuano, in qualche modo, a resistere. Le raccolte di fiabe hanno avuto l'indubbio merito di scongiurare la perdita di uno straordinario patrimonio culturale destinato a scomparire per sempre con la morte dei suoi depositari. Parte di quell'immenso patrimonio è stato strappato alle tenebre dell'oblio grazie alla meritoria opera di raccolta di tanti studiosi. L'operazione, però, non è stata indolore. La cristallizzazione in forma scritta ha fissato una volta per tutte la fiaba, che per sua natura è fluida, nella forma nella quale il raccoglitore si è fortuitamente imbattuto. Il dinamismo interno alla fiaba, che è parte essenziale dell'oralità, consentiva alle fiabe di rinnovarsi, di adattarsi alle mutevoli esigenze dell'uditorio. Il processo comunicativo orale è strettamente dipendente dalle dimensioni di contestualità e situazionalità. Una volta tra-scritte, le fiabe vengono strappate al loro habitat naturale. Questo è un dato di fatto.

Eppure la fiaba, come l'araba fenice, trova sempre il modo di rinascere dalle proprie ceneri. Non sono, come in tanti vanno predicando, reperti museali, relitti di un tempo ormai definitivamente perduto, lontani dalla sensibilità e dai gusti contemporanei, freddo oggetto di studio di antropologi e folkloristi.

Non a caso Zipes parla di «fiaba irresistibile» e della «irresistibile e incomprensibile attrazione che proviamo per la fiaba»²⁶.

²⁶ J. Zipes, *La fiaba irresistibile*, cit., p. IX.

La capacità delle fiabe di dare corpo e risposta alle questioni problematiche che riguardano le nostre vite fa sì che esse vengano costantemente ri-create e riformate²⁷ anche grazie ai nuovi mezzi di comunicazione, passando dalla fluidità dell'oralità alla fissità della scrittura, per poi essere consegnate alla crossmedialità.

Questo non significa, però, che le fiabe non abbiano una loro specificità. Zipes cerca di metterla in luce, utilizzando un approccio multidisciplinare e attingendo alle «più sofisticate e innovative teorie sulla narrazione, l'evoluzione culturale, la comunicazione umana e la memetica»²⁸.

Le fiabe, a ben vedere, hanno una natura combinatoria, essendo costituite da unità di base elementari che si connettono tra loro²⁹. Per chiarirlo, Zipes fa riferimento alle teorie biologico-culturali dello scienziato Richard Dawkins, in particolare a quella di meme³⁰. Zipes si era interrogato sul perché alcune fiabe fossero riuscite a penetrare nell'immaginario collettivo e a divenire “tradizionali” e altre no. Lo studioso aveva cercato di rispondere a questo interrogativo ricorrendo alla nozione di meme, quando ancora di meme si parlava pochissimo. Si tratta di un concetto elaborato da Dawkins, nel 1976, all'interno del testo *The Selfish Gene*³¹, nel quale il saggista britannico individua a fondamento dell'evoluzione la

²⁷ *Idem*, p. 28.

²⁸ *Idem*, p. 6.

²⁹ A combinarsi possono essere tipi, motivi, motivemi, intrecci, funzioni, meme, etc.

³⁰ Cfr. J. Zipes, *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*, New York, Routledge, 2006.

³¹ R. Dawkins, *Il gene egoista. La parte immortale di ogni essere vivente*, Milano, Mondadori, 1995.

presenza di unità di base che si replicano sino a colonizzare l'ambiente in cui vivono. Come il DNA replica le informazioni genetiche, allo stesso modo vi sono unità di base di trasmissione culturale che egli chiama meme. Tuttavia, a differenza delle molecole di DNA e dei geni che si propagano da un corpo a un altro con l'atto riproduttivo, i meme saltano da una mente a un'altra per mezzo del meccanismo dell'imitazione. Il potere del meme è tale che esso s'installa nel cervello del suo ospite e vi si replica, proprio come farebbe un virus. In altri termini, il meme si comporta come un'entità vivente, soggetta alle medesime leggi che regolano l'evoluzione biologica, anche se, in questo caso, è più corretto parlare di evoluzione culturale. «Quando si pianta un meme fertile in una mente – afferma Dawkins –, il cervello ne viene letteralmente parassitato e si trasforma in un veicolo per la propagazione del meme»³².

Seguendo il ragionamento di Zipes, si può concludere che i meme siano alla base della tradizione. Essi contribuiscono a veicolare, attraverso storie e racconti, esperienze condivise, in base al criterio della pertinenza, cioè all'utilità di ciò che viene raccontato³³. Le fiabe conterrebbero al loro interno dei veri e propri programmi di azioni, vale a dire quel ventaglio di opzioni che poggiano su disposizioni biologiche e culturali in base alle quali l'uomo agisce³⁴. Esse esprimono la

³² *Idem*, pp. 201-202.

