



SIMBOLI E FIABE

Sandra Vannucchi

*“Ci fu un tempo, che ogni suono aveva un senso e significato...
a quel tempo anche gli uccelli avevano un linguaggio che tutti capivano...”.*
(“Il Re di macchia” in: Fiabe-Grimm, Einaudi, Torino, 1970).

Introduzione

Ogni oggetto, ogni animale, ogni situazione che anima la vita quotidiana dell'uomo è dotata di due aspetti: uno evidente e palese, l'altro più recondito e profondo legato al vissuto, alle sensazioni e alle emozioni. Questo secondo aspetto necessita di un'interpretazione attiva e cosciente per poter essere individuato perché, essendo legato alla sfera emotiva e affettiva della personalità, resta talvolta relegato in una parte della coscienza di cui non siamo consapevoli. L'aspetto in questione è il **simbolo**, cioè il significato profondo che ogni uomo, singolarmente o in modo collettivo, attribuisce a un svariata gamma di contesti. I significati simbolici sono molto frequentemente ricercati nei sogni, nei personaggi e nelle avventure dei protagonisti delle fiabe, nelle trame dei film, nei quadri e nelle opere d'arte in genere, e presentano la possibilità di essere ampiamente interpretati, talvolta sulla base di esperienze soggettive, talvolta sulla base di informazioni culturali. I simboli sono il centro della vita immaginativa dell'uomo: danno volto ai desideri, stimolano le avventure, rivelano i segreti dell'inconscio e conducono alle origini più nascoste che motivano le nostre azioni.

Il simbolo

Il termine “*simbolo*” ha subito nel corso dei secoli molteplici interpretazioni e variazioni di significato. Il *simbolo* si distingue dal *segno* perché quest’ultimo è una convenzione arbitraria che non mette in relazione tra loro significante e significato (oggetto e soggetto), mentre il simbolo ne presuppone l’omogeneità. Il simbolo è dunque molto più di un segno che si presta ad essere interpretato: rappresenta pur occultando, realizza pur scomparendo (Chevalier e Gheerbrant, 1992). Per Freud (1989) l’insieme di simboli con un significato costante nelle diverse produzioni dell’inconscio si definisce “simbolico”. Il simbolo esprime in modo indiretto e figurato i desideri, le pulsioni e i conflitti. Il simbolico, insieme all’immaginario e al reale, è, secondo Lacan, uno dei registri essenziali della psicanalisi (Laplanche e Pontalis, 1974).

Nella concezione junghiana il simbolo viene visto come l’espressione funzionale di una matrice inconscia intesa non solo come istinto ma anche come possibilità creativa. Se consideriamo che questi contenuti sono gli archetipi che riflettono le esperienze tipiche ricorrenti dell’uomo, comprendiamo come il simbolo, in quanto immagine archetipica, medi in una totalità dotata di senso le istanze altrimenti inconciliabili di conscio e inconscio, operando una sintesi tra ciò che è stato e ciò che non è ancora di enorme significato per l’ulteriore sviluppo psicologico dell’individuo (Romano, 2011).

L’attività simbolica secondo Jung (1908) entrerebbe in gioco ogni volta che l’Io si trova paralizzato nel suo processo d’individuazione favorendo la transizione da uno stato psicologico dell’Io a un altro, combinando dati psichici altrimenti inconciliabili tra loro, gettando un ponte tra la coscienza e l’inconscio. La percezione del simbolo esclude, quindi, un atteggiamento passivo da semplice spettatore, esigendo una partecipazione attiva da attore. Il simbolo supera i confini limitati della ragione pura, l’analisi tenta di frammentarlo e sezionarlo, si presta all’interpretazione pluridimensionale e multistratificata.

Il simbolo si proietta nell’ignoto e permette di cogliere relazioni che sfuggono alla coscienza e alla ragione, ma esso è anche un sostituto: è un’espressione sostitutiva che ha il compito di far passare nella coscienza, in forma dissimulata, certi contenuti che altrimenti verrebbero censurati. Inoltre il simbolo funge da mediatore favorendo i passaggi tra i vari livelli di coscienza, tra il noto e l’ignoto, tra il manifesto e il latente, tra l’Io e il Super-Io. Adempie perciò anche a una funzione pedagogica e terapeutica, producendo una forma di identificazione e partecipazione a una forza sovraindividuale, facendo sentire l’uomo meno solo e isolato (Jung, 1980).

Il simbolo appare opaco alla comprensione immediata, ed emergendo nel sogno, nel mito, nell’arte,

nella fiaba, indica con la sua presenza un'assenza da decifrare, perché possiamo dire che ovunque un uomo esista, e parli, e desideri, e sogni, e crei, là emerge il simbolo, barriera all'immediata percezione del senso, ma insieme legame misterioso, unico linguaggio veramente universale, che accomuna uomini di età e geografie diverse (Cresti, 1988).

