

## Per un paio d'ali. Variazioni sul mito della Bella addormentata

Lettura di *Maleficent* (USA 2014)

Monica Centanni e Stefania Rimini



Il cinema non smette di rovistare tra soffitte segrete di castelli incantati. Soltanto negli ultimi due anni ben quattro sono state le traduzioni filmiche della fiaba della *Bella addormentata nel bosco*, nelle varianti di Biancaneve o di Aurora/Rosaspina: le due interessanti, anche se non memorabili, versioni con Charlize Theron e Julia Roberts nelle vesti della ammaliante 'matrigna cattiva' – *Snow White and the Huntsman* (GB 2012, di Rupert Sanders); *Mirror Mirror* (USA 2012, di Tarsem Singh) – alle quali si affiancano due declinazioni più colte e raffinate: *Blancanieves* (ES, FR 2012, di Pablo Berger) e ora *Maleficent* (USA 2014, di Robert Stromberg).

*Blancanieves* è un prezioso esercizio di retorica visuale, che mette in campo uno stile graffiante, ricco di orpelli. La vicenda viene ambientata nell'Andalusia degli Anni Trenta, e immersa nella temperie surrealista; l'ecceденza dello sguardo avanguardista si coglie nei dettagli, negli scorci, e soprattutto nell'audacia di certe coloriture tematiche. *Blancanieves* è un film muto, in cui l'immaginario della fiaba dei Grimm viene rivisto alla luce di un preciso orizzonte di senso: "Il patrimonio visionario dell'iconografia

martirologica del Barocco spagnolo, turgido e sovraccarico, grottesco come un inferno medievale” (Marelli 2013, 33). Lo slittamento dell’ambientazione produce una serie di irriverenti colpi di scena, fra cui la trasformazione dei sette nani in una compagnia di *chartolada*, mentre il finale sembra escludere il lieto fine: la fanciulla addormentata, esibita nella sua bara di cristallo ai baci degli sconosciuti, diviene “orribile attrazione di uno sgarrupato circo Barnum” (Marelli 2013, 34).

Con *Maleficent*, invece, la riscrittura disneyana vira decisamente verso il registro di un’epopea fantasy, con qualche coloritura burtoniana, e spinge al massimo grado di intensità le *nuances* nero-gotiche già presenti nella precedente versione Disney del 1959. La lettura che ne diamo qui tiene conto del particolare gioco drammaturgico cui è sottoposto il *plot* della fiaba – dal quale scaturisce una inversione assiale del discorso, con la ribalta della strega Malefica, e una lieve sfumatura *gender* della storia.

### (Ri)cucire il mito

“Lasciate che di nuovo vi narri una vecchia storia e si vedrà quanto bene la conosciate”: stanno ancora sfilando i titoli di testa, che oltre alla funzione primaria di servizio hanno il compito di riallacciare visivamente, attraverso il logo grafico del castello incantato, la nuova edizione della fiaba (Disney 2014) all’animazione *Sleeping Beauty* dei “Grandi Classici” (Disney 1959), e la prima battuta della voce narrante fornisce una chiave importante per apprezzare la sofisticata operazione di montaggio e riscrittura che *Maleficent* propone.

Si tratta di una vera e propria drammaturgia del mito che rispetta il primo profilo di riconoscimento dei caratteri – il Re, la Regina, la bellissima Principessa, il Principe, la Fata malvagia – come pure i punti di snodo fondamentali del racconto – la maledizione mortifera come dono battesimale; l’età iniziatica dei sedici anni; il fuso; l’incantesimo del sonno come morte-in-vita; il risveglio possibile solo grazie a un “bacio del vero amore”. Rigorosamente rispettati sono, in particolare, nomi e strutture narrative della prima versione Disney – il Re ‘Stefano’, la Principessa ‘Aurora’, il Principe ‘Filippo’, la Fata ‘Malefica’ – poiché, come si è visto, fino a partire dai titoli di testa, lo spettatore è richiamato proprio a quel, a lui ben noto, antecedente. Le stesse tre fatine inette e pasticciona – Flora Fauna Serenella (Flora Fauna Merryweather) nella versione 1959, ora Giuggiola Verdella Flittle (Thistlewit Knotgrass Flittle) – sono ancora vestite di rosso, di verde e di azzurro, con una marcatura del loro *habitus*

da zie rugose e inzitellate, e del loro *animus* piccino, non innocentemente egoista. Ma pur nella, ribadita e insistita, continuità con la versione precedente, senza ricorrere alla scorciatoia di smentire passaggi e dettagli cruciali del racconto, la *fabula* è sottoposta a una torsione mitografica: la manipolazione che agisce sulla postura emozionale, sulla declinazione del pathos dei personaggi.