³³ Cfr. M. Poe, *A History of Communication. Media and Society from the Evolution of Speech to the Internet*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011; Cfr. L. Desalles, *Why We Talk. The Evolutionary Origins of Language*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

³⁴ Cfr. W. Burkert, *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia*, Roma-Bari, Laterza, 1987.

preoccupazione³⁵, che ha accompagnato gli uomini sin dalla loro origine, di fornire ai propri simili un'alternativa all'ingiustizia e al male che sembrano dominare nel mondo reale.

E, siccome le fiabe sono entità dinamiche, in continua mutazione, esse si modificano incessantemente, inglobando elementi provenienti da altre storie e producendo nuovi programmi di azioni. Contestualmente si diffondono per il tramite dei vari media a disposizione.

Portando alla luce le differenze sostanziali tra il mondo nel quale viviamo e quello nel quale ci proiettano, le fiabe consentirebbero di elevarci ad un superiore livello di comprensione del mondo reale e di noi stessi.

Conclusion

Cosa ci si debba aspettare dal futuro è domanda di non certo semplice risposta. Possiamo solo ipotizzare alcuni scenari possibili.

Dei vantaggi e degli svantaggi della scrittura si è già discusso. Rispetto ai tradizionali mezzi di comunicazione, il web ha dischiuso nuovi orizzonti. L'ipertesto, che consente di integrare il testo con rimandi a contenuti interni ed esterni di natura testuale o extratestuale, come immagini, video, audio e animazioni, amplia le possibilità espressive e comunicative della parola scritta.

Le moderne tecnologie rendono possibile persino modificare in corso d'opera e in tempo reale la trama di una storia (sia essa presentata sotto forma di film, di videogioco, di animazione) attraverso la possibilità di scegliere tra diverse opzioni che condizioneranno gli esiti del racconto. È

³⁵ Cfr. A. Jolles, *Forme semplici: leggenda sacra e profana, mito, enigma, sentenza, caso, memorabile, fiaba, scherzo*, Milano, Mursia, 1980.

pur vero che le possibilità di scelta, per quanto numerose possano essere, sono limitate e seguono la ferrea logica dell'algoritmo che ne sta alla base, ma costituiscono pur sempre un'alternativa rispetto alla rigidità della parola scritta e non è escluso che attraverso un potenziamento e un miglioramento dell'intelligenza artificiale non si possa giungere alla elaborazione di trame alternative non previste e prestabilite dai programmatori e dagli sviluppatori. Sono già stati lanciati diversi software e applicativi in grado di scrivere racconti, comporre poesie o realizzare immagini artistiche.

È il caso di Shelley Ai, lanciata nel 2017 dal Media Lab del Massachusetts Institute of Technology. Si tratta di un sistema di intelligenza artificiale in grado di scrivere brevi racconti horror. L'utente fornisce degli input, scrivendo l'*incipit* di una frase e Shelly prosegue il racconto in modo originale da dove la storia si è interrotta. Siamo dinanzi a veri e propri esempi di letteratura artificiale che non si limita all'ambito della narrativa, ma spazia persino nel campo della poesia. Sempre nel 2017, è stato pubblicato quello che le cronache del periodo non hanno esitato a definire il primo libro di poesie scritto da un'intelligenza artificiale nella storia dell'uomo. Il volume in questione, edito dalla casa editrice di Pechino, Cheers Publishing, è stato scritto da Xiaoice, social chatbox sviluppato dalla divisione asiatica della Microsoft. L'iniziativa ha provocato la reazione stizzita di molti che ritengono impossibile per l'intelligenza artificiale realizzare qualcosa di artistico, in quanto monca della componente emotiva ed affettiva che rende l'arte ciò che essa è. In realtà, negli ultimi anni la Microsoft ha lavorato proprio per dotare Xiaoice di intelligenza emotiva, attraverso un apprendimento basato sul *deep learning* che permettere di acquisire sempre nuove conoscenze interagendo con gli utenti.

Ciò consente di rielaborare creativamente gli input e di individuare gli stati emotivi umani, desumendoli dal contesto e adeguandosi ad essi.

In attesa di conoscere quale impatto questo tipo di approccio potrà avere sulle fiabe, va riconosciuto come l'utilizzo di media diversi rispetto alla oralità, alcuni dei quali dall'altissimo tasso tecnologico, abbia avuto come inevitabile conseguenza la modificazione tanto delle fiabe quanto degli stessi media. Del resto, stante l'identificazione tra medium e messaggio operata da McLuhan³⁶, ne consegue che la variazione di uno dei due termini dell'equazione deve comportare una analoga modificazione anche sull'altro.