Erich Fromm e il linguaggio dimenticato

Nel testo "Il linguaggio dimenticato" (1973) l'autore cerca di fornire una spiegazione sia del simbolo che del mito, e parte dall'idea del simbolo come qualcosa che rappresenta qualcos'altro, ma non necessariamente qualcosa di reale: infatti può rappresentare anche un'esperienza interiore, un sentimento o un pensiero. Fromm scrive che un simbolo di questo genere è qualcosa che sta al di fuori di noi stessi e ciò che esso simbolizza è qualcosa che sta dentro di noi. Nel linguaggio simbolico le esperienze interiori vengono espresse come se fossero esperienze sensoriali, cioè come qualcosa che abbiamo fatto o subito nel mondo esteriore; in esso il mondo esterno è un simbolo del mondo interno, un simbolo per le nostre anime e per le nostre menti.

La forma più alta di simbolismo viene rappresentata dal simbolo universale che è radicato nell'esperienza di tutti gli esseri umani perché permette una relazione profonda tra esperienza mentale e esperienza fisica, anche perché è l'unico in cui la relazione tra simbolo e ciò che viene simbolizzato non è coincidente ma intrinseca e soprattutto è radicata nell'esperienza dell'affinità esistente fra un'emozione o un pensiero da una parte e un'esperienza sensoriale dall'altra. Il simbolo, quindi, rappresenta un linguaggio comune, creato dal genere umano e dimenticato prima che si fosse riusciti ad elaborare un linguaggio convenzionale universale.

Per quanto riguarda il mito, invece, Fromm lo interpreta come una rappresentazione presentifica, una sorta di immaginazione poetica che pone l'accento sul significato religioso e filosofico del mito, e la storia manifesta è considerata come l'espressione simbolica di questo significato.

Sogni, miti e fiabe

Il sogno ha svolto fin dall'antichità una funzione non marginale nei gruppi sociali: una funzione sacrale, oracolare o iniziatica, ma anche pragmatica, di guida e mediazione con il mondo esterno. E anche per questo è strettamente legato ai miti condivisi di un gruppo e di una cultura; un nesso che

fin dall'inizio la psicoanalisi ha evidenziato, spesso rilevando nel contenuto manifesto dei sogni immagini e situazioni riconducibili a noti motivi tratti da miti, fiabe e leggende, e mostrando, proprio per questo, come l'interpretazione dei sogni possa fare luce sulle spinte che originariamente hanno creato quei motivi. Entrambi, sogni e miti, sono il risultato di una complessa elaborazione e deformazione delle fantasie di desiderio: quelle individuali, nei sogni; quelle di intere nazioni, e cioè i sogni secolari della giovane umanità, nei miti (Freud, 1989).

L'archetipo è la forma preesistente e primitiva di un pensiero presente nell'inconscio umano. Gli archetipi, presenti indistintamente in tutte le civiltà e culture del nostro pianeta, vengono espressi e rappresentati da immagini diverse che prendono il nome di forme. Queste sono gli elementi essenziali che compongono il simbolo che assieme ad altre forme ed altri simboli vanno a formare ciò a cui le società hanno dato il nome di mito.

Dal mito deriva la fiaba, e questa è una delle zone privilegiate per l'emergere del simbolo.

È opinione comune che le fiabe siano pensate per i bambini, ma questo rappresenta un errore di valutazione e comprensione del fenomeno.

Le fiabe nascono, nella tradizione orale, per tramandare archetipi sociali, psicologici ed onirici attraverso l'uso di simbolismi fortemente legati alla sfera emozionale.

L'archetipismo presente nella fiaba è facilmente individuabile nella struttura della fiaba stessa:

- I personaggi sono indeterminati e vivono in luoghi non ben precisati;
- I fatti sono spesso inverosimili e completamente lontani dalla realtà, ma coerenti con la logicità del racconto stesso. Tali fatti rappresentano le personificazioni di concetti archetipici astratti come la paura, il dolore, la morte, l'amore, l'amicizia, etc;
- Nei personaggi e nei luoghi è presente un netto dualismo: Bene o Male, Luce o Tenebre, Caldo o Freddo, ed in nessun personaggio possono coesistere entrambe le forme dualistiche in quanto non esistono vie di mezzo e la verità è sempre e solo dalla parte del Bene.

Anche il tempo nelle fiabe è indeterminato, come d'altronde i personaggi, e questa indeterminazione temporale ha le caratteristiche proprie del sogno, in quanto il sogno è il non luogo dove gli archetipi umani, dopo essersi materializzati nell'inconscio, prendono vita e forma propria, divenendo simboli.

Sigmund Freud (1989) asserisce che le forme archetipiche dei desideri istintuali più reconditi di ogni essere umano si ripropongono nei sogni. La fiaba ha, quindi, anche il compito di trasformare tutti questi desideri istintivi in insegnamenti per l'emancipazione del bambino, svolgendo quindi una funzione catartica.

La fiaba: il percorso iniziatico per eccellenza

La maggior parte gli elementi costitutivi delle fiabe risalgono a riti e miti che riguardano il ciclo d'iniziazione (Propp, 1949). Le fiabe popolari, soprattutto quelle di magia, sono il ricordo dell'antica cerimonia del rito d'iniziazione. Durante questo rito veniva festeggiato in modo solenne il passaggio dei ragazzi dall'infanzia all'età adulta. Essi venivano sottoposti a numerose prove con le quali dovevano dimostrare di saper affrontare da soli le avversità dell'ambiente e di essere pertanto maturi per iniziare a far parte della comunità degli adulti. Dopo le prove i ragazzi e le ragazze, come in una rappresentazione teatrale guidata spesso da uno stregone, dovevano "morire" per celebrare la morte dell'infanzia.