Perché se Malefica non è stata, da sempre, malvagia; se il viraggio al male del suo potere è causato dal trauma di un amore tradito e di una crudelissima violenza subita; e se l'animo di Malefica muta nel corso del racconto e il suo cuore, pieno di dolore e di vendetta, si addolcisce vegliando l'infanzia della bellissima Aurora; se Malefica si fa incantare dalla grazia che lei stessa ha dato in dono alla principessa; se Malefica nel corso della storia diventa la vera 'fata madrina', che qualsiasi cosa darebbe per ritirare la sua stessa, irrevocabile, maledizione – ecco che senza che nessun personaggio, nessuno snodo narrativo cambi, tutta la storia cambia. I personaggi inscenano un diverso teatro delle passioni, in cui Malefica primeggia per essere, insieme, 'l'eroina' e 'la cattiva' (come recita nelle ultime battute la voce narrante).

Imprimere una diversa torsione alla materia mitica: è lo stesso dispositivo messo in atto dai fondatori del teatro, i tragediografi greci, rispetto al repertorio del mito. Lasciare più o meno intatti i nomi e il nucleo della trama mitica, ma far accadere in scena, in un modo del tutto diverso dall'atteso, la storia. Tutti sappiamo la storia di Agamennone, ucciso al ritorno da Troia – ma io (Eschilo) te la racconto in questo modo, in cui l'evento del regicidio è confermato ma l'assassino non è Egisto, ma Clitemnestra. Tutti sappiamo la storia di Medea – ma io (Euripide) te la racconto in questo modo, e la mia Medea compie la sua più radicale vendetta, uccidendo i suoi bambini. Tutti sappiamo la storia di Edipo – ma io (Sofocle) ti racconto che c'era la peste, e che lui non sapeva che Giocasta era sua madre, né di aver ucciso Laio, suo padre.

Il dispositivo ingenera nello spettatore un doppio interesse, una doppia empatia: la rammemorazione (confortante) della "vecchia fiaba", e la sorpresa (spaesante e intrigante) di scoprire (ovvero di vedere *inventati*) retroscena inediti della storia che si crede di sapere.

### Nell'occhio della strega

La potenza attanziale di Malefica emerge con forza fin dalle prime inquadrature in cui compare Angelina Jolie: gli zigomi sporgenti, resi

taglienti dal trucco e dagli effetti speciali; lo sguardo profondo e magnetico; le corna incurvate e minacciose (citazione del profilo della Malefica di cartone del film Disney 1959), il mantello indossato, volteggiato, con sovrana grazia. Malefica è autorevole e potente, il suo carattere è fiero e aperto.

La superba bellezza – *wide-awake Beauty* – dell'attrice incarna in modo esemplare la complessa ambiguità del personaggio, le intermittenze di un destino che le impone severità e rigore, non senza lasciare spazio a squarci di profonda emozione. La sua malvagità è l'esito di una brutale amputazione, un colpo inferto a tradimento dal giovane Stefano, che era stato il primo "umano" conosciuto dalla fata potente quand'era bambina, il primo a farle vibrare il forte cuore, diventato poi per avidità di potere il pretendente al trono dell'altro regno, disposto a qualsiasi atrocità per conquistarlo. Stefano, approfittando di un momento in cui la vigile presenza della fata dorme, illanguidita da amore – l'unico momento in cui è 'bella addormentata' – le risparmia la vita, ma la priva delle sue ali, quelle nere, forti ali "talmente grandi da farmi da strascico... che non hanno mai ceduto, neppure una volta. Mi fidavo di loro".

L'oltraggio fisico, la menomazione delle ali che erano l'organo e il simbolo della sua magia ("non è vero che tutte le creature magiche hanno le ali?"), si accompagna così al trauma della più violenta e cocente delusione d'amore. La ferocia della castrazione, oltre a suggerire piste ermeneutiche di impronta psicanalitica (che non seguiremo perché decisamente esplicite), determina la brusca inversione emotiva di Malefica e la conseguente conversione al male della sua potenza, ma nello stesso tempo rivela la resistenza del suo *soma*. Nonostante lo scandalo della ferita, il suo corpo di donna si ricompone, risorge, sublima l'impotenza del volo attraverso la figura ancillare di Fosco, ragazzo-uccello asservito alla causa della vendetta. L'aerea mobilità della fata in nero cede il posto a un passo lento ma perentorio, a una postura statuaria (ancorché assistita da un bastone). Al centro della scena è l'*embodiment* della malvagità nella carne, nel volto, nello sguardo dell'attrice, che domina sull'intera narrazione, mentre le ali perdute, fisiche membra della sua libertà di azione, sono diventate un oscuro tesoro-feticcio, custodito in una teca nel cuore nero del palazzo del re Stefano – un re-Saturno tristo e ingrigitto – finché Aurora, con gesto salvifico, non sceglierà di restituirle a Malefica per propiziare la vittoria della sua 'madrina' sul padre malvagio.