Nel frattempo cresce il fronte di chi propone una ri-oralizzazione delle fiabe³⁷, un ritorno alla fiaba raccontata in un contesto comunitario che le restituisca la sua dimensione sociale e le riconosca la natura proteiforme. Sebbene gli sforzi in questa direzione non manchino, immaginare che le fiabe tornino ad essere quello che sono state per secoli sembra essere una strada difficilmente percorribile, visti i profondi cambiamenti che hanno investito la società contemporanea a livello sociale, economico, culturale.

Questo non vuol dire che le fiabe abbiano cessato di svolgere la loro funzione. Secondo Zipes, un ruolo centrale nel processo di riabilitazione della fiaba nel XXI secolo viene svolto dagli artisti visivi, i quali

ri-narrano molte fiabe notissime, offrendo intuizioni brillanti
– e spesso inquietanti – sul nostro modo di entrare in
relazione con i gravi cambiamenti che si verificano nel nostro

³⁶ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 25 ss.

³⁷ Cfr. L. Marchetti, *Le strade della fiaba*, cit.

mondo caotico, segnato in profondità da violenza globalizzata, mutamenti troppo veloci e il collasso sia delle comunità che delle identità³⁸.

Ecco, quindi, che le fiabe, «ri-create e ri-disegnate»³⁹ dagli artisti contemporanei⁴⁰, continuano a conservare intatta la loro straordinaria attualità, grazie anche alla loro capacità di adattarsi ai più sconvolgenti cambiamenti sociali e culturali.

La rilettura delle fiabe fornita dagli artisti visivi rompe gli schemi. Se, fino agli anni '60 del secolo scorso, le raffigurazioni delle fiabe o a esse ispirate grondavano ottimismo, anche a causa dall'entusiasmo suscitato e alimentato dal boom economico, a partire dagli anni '70 qualcosa è mutato. Le promesse di felicità e di un mondo migliore palesano la loro vacuità.

Gli artisti volgono il proprio sguardo alle fiabe e ne propongono una rivisitazione destabilizzante, non allineata, critica, che contrasta pesantemente con quello che la fiaba rappresenta, oggi, nell'immaginario collettivo.

Gli *altri* artisti⁴¹, di fatto, *sfidano* le immagini asettiche e i prodotti dozzinali che i magnati dei media hanno diffuso. Paradossalmente, al fine di salvare il nucleo di speranza insito nella fiaba, gli artisti visivi contemporanei l'hanno spogliata di belle principesse ed eroi, così come di scene rassicuranti che illudono chi guarda sul significato della

³⁸ J. Zipes, *La fiaba irresistibile*, cit., p. 186.

³⁹ *Idem*, p. 172.

⁴⁰ Zipes si sofferma esplicitamente su una ventina di artiste, tra le quali Paula Rego, Kiki Smith, Claire Prussian, Sharon Singer, Vanessa Jane Phaff e Diana Goldstein; cfr. *idem*, pp. 171-197.

⁴¹ Il riferimento è agli artisti che veicolano il *cliché* delle fiabe a tinta rosa.

felicità; e allo stesso tempo l'hanno dotata di significati più profondi; attraverso la creazione di figurazioni distopiche, grottesche, macabre e comiche⁴².

Questo accade principalmente quando a reinterpretare le fiabe sono le donne, in special modo se femministe. Allora, solo per fare degli esempi, Cappuccetto Rosso da vittima diventa eroina, i lupi da malvagi diventano buoni e protettivi, Biancaneve diviene una massaia che, una volta sposato il principe, deve rammentare casa e badare ai numerosi figli, e via discorrendo. L'effetto sul pubblico è di spaesamento e turbamento; un turbamento che, però, spinge a ripensare la realtà, a sradicare i pregiudizi, a rovesciare gli stereotipi, a individuare nuove strade per adattarsi al mondo esterno, non in maniera supinamente passiva, ma contribuendo al suo cambiamento.

Per Zipes, infatti, la funzione delle fiabe è di sostenere gli uomini nell'incessante sforzo di adattamento alle condizioni esterne in continuo e costante mutamento. Pur tuttavia, le capacità adattive dell'uomo, per quanto ampie e flessibili, sono limitate, a motivo dei vincoli di natura biologica e culturale che orientano i comportamenti umani e di quella forma istintiva e ingenua di moralità⁴³ che, in qualche modo, instrada tali capacità verso alcune traiettorie piuttosto che altre.

Per dirla con le parole di Zipes,

il rilievo e/o la pertinenza delle fiabe memetiche, che offrono programmi di azioni alternativi al comportamento sociale reale, è un segno culturale che indica quel che ci siamo sforzati di comunicare al fine di aiutarci l'un l'altro

⁴² J. Zipes, *La fiaba irresistibile*, cit., pp. 172-173.