Col passare del tempo i riti d'iniziazione sono andati perduti ma le loro forme archetipiche sono rimaste invariate, dando vita quindi a nuovi simboli ad esse associate da cui poi sono derivati i miti e le fiabe.

Propp (1949) individua uno schema comune in ogni fiaba:

la fiaba si apre con un equilibrio iniziale il quale, successivamente viene rotto. Iniziano così le peripezie dell'eroe che portano al ristabilimento dell'equilibrio.

Apprendere, quindi, le tappe che dall'infanzia portano il bambino a divenire adulto crea inconsciamente nel bimbo la consapevolezza del percorso da fare per superare le difficoltà che da adulto troverà nel cammino dell'autorealizzazione. Gli archetipi del coraggio, dell'allontanamento, dell'amore e della difficoltà saranno indiscutibilmente presenti nel corso della sua vita.

Le fiabe, quindi, non sono unicamente cibo per la fantasia dei bambini, ma rappresentano una chiave essenziale per l'interpretazione simbolica di archetipi appartenenti tanto al bambino quanto all'adulto. Archetipi che oltre a segnare un percorso di crescita o autorealizzazione durante l'evoluzione dell'essere umano, codificano nel simbolismo tipico dei percorsi ermetico-misterici, ricalcando passo per passo ogni fase del lungo cammino esoterico dell'illuminazione.

Gli archetipi junghiani nella letteratura fantastica

Entrando nel mondo delle fiabe, del racconto fantastico e dei miti ci si imbatte in tipologie di personaggi ricorrenti e in situazioni che si somigliano molto: eroi coraggiosi, messaggeri magici, vecchie maghe o maghi saggi e potenti, strani compagni di viaggio in grado di alterare il proprio stato, cattivi, imbrogliatori, giullari e tanti altri.

Secondo Jung (1980) queste tipologie attingono costantemente dall'inconscio collettivo: fiabe, miti e racconti fantastici sono come sogni di una cultura millenaria cui scrittori e sceneggiatori attingono durante il processo creativo. Comprendere il meccanismo di funzionamento degli archetipi in un racconto significa comprendere la funzione che un determinato personaggio svolge all'interno della narrazione.

Gli archetipi in questa situazione non sono da considerarsi come ruoli rigidi, ma piuttosto come funzioni, intese nell'accezione data a questo termine da Propp (1949), cioè appropriazione temporanea di un ruolo da parte di uno o più personaggi di una narrazione. Gli archetipi possono essere considerati anche come diversi aspetti della personalità di un unico personaggio, personificazione di diverse qualità umane.

I racconti diventano quindi un percorso di composizione attuata basandosi su elementi base universali.

Gli archetipi che più frequentemente si incontrano in un racconto fantastico e che sono da intendersi tanto al maschile quanto al femminile, ma che certo non esauriscono le possibilità, sono:

L'Eroe, che rappresenta l'Ego, quella parte che, secondo Freud, ci permette di differenziarci dalla madre. Un Eroe è colui che all'inizio del racconto è dominato da una forte identità personale che lo differenzia dal gruppo (il resto dell'umanità), ma che nel corso della narrazione diventa in grado di superare le illusioni e i conflitti, talvolta sacrificando se stesso metaforicamente o anche fisicamente. L'archetipo dell'Eroe incarna la ricerca d'identità dell'uomo. L'Eroe è il simbolo stesso dell'anima in trasformazione e del viaggio che ciascun essere umano intraprende durante la sua vita alla ricerca di se stesso e del significato dell'esistenza (Vogler, 2005). L'Eroe è il personaggio in cui si identifica il lettore e assolve funzioni fondamentali come quella della crescita, dell'azione, dell'affrontare la morte fino al sacrificio di se stessi. Le limitazioni caratteriali dell'Eroe, dubbi, insicurezze e paure, accrescono ulteriormente la possibilità di identificazione del pubblico che pare essere molto attratto da personaggi nevrotici e profondamente umani (Vogler, 2005). Esistono diversi tipi di Eroe, accomunati dalle stesse caratteristiche di fondo ma differenziati nelle modalità di approccio alla ricerca. Possiamo sostanzialmente fare una prima grande generalizzazione tra eroi disponibili, pronti, dinamici, entusiasti ed eroi riluttanti, passivi che necessitano di una motivazione in più, spesso fornita dal mentore, per affrontare le proprie prove. Tra gli eroi riluttanti occupano senza dubbio un posto di rilievo gli antieroi, personaggi di profonda onestà e rettitudine che hanno però rifiutato la società in cui vivono e le relative regole e sopravvivono, spesso in solitudine, ai margini della comunità. Esistono poi al contrario gli eroi dediti al benessere della comunità, gli eroi che catalizzano, quei personaggi che, come nella chimica, permettono che il sistema operi le proprie

trasformazioni, senza cambiare eccessivamente.