Pur con qualche ingenuità e qualche scorciatoia narrativa (l'incantesimo del sonno dura un attimo, prima dell'inevitabile, ma non scontato, bacio

risolutorio), la struttura portante del racconto sviluppa un incrocio efficace tra la persistenza dell'occhio di Malefica (sono davvero numerose le inquadrature in cui la protagonista è ripresa mentre guarda ciò che accade, in disparte ma mai fuori campo) e la *voice off*, che lo spettatore crede di poter attribuire a Malefica, salvo poi scoprire, negli ultimi istanti del film, che è Aurora a narrare la storia, per una sorta di conquistata onniscienza, lei che alla fine è ridiventata la Signora dei regni riuniti. Si tratta di uno slittamento fondamentale per cogliere la novità della riscrittura: solo apparentemente la Bella addormentata è posta ai margini del quadro, 'schiacciata' dalla (pre) potenza di Malefica; in realtà è il suo punto di vista (o meglio il suo 'punto di voce') a essere declinato, a scandire gli snodi della *fabula*. La rivelazione finale consente di riallineare il destino della fanciulla alla luce di una consapevolezza tutta femminile, che pare escludere gli uomini dall'esercizio del bene e confinarli dentro l'ossessiva coazione ai giochi di guerra, giochi al massacro.

Lo sguardo di Malefica e la voce di Aurora costruiscono uno schema narrativo circolare, che avvolge i personaggi dentro uno spazio eroico che non esclude la cattiveria ma è capace di sublimarla, in virtù di una grazia femminile autenticamente contagiosa. La reciprocità del sentimento di Malefica e Aurora – è la piccola Aurora, non viceversa, che immaga la fata intesa a vegliare malignamente sul suo destino – è il messaggio più interessante dell'opera: la scoperta di un senso di appartenenza che scavalca i legami di sangue costituisce una bella variazione sul tema dell'amore e del materno. Il superamento del binarismo maschile/femminile, con la *defaillance* del bacio del principe (che, pur ridotto anch'egli allo *status* di 'Bell'addormentato', non riesce a sciogliere l'incantesimo: "Vero amore? La conosco appena, ci siamo visti una sola volta"), e l'innesto di una relazione casta ma potenzialmente ambigua tra la fata e la principessa, spingono il testo verso un modello di *female insight*, una visione profonda intuitiva e introspettiva che connota tutte le apparizioni di Malefica e Aurora. Non è un caso che ciò avvenga per mano di Linda Woolverton, autrice delle sceneggiature de *Il re Leone* e *Mulan*, cartoni animati in cui il tema della famiglia, della libertà e dell'onore vengono rivisti alla luce di nuove declinazioni identitarie: si pensi soprattutto alla vocazione eroica di Mulan, al suo travestimento da soldato, al conflitto con i genitori che avrebbero voluto destinarla a ruoli tradizionalmente femminili, e alla finale accettazione del suo desiderio d'azione.

In *Maleficent* assistiamo alla costruzione di un rapporto sorprendentemente complice tra la vittima predestinata e la carnefice, una relazione che ribalta

la storia, riscrive il disegno del *plot* originale mettendo in discussione le tradizionali funzioni della fiaba. Il brand Disney non è ancora pronto per i *gender troubles*, ma forse poco manca.

E, a chiudere ad anello con la battuta iniziale, Aurora ci ricorda: “Vedete! La storia non è come la conoscevate e io credo di saperlo, perché sono colei che chiamano la Bella addormentata”. È questo il gioco di memoria del mito e di variazione sul mito che siamo chiamati a giocare.

### ENGLISH ABSTRACT

In the last two years, the tale of the ‘sleeping Beauty’ has been the subject for four film adaptations regarding the main variants of the central character, the princess named either Snow White or Aurora. In 2012 two interesting, although not memorable, versions have been released – the first one with Charlize Theron, the second with Julia Roberts, in the role of the bewitching wicked stepmother – Snow White and the Huntsman (UK, 2012); Mirror Mirror (USA, 2012) – to which other two learned and refined adaptations are now to be added: Blanche-Neige (ES, FR 2012, by Pablo Berger), and more recently Maleficent (USA 2014, by Robert Stromberg).

With Maleficent, Disney Production turns towards the register of an epic fantasy, and brings to the highest intensity the black-Gothic hue already present in the ‘classic’ Disney animation picture (1959). The reading of the movie here suggested by Stefania Rimini and Monica Centanni highlights the dramaturgical twist that the tale has undergone, not in the fabula itself – i.e. in the actual events occurring according to the plot – but in the interpretation of the facts and the characters; the paper draws particular attention to the axial overturn that gives prominence to the witch Maleficent as a leading role, and colors the story with a slight ‘gender’ tinge.

The device of this variant in narration generates a double involvement in the viewer, a double empathy: the (comforting) remembrance of the well-known fairy tale, and a (disorienting and intriguing) surprise in discovering (or seeing invented) an unpublished back-story of the tale, that finally is not the one we think we knew so well.