⁴³ Cfr. A. Jolles, *Forme semplici*, cit., e J. Zipes, *La fiaba irresistibile*, cit.

nell'adattamento ad ambienti mutevoli, preservando al tempo stesso una istintiva moralità⁴⁴.

In un'epoca di omologazione, livellamento e appiattimento culturali, la provocatoria rivisitazione delle fiabe da parte degli artisti può contribuire non solo a ridare slancio al patrimonio fiabistico, ma anche a smascherare i perversi meccanismi alla base delle ingiustizie sociali e a cercare di sabotarli, avviando dei processi socialmente e culturalmente più sostenibili.

Resta da chiedersi se sia lecito parlare di fiabe a proposito della rilettura artistica delle stesse da parte di artisti visivi o se non si tratti, piuttosto, di qualcos'altro, di qualcosa che prende spunto dalle fiabe, ma che non è propriamente riconducibile a esse.

L'ipotesi più plausibile pare essere la seconda. E benché la riconversione figurativa delle fiabe di cui si è parlato sia ben lungi dall'essere anche solo lontanamente assimilabile a quel processo di ri-oralizzazione da più parti invocato, le fiabe non possono che trarre giovamento da tanta attenzione, che conferma, in fondo, la loro straordinaria capacità di continuare – attraverso i media più disparati – a dirci qualcosa di profondo ed essenziale su noi stessi e sul mondo che ci circonda.

Bibliografia

1. UZOMA Chidi, *Stagioni di Oforula* (Fermenti ed., Roma 2000)
2. BURKERT Walter, *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia* (Laterza, Roma-Bari 1987)
3. CALVINO Italo, *Fiabe Italiane*, 3 voll. (Mondadori, Milano 2002)

⁴⁴ J. Zipes, *La fiaba irresistibile*, cit., p. 28.

4. CIRESE Alberto Mario, *Qualcosa è fiaba: ma cosa? Spezzoni di un discorso*, in *Tutto è fiaba*. Atti del Convegno internazionale di studio sulla fiaba [Parma, 24-25 ottobre 1979], pp. V-XIX (Emme Edizioni, Milano 1980)
5. CIRESE Alberto Mario, *Fiabe, oralità, forme*, in CIRESE Alberto Mario, CLEMENTE Pietro, *Raccontami una storia. Fiabe, fiabisti, narratori*, pp. 49-55 (Edizioni Museo Pasqualino, Palermo 2021)
6. GRIMM Jacob e Wilhelm, *Principessa Pel di topo e altre 41 fiabe da scoprire* (Donzelli Editore, Roma 2012)
7. GRUSEMANN Michael, *Dostojewski*, Philosophische Reihe Bd. 28 (Rösl & Cie, München 1921)
8. DAWKINS Richard, *Il gene egoista. La parte immortale di ogni essere vivente* (Mondadori, Milano 1995)
9. DESSALLES Jean-Louis, *Why We Talk. The Evolutionary Origins of Language* (Oxford University Press, Oxford 2009)
10. GATTO Giuseppe, *La fiaba di tradizione orale* (LED Edizioni universitarie, Milano 2006)
11. JANOUCHE Gustav, *Conversazioni con Kafka*, (Guanda Editore, Parma 2005)
12. JOLLES André, *Forme semplici: leggenda sacra e profana, mito, enigma, sentenza, caso, memorabile, fiaba, scherzo* (Mursia, Milano 1980)
13. LÜTHI Max, *La fiaba popolare europea* (Mursia, Milano 2015)
14. MARCHETTI Laura, *Le strade della Fiaba*, (Adda Editore, Bari 2020)
15. McLuhan Marshall, *Gli strumenti del comunicare* (Garzanti, Milano 1986)

16. NUTRICATI Alberto, *Le fiabe come “antidoto” alla “crisi della presenza”*. *Ipotesi sulla funzione delle fiabe* in «Palaver» (2020), n. 2, pp. 435-532
17. PICONE Michelangelo e MESSERLI Alfred (a cura di), *Giovane Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, (Longo Editore, Ravenna 2004)
18. POE Marshall, *A History of Communication. Media and Society from the Evolution of Speech to the Internet* (Cambridge University Press, Cambridge 2011)
19. TOLKIEN John Ronald Reuel, *Sulle fiabe*, in Id., *Il medioevo e il fantastico* (Bompiani, Milano 2020)
20. VON FRANZ Marie Louise, *L'ombra e il male nella fiaba* (Bollati Boringhieri, Torino 1995)
21. ZIPES Jack, *Spells of Enchantment. Wondrous Fairy Tales of Western Culture* (Viking Penguin, New York 1991)
22. ZIPES Jack, *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre* (Routledge, New York 2006)
23. ZIPES Jack, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere* (Donzelli Editore, Roma 2012)