Il Mentore (o Vecchio Saggio) si manifesta in tutti i personaggi che hanno il compito di istruire, aiutare e proteggere gli eroi. Si tratta di soggetti con una connotazione fortemente positiva, pur se talvolta eccentrici, ad esempio il Mago Merlino. Nella mente umana il Mentore rappresenta l'Io, la parte più saggia e accorta della psiche. Nella narrazione questa figura sta a rappresentare le massime aspirazioni dell'Eroe, ciò che l'Eroe è destinato a diventare se si dimostrerà capace di affrontare e superare con saggezza le prove della vita. Come è facile dedurre l'archetipo del Mentore è strettamente legato alla figura del genitore. La funzione fondamentale del Mentore è quindi quella di insegnare, ma il Mentore è anche colui che fornisce l'Eroe di informazioni preziose e doni magici, strumenti che, usati al momento giusto e nella maniera opportuna, consentiranno di risolvere situazioni difficili. In questi caso il Mentore assolve alla funzione di Donatore. Il dono del Mentore non è mai fine a se stesso; l'Eroe deve guadagnarsi il premio attraverso l'apprendimento, la fatica e il sacrificio. Il Mentore rappresenta anche la figura che fornisce all'Eroe la motivazione necessaria ad affrontare un'impresa: il suo compito si traduce nel confortare o provocare l'eroe perché si decida a compiere un passo in avanti. Non si deve pensare al Mentore come ad un archetipo monolitico e incrollabile: come per l'Eroe anche in questo caso esistono varie caratterizzazioni. Il Mentore può anzitutto, proprio come l'Eroe, essere consapevole o riluttante, può mostrarsi insicuro e fallace mostrando così con le sue debolezze gli errori da evitare. Può trattarsi di un personaggio dubbio e oscuro, a conoscenza di segreti temibili; oppure può trattarsi di un "dio caduto", un personaggio che, pur nella sua immensa conoscenza, sta vivendo una fase di profonda crisi o declino.

C'è poi il Mutaforme, la cui natura risulta estremamente sfuggitiva alla comprensione, è dal punto di vista psicologico la figura in cui confluiscono le istanze di rappresentazione dell'energia racchiusa nell'archetipo junghiano Animus/Anima. Rappresenta quindi l'insieme del fascio di immagini di mascolinità positive e negative nei sogni e nelle fantasie delle donne (Vogler, 2005) e il loro corrispondente al maschile. Queste fantasie vivono dentro di noi spesso fortemente repressi da norme e consuetudini sociali che in un certo qual modo impongono all'uomo di mostrare solo il suo lato maschile e alla donna solo quello materno, mettendo a tacere la controparte emotiva e psichica. L'incontro tra Animus a Anima nei sogni e nelle fantasie è considerato un passo importante nella crescita psicologica (Vogler, 2005). Solo nel riconoscimento e nell'accettazione sia delle proprie caratteristiche femminili che di quelle maschili, così come dei propri punti di forza che delle proprie fragilità, si attua il passaggio di stato che consente all'uomo di evolvere, di progredire nella reale consapevolezza di sé, delle sue aspirazioni e del suo percorso di vita. L'archetipo del Mutaforme ha

funzione di catalizzatore del cambiamento, è un simbolo dell'impulso psicologico alla trasformazione. Nell'affrontare un Mutaforme l'Eroe viene profondamente scosso e turbato, costretto a mutare la propria opinione sul sesso opposto o ad affrontare parti nascoste di se stesso, immagini e idee sulla sessualità e sui rapporti con gli altri. La funzione del Mutaforme è dunque quella di seminare il dubbio, creare spunti per una profonda riflessione.

L'Ombra, infine, rappresenta gli aspetti oscuri e misteriosi e può essere assunto come ruolo da differenti personaggi: dall'antagonista al protagonista che vive un momento di difficoltà interiore, di dubbio morale, o ancora da una situazione che non riesce a districarsi ma si attorciglia sempre più su se stessa complicando la trama. Anche un Mentore, solitamente legato a una connotazione positiva di apprendimento e crescita, può essere ammantato di Ombra nel momento in cui diviene un cattivo maestro. Nell'archetipo dell'Ombra trovano forma le rappresentazioni del lato oscuro, degli aspetti repressi e inespresi, nascosti e inconfessabili, è spesso la dimora dei mostri che reprimiamo dentro di noi (Vogler, 2005). L'Ombra rappresenta traumi emotivi o profondi sensi di colpa, che, se ricacciati nell'oscurità dell'inconscio e rifiutati, possono trasformarsi in meccanismi distruttivi che possono arrivare ad annientarci. Queste violente emozioni possono assumere la forma di esseri mostruosi, vampiri, lupi mannari, figure diaboliche, ma incarnano una potente energia che, se portata alla luce, può diventare fortemente positiva e condurci a superare paure e vecchi abitudini. La maschera dell'Ombra prende forma nei personaggi antagonisti, nel Nemico per eccellenza, nel Cattivo, che hanno per finalità la creazione del conflitto, la distruzione, l'annientamento dell'Eroe. Esse hanno il compito di sfidare l'Eroe al fine di dargli un degno rivale e metterlo in condizione di esprimere al meglio le proprie potenzialità. Anche un Eroe può manifestare degli aspetti Ombra, laddove sia estremamente cinico ed egoista, tormentato da sensi di colpa o si comporti in modo autolesionistico.

Il significato simbolico della fiaba in Bettelheim

Bruno Bettelheim (1903–1990) descrive in modo suggestivo le più belle e conosciute fiabe: da Hansel e Gretel a Cappuccetto Rosso, da Biancaneve alla Bella Addormentata nel bosco. Per l'autore la fiaba sviluppa la creatività, dà spazio al gioco semantico e segnico. È uno strumento educativo prezioso, rappresenta un punto di riferimento per la vita interiore del bambino e per la vita relazionale dello stesso con l'adulto (Beretta, Vannucchi, 2012). Il bambino ha bisogno di un'educazione morale che velatamente, e soltanto per induzione, gli indichi i vantaggi del

comportamento morale, non mediante concetti etici astratti, ma tramite quanto gli appare tangibilmente giusto e quindi di significato riconoscibile. Nelle fiabe non è importante tanto il contenuto manifesto, esplicito, quanto il significato simbolico comune in qualsiasi società ed epoca. Queste storie si occupano di problemi umani universali, soprattutto di quelli che preoccupano la mente del bambino, e quindi parlano al suo Io e ne incoraggiano lo sviluppo, calmando nel frattempo pressioni preconsce e inconsce. La fiaba semplifica tutte le situazioni, i suoi personaggi sono nettamente tratteggiati, e i particolari, a meno che non siano molto importanti, vengono eliminati. Questo permette al bambino di afferrare il problema nella sua forma più essenziale, mentre una trama più complessa gli renderebbe le cose più difficili. Tutti i personaggi sono tipici anziché unici. È importante sottolineare che non è il trionfo finale della virtù a promuovere la moralità, bensì il fatto che sia l'eroe a risultare maggiormente esemplare per il bambino, permettendogli di identificarsi con lui nelle sue lotte. Grazie a questa identificazione il bambino immagina di sopportare con l'eroe prove e tribolazioni, e trionfa con lui quando la virtù coglie la vittoria. Il bambino compie questa identificazione da solo, le lotte interiori e col mondo esterno dell'eroe fanno nascere in lui il senso morale. I personaggi delle fiabe non sono ambivalenti: non buoni e cattivi nello stesso tempo, come tutti noi siamo nella realtà. Ma, dato che la polarizzazione domina la mente del bambino, domina anche nelle fiabe. Egli ha bisogno di comprendere se stesso e il mondo, e per poterlo fare deve essere aiutato a trarre un senso dal tumulto dei suoi sentimenti (Beretta, Vannucchi, 2012).

Prima e durante il periodo edipico il bambino ha un'esperienza del mondo caotica. Egli divide ogni cosa in opposti, scinde il buono dal cattivo sia nel mondo esterno che in quello interno. Una persona o è buona o è cattiva, mai entrambe le cose. La presentazione delle polarità del carattere permette al bambino di comprendere con meno difficoltà la differenza fra i due aspetti. Di fatto, le ambiguità potranno essere recepite con un certo discernimento solo quando si sarà formata una personalità relativamente solida. La fiaba non ha solo la funzione di intrattenere il bambino, bensì gli permette di conoscersi e favorisce lo sviluppo della sua personalità.

Le fiabe pongono il bambino di fronte ai principali problemi umani (il bisogno di essere amati, la sensazione di essere inadeguati, l'angoscia della separazione, la paura della morte ecc), esemplificando tutte le situazioni e incarnando il bene e il male in determinati personaggi, rendendo distinto e chiaro ciò che nella realtà è confuso. Esse esprimono in modo simbolico un conflitto interiore e poi suggeriscono come può essere risolto.

A differenza di tutti noi, come già detto, nella fiaba i personaggi hanno un carattere non ambivalente: o solo buoni o solo cattivi.

Con la figura della matrigna, o della nonna in Cappuccetto Rosso, o della strega, si scinde la madre buona da quella cattiva, permettendo al bambino di andare contro la madre cattiva senza che si instauri il senso di colpa. La fantasia della cattiva matrigna preserva l'immagine della madre buona. L'espedito delle fiabe di scindere la madre in una buona madre (spesso morta) e in una cattiva matrigna permette di conservare una buona madre interiore dalla bontà infinita e di detestare la cattiva matrigna senza rimorso. La fiaba suggerisce come il bambino può controllare i sentimenti contraddittori senza esserne sopraffatto e senza compromettere i suoi rapporti familiari.

Il succo di queste fiabe non è la morale, sostiene Bettelheim (1973), ma piuttosto la fiducia di poter riuscire. La vita può essere affrontata con la fiducia di poter sormontare le sue difficoltà o con la prospettiva della sconfitta: anche questo costituisce un importantissimo problema esistenziale. Il bambino, man mano che cresce, deve imparare a capirsi sempre meglio, per poi imparare a comprendere gli altri in modo da entrare in rapporto con loro.

Bettelheim utilizza le categorie Super Io, Io e Es per analizzare il contenuto delle fiabe. Lo scontro tra Es ed Io e Io e Super Io corrisponde alla necessità di un percorso di maturazione interiore. Le fiabe parlano, oltre che all'Io cosciente, al nostro inconscio: l'ambiguità contenuta nelle fiabe si sviluppa nell'inconscio dando significati diversi alla medesima storia.

Attraverso esempi tratti dalla più famosa tradizione popolare l'autore dimostra come il loro messaggio aiuti a superare l'angoscia di essere bambini in un mondo di grandi: solo affrontando le sfide della vita e superandole essi potranno arrivare alla propria indipendenza e realizzazione, così come l'eroe ottiene il suo regno e la felicità dopo aver vinto le battaglie che si presentano durante il cammino. L'identificazione con i personaggi e la partecipazione emotiva al racconto sono possibili perché le fiabe parlano il linguaggio della fantasia, che è lo stesso del bambino.

Un esempio: Cappuccetto Rosso secondo Bettelheim

In Cappuccetto Rosso la nonna buona viene improvvisamente sostituita dal lupo che minaccia di distruggere la bambina. A volte la nonna (o una figura familiare), che è sempre stata affettuosa verso il bambino, può diventare improvvisamente minacciosa e comportarsi in modo completamente diverso e diventa una crudele matrigna che nega al bambino ciò che egli vuole. La tendenza a scindere una persona in due per mantenere intatta l'immagine buona è un espedito usato da molti bambini per gestire situazioni difficili, per risolvere le contraddizioni.

Cappuccetto Rosso può essere letta su diversi piani; quello simbolico è della bambina che diventa

adulta dopo essere stata mangiata dal lupo. Si potrebbe interpretare il lupo come un solenne avvertimento a non fare ciò che è stato proibito, poiché i genitori sanno ciò che è bene per il bambino, che non vede il pericolo in un lupo che parla con voce suadente. Il lupo rappresenta il Super Io come immagine dei genitori e del senso di colpa che assale i bambini quando compiono qualcosa contro il loro volere.

Nella narrazione è assente l'elemento maschile: dal principio alla fine di Cappuccetto Rosso non si fa accenno a un padre, che è presente in forma nascosta. Il padre è presente come lupo, che incarna i pericoli di violenti sentimenti edipici, e come cacciatore nella sua funzione protettiva e salvatrice.

Simbologia e significati psicologici nella favola di Cappuccetto Rosso: riflessioni di grandi studiosi

Interpretazione allegorica: i riti di passaggio e la crescita

Il principale esponente di questo tipo di interpretazione è Vladimir Propp (1949). La sua chiave di lettura propone una visione di Cappuccetto Rosso come allegoria dei riti di passaggio adolescenziali. La partenza di Cappuccetto Rosso dalla sua casa rappresenta un rito di separazione, la permanenza nel bosco è un periodo di passaggio, il momento in cui viene divorata dal lupo nella casa della nonna simboleggia una prova d'iniziazione e il suo salvataggio dalla pancia del lupo la rinascita e l'ammissione nella società degli adulti.

Secondo questa corrente di pensiero il lupo raffigura chiaramente una potenza malvagia, il cui scopo è deviare la bambina dal suo percorso di crescita, facendo in modo che Cappuccetto Rosso prolunghi il più possibile il soggiorno nell'infanzia, costringendola ad una condizione di perpetua staticità. In seguito Cappuccetto Rosso incontra il lupo che ha ormai divorato la nonna. Questo momento rappresenta l'emergere della consapevolezza: la bambina comprende che per crescere deve affrontare gli eventi negativi che le si presentano e superare i propri limiti.

Cappuccetto Rosso secondo Erich Fromm

Fromm, nella sua rivalorizzazione del linguaggio simbolico, si occupa di questa fiaba, che egli conosce nella versione classica dei fratelli Grimm, ma che è fiaba universale, presente in aree anche lontanissime. Fromm offre di questa fiaba un'interpretazione molto contrastata: egli la vede, infatti, espressione del millenario conflitto uomo-donna, che oppose il patriarcato al matriarcato, che si ribalta dopo aspre lotte mosse dall'emergente società maschile. È una lotta che, ribaltando le sorti del potere, sottomette la donna all'uomo, generando tuttavia una catena di rancore e di vendette tutt'ora operanti. La fiaba mostrerebbe una sorta di rappresaglia del mondo femminile che raffigura nel lupo il maschio violento e rapace, che nell'atto sessuale addirittura mangia il partner: l'atto sessuale è quindi atto di violenza. Ma la voracità del lupo significa anche altro: il bisogno maschile di rivaleggiare con la capacità generativa della donna e che viene punito nella grottesca gravidanza cui la stessa Cappuccetto Rosso lo condanna, ponendogli delle pietre, simbolo di sterilità, nel ventre, e così uccidendolo. La fiaba è, allora, la storia del trionfo delle donne che odiano gli uomini, e termina con la loro vittoria, esattamente all'opposto del mito di Edipo nel quale si afferma la figura dell'uomo (Fromm, 1973).

Una formazione reattiva da parte del mondo femminile sconfitto ma che è anche indicativa di una primaria invidia e rivalità verso l'altro sesso come supposta perdita di una parte di sé, di quella parte che ci rendeva androgini perfetti e narcisisticamente compiuti. Esprime la ricerca di quella perdita autosufficienza, la negazione di quella ferita che abbiamo subito con la nascita, che implica, invece, il riconoscimento di una mancanza che deve essere colmata da altri, e ci rimanda a ciò che già Freud aveva indicato come complesso di castrazione e di invidia del pene da parte della donna, cui corrisponderebbe simmetricamente, secondo Fromm, invidia di gravidanza da parte maschile (Cresti, 1988).

A proposito di Cappuccetto Rosso Fromm (1973) afferma che la maggior parte del simbolismo contenuto in questa favola può essere compreso senza difficoltà. L'abito rosso di Cappuccetto è un simbolo che viene interpretato come rivelazione di un'avvenuta maturazione sessuale della bambina che, ancora immatura psicologicamente, si avventura nel mondo della fascinazione del sesso rischiando però di venirne sommersa, riflettendo anche una problematica più vasta, sociale, dell'incontro uomo-donna e dei conflitti che ne derivano.

Qui si aprono le critiche di coloro che ritengono mistificante l'interpretazione di Fromm dato che in realtà nelle versioni più antiche della fiaba manca totalmente questo dettaglio, da cui prende addirittura il nome la fiaba stessa, e cioè manca proprio quel cappuccio di velluto rosso fatto dalle

amorevoli mani della nonna. Certo la contestazione appare inconfutabile, tanto più che anche nella stessa versione dei fratelli Grimm, in cui appare il dettaglio del cappuccetto rosso mancante in versioni più antiche, è presente un altro possibile elemento di confutazione: in tedesco il termine “Hind” significa sia bambino che bambina, per cui non ha senso vedere come significante delle prime mestruazioni quel cappuccetto rosso che, se appartenesse ad un maschietto, ribalterebbe del tutto il senso della fiaba. Tuttavia quella bambina (o bambino che sia) incontra un lupo seduttore, con tutto quel che ne consegue (Cresti, 1988).

La fiaba popolare di magia, quella tramandata oralmente e che soltanto da qualche secolo si è anche trascritta nelle pagine, è contenitore non vuoto ma colmo e sfaccettato di sensi, propri alla intrinseca varietà di significati del simbolo. È dotata di un'essenziale diacronia strutturale, dato che la fiaba sincronicamente unisce narratore-narrante in un'unica esperienza attuale, tuttavia diacronicamente si proietta in avanti per l'ascoltatore-bambino, che anticipa nell'errore della fiaba il compimento del suo destino pulsionale, mentre ripercorre all'indietro il cammino compiuto dall'adulto, che ritrova invece nella fiaba la sorgente dei desideri. È infatti momento sincronico l'atto del raccontare, che istituisce una comunicazione intenzionale tra adulto e bambino (Cresti, 1988).

La fiaba è simile al sogno, e come questo esige un'interpretazione e ci sprona ad un processo di svelamento e di recupero di quel linguaggio simbolico altrimenti inesplorato e dimenticato, che si proponga come collegamento e riconoscimento tra un passato altrimenti perduto ed un futuro, che sia promessa comprensibile e che discenda da un presente esplorato e quindi meno confuso ed ermetico. Così la fiaba è un meraviglioso palcoscenico di significati, che si rivela capace di più livelli di lettura e le sue immagini-simbolo, piene di significati, stimolano diverse comprensioni. Questo spiega anche le apparenti contraddizioni interpretative.

La fiaba appare come una forma simbolica, isomorfa nella struttura alla mentalità ed alla percezione del mondo del bambino, ma che si rivela specchio del percorso psichico di ognuno di noi. È certo ormai, e da tutti accettato, che un livello fantasmatico della fiaba rimanda ai rituali iniziatici puberali, che trasformavano i fanciulli ancora legati simbioticamente al mondo materno in membri adulti della tribù, rendendoli legati alla società maschile, dei padri, anche con rituali paurosi e cruenti, che drammatizzavano una morte rituale dell'adepto, ed una sua successiva rinascita, attraverso un inghiottimento nelle fauci del mostro totemico ed un successivo parto da parte dell'iniziatore che mimava appunto la rinascita del fanciullo. Il colore usato in questi rituali era il rosso, essendo rappresentante simbolico del sangue e quindi della vita. All'adepto che subiva l'iniziazione al momento della pubertà (che nelle fanciulle coincideva con l'apparire del primo mestruo), si faceva talvolta indossare un cappuccio, oppure veniva tinta di rosso la testa, in un atto

simbolico che voleva dotare di una nuova membrana fetale il neo-nato alla società adulta, così che egli (soprattutto il fanciullo) si leghi sempre più in un patto di sangue e di solidarietà ai padri che lo rinnovano alla vita, cancellando nella memoria l'altra nascita, quella che lo legava ancora alla madre. I riti iniziatici erano riproposizione simbolica di una nascita ad un nuovo stato adulto, e nelle ferite sofferte (nel maschio la circoncisione) si dotava l'adepto di una doppia identità sessuale, così che la ferita sanguinante diventasse significante simbolico di una vagina mestruata, come ricongiungimento nel sé di una supposta parte perduta dalla madre, ma, come nota Bettelheim (1973), anche indizio di una profonda invidia maschile per la sessualità femminile, capace di generare. Il che avvalorava l'interpretazione frommiana da molti contestata, che vede appunto nella triste fine del lupo l'espressione di una sorta di contrappasso, punizione grottesca e crudele per il suo peccato di invidia per un utero capace di contenere una vita in germoglio. Inoltre il cappuccetto rosso ci riconferma l'interpretazione legata ai rituali puberali, ma anche altri elementi, quali la presenza di un animale-totem inghiottitore (il lupo), motivo che si evidenzia in tutte le versioni. Come abbiamo visto il cappuccetto rosso non è indispensabile alla fiaba stessa, e tuttavia la sua presenza è importante perché il colore con la sua presenza, come avviene del resto anche nel sogno, indica qualcosa da evidenziare affettivamente. Potremmo allora dire che la sua presenza sia stata resa necessaria dal progressivo allontanamento da un'immediata comprensione del linguaggio del simbolo. La presenza del cappuccetto rosso nelle versioni più note della fiaba non fu soltanto un abbellimento, ma forse un necessario accorgimento, una sottolineatura che pur non alterando il testo lo evidenzia laddove è importante che ci si soffermi a capire, dato che ormai il linguaggio simbolico è sempre più incomprensibile per noi adulti di oggi, civilizzati e disincantati (Cresti, 1988). Fromm colse questa intenzionalità inconscia, e rivelò come il linguaggio simbolico della fiaba sia parola vitale ed elastica.

Conclusioni

Come gli studiosi di linguistica si sono impegnati ad approfondire l'aspetto strutturale delle fiabe e dei racconti fantastici, così la psicoanalisi ha dedicato ampi studi all'analisi dei contenuti simbolici che si celano sotto lo strato più superficiale della trama narrativa. Nel corso del '900 Sigmund Freud, Carl Gustav Jung e i suoi allievi, in particolare Bruno Bettelheim, hanno evidenziato come i racconti fantastici siano stretti parenti dei sogni e siano portatori di caratteristiche simboliche estremamente simili. Il concetto fondamentale che lega questi studiosi è quello che il racconto

fantastico, e il sogno, siano manifestazioni inequivocabili e interpretabili di quell'attività psichica tipica dell'uomo che non siamo in grado di controllare, ma che manifesta attraverso un suo codice specifico i sentimenti, le emozioni, le ansie e le paure dell'essere umano.

Altri ricercatori orientati verso la psicologia del profondo sottolineano le analogie tra gli eventi fantastici nei miti e nelle fiabe e quelli che hanno luogo nei sogni, anche se le fiabe rappresentano desideri più manifesti rispetto ai sogni. La fiaba proietta l'allentamento di tutte le tensioni e offre modi per risolvere i problemi. Ci parla nel linguaggio di simboli che rappresentano un contenuto inconscio. Fa appello alla mente conscia e inconscia, all'Es, all'Io e al Super Io. Ecco il perché della loro efficacia con i bambini: nel contenuto delle fiabe vengono espressi, in forma simbolica, fenomeni psicologici interiori.

Gli psicoanalisti junghiani sottolineano che i personaggi e gli eventi di queste storie rappresentano fenomeni psicologici archetipici e suggeriscono simbolicamente il bisogno di raggiungere uno stato superiore di coscienza individuale. La fiaba offre del materiale fantastico che suggerisce al bambino, in forma simbolica, in cosa consiste la battaglia per il conseguimento dell'autorealizzazione, e garantisce un lieto fine. Applicando il modello psicoanalitico della personalità, le fiabe danno messaggi importanti a tutti i livelli della mente (conscia, preconscia e inconscia). Le storie ammettono a livello conscio le pressioni dell'Es e suggeriscono modi per soddisfarlo in accordo con le esigenze dell'Io e del Super Io. Le fiabe indirizzano il bambino verso la scoperta della sua identità e suggeriscono le esperienze necessarie per sviluppare il suo carattere. I personaggi e gli eventi personificano conflitti interiori e suggeriscono in maniera sottile come possono essere risolti.

Bibliografia

Bettelheim, B. (1973). *“Le ferite simboliche, un'interpretazione psicoanalitica dei riti puberali”*. Sansoni, Firenze.

Beretta, A., Vannucchi, S. (2012). *“Il mondo interno del bambino: l'uso della fiaba per la ricerca di significato”*. Psicoanalisi Neofreudiana, Anno XXIV n.1.

Chevalier, J., Gheerbrant, a: (1992). *“Dizionario dei Simboli: Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri”*. BUR Rizzoli.

- Cresti, A. (1988). *“Cappuccetto rosso ed Erich Fromm - il linguaggio ritrovato”* in: P. L. Eletti, P., L. (Ed.) *“Incontro con Erich Fromm. Atti del Simposio Internazionale su Erich Fromm: dalla necrofilia alla biofilia: linee per una psicoanalisi umanistica”*. Firenze (Edizioni Medicea) 1988, pp. 107-117.
- Freud, S. (1986). *“Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti. 1900-1905”*. Bollati Boringhieri. Torino.
- Freud, S. (1989). *“Opere vol. 3: L'interpretazione dei sogni”*. Bollati Boringhieri. Torino.
- Fromm, E. (1973). *“Il linguaggio dimenticato: introduzione alla comprensione dei sogni, delle fiabe e dei miti”*. Garzanti. Milano.
- Jung, C., G. (1980). *“L'uomo e i suoi simboli”*. Cortina Editore. Milano
- Laplanche, J., Pontalis, J., B. (1974). *“Enciclopedia della Psicoanalisi”*. Laterza, Bari.
- Propp, V., J. (1949). *“Le radici storiche dei racconti di fate”*. Einaudi. Torino.
- Romano, P. (2011). *“Appunti per una introduzione a Jung e al suo contributo alla terapia psicodinamica”*. In *Psicoterapia e scienze umane*, Vol. XLV, n.1 pp. 49-74.
- Volger, C. (2005). *“Il viaggio dell'eroe”*. Audino Editore.