

ANNAMARIA CARREGA

STORIE DI NOMI, PSEUDONIMI E MANTELLI.  
FATE, ANIMALI E FANCIULLE PERSEGUITE

Una folla senza nome si accalca di fronte all'ospizio di Orléans in attesa di ricevere la carità. Colui che sovrintende alla distribuzione delle elemosine controlla che tra i postulanti non vi sia alcun intruso, quando ai suoi occhi si disegna una strana figura: si tratta di una giovane donna interamente avviluppata in un mantello foderato di pelle animale e dotato di un cappuccio che, accuratamente abbassato, ne dissimula il volto:

Molt est de simple contenance;  
Au plus qu'ele puet se tient close;  
En hault lever sa chiere n'ose  
Qu'aucun sa biauté ne veïst  
Qu aucun ennuy li feïst.<sup>1</sup>

L'anomalia introdotta nel contesto da tale presenza esercita sull'elemosiniere, insieme alla diffidenza, un'incoercibile forza d'attrazione. Interroga senza esitare la fanciulla sulle ragioni di tale travestimento e la esorta a dichiarare la propria origine e la propria provenienza:

Vint a celle qui se muce.  
Qu'est ce? – fet il –; as tu aumuce?  
Tu par ez trop envelopee;  
Lieve la chiere. Ou fuz tu nee?<sup>2</sup>

Di fronte all'elusiva risposta

Sire – fet elle –, ne vous chaille.  
Je sui povre fame sanz faille<sup>3</sup>

con un gesto che appare deciso quanto obbligato, l'uomo le solleva il cappuccio disvelandone, letteralmente, le sembianze: quella che appare è una bellezza che soggioga, subito percepita come *spia* di una natura e di

<sup>1</sup> J. MAILLART, *Le Roman du Comte d'Anjou*, a. c. di M. Roques, Paris, Champion 1974, p. 141, vv. 4634-8.

<sup>2</sup> Ivi, p. 142, vv. 4643-6.

<sup>3</sup> Ivi, vv. 4647-8.

una condizione che mal si conciliano con lo statuto di mendicante che la fanciulla esibisce e rivendica.

L'episodio appartiene al *Roman du Comte d'Anjou* di Jean Maillart, datato all'inizio del XIV secolo e ambientato in un tempo di poco precedente a quello in cui visse l'autore. La figura femminile è quella della nobile protagonista, emblema di una virtù insidiata che, al fine di preservarsi, non esita ad affrontare una nutrita serie di mortificazioni e di rinunce. Occultare quella bellezza che è stata la causa di reiterate sciagure è lo scopo dichiarato del suo camuffamento.

Il passaggio su cui ci siamo soffermati, proprio in virtù dell'apparente gratuità rispetto allo svolgimento della vicenda e proprio perché difficilmente riducibile alla logica interna all'intreccio, produce una sensazione *disturbante*. Sulla figura dell'elemosiniere irretito fra sospetto e attrazione sembra proiettarsi la sensazione di straniamento che si impossessa dell'accorto lettore di fronte a questa sorta di intrusione immotivata all'interno del tessuto narrativo: si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad un residuo o forse, ma non è detto che le due cose si escludano, ad un segnale. In ogni caso in presenza di una traccia.

Non a caso, gli studiosi che si sono anche recentemente cimentati con il testo hanno cercato di ricondurre l'apparente gratuità dell'episodio all'insieme delle dinamiche testuali, dimostrandone la funzionalità a partire da categorie che potrebbero risultare pienamente convincenti solo quando filtrate attraverso un'ottica e alla luce di riferimenti più complessi e non sempre rassicuranti. È ciò che qui tenteremo, sia pure sommariamente, di recuperare.<sup>4</sup>

In effetti, colpisce, in questo esile frammento di testo, lo straordinario accumulo di dettagli tanto più curiosi quanto più strutturalmente privi di vera e propria necessità:

<sup>4</sup> C. ROLLIER-PAULIAN, *L'esthétique de Jean Maillart. De la courtoisie au souci de l'humaine condition dans Le Roman du Comte d'Anjou*, Orléans, Paradigme 2007, p. 194 n. 19, ritiene che il mantello dell'eroina possa recuperare una funzione narrativa, nonostante l'apparente gratuità rispetto al contesto, in quanto «indice de reconnaissance»; secondo la studiosa, infatti, «la scène où l'aumônier distingue l'héroïne du reste des mendiants est le prélude à la vraie scène de reconnaissance, celle où elle va révéler son identité à son oncle. Cette première scène permettra la seconde et surtout elle se construit suivant le même schéma: signal d'alerte chez le détenteur momentané de l'autorité, enquête, interrogatoire, transformation du statut de l'héroïne». Tuttavia, non è possibile ignorare che «si l'héroïne ne s'était pas camouflée, sa beauté l'aurait aussitôt trahie. Ainsi le manteau n'est qu'un détail induisant un certain retard dans le rouage de la reconnaissance qui aurait eu lieu de toute manière. Son caractère fonctionnel n'est donc pas de grande importance: il ne fait que maintenir un peu plus longtemps le *suspense* narratif».

1. percezione dell'abito come travestimento e funzione difensiva attribuitagli da colei che lo indossa
2. dialettica di dissimulazione e di svelamento che tale travestimento comporta
3. rifiuto della protagonista di dichiarare le proprie origini e la propria identità
4. incoercibile forza seduttiva che si sprigiona dalla sua bellezza, accentuata dall'alone di mistero che la ammantava

Un salto in avanti di quasi quattro secoli ci allontana dallo spazio romanzesco per proiettarci su quello, per certi versi contiguo, della fiaba. Ci si fa incontro un'altra *strana figura* che, avvolta in un mantello di origine palesemente animale, cammina solitaria alla ricerca di occupazione e di ospitalità. Ancora una nobile fanciulla in fuga, ancora un mantello che ne travisa le mirabili sembianze, causa e origine di tutte le sue sventure, ancora la condanna ad una condizione di marginalità. Ma non si tratta più, come nel primo caso, di un *incidente narrativo*, di una parentesi aperta e subito chiusa. Quest'abito, lungi dal porsi come accessorio occasionale e momentaneo, è ciò che conferisce a colei che lo indossa uno statuto durevole, è ciò che letteralmente la *incorpora* e la confina, nella considerazione comune, in uno spazio che ospita la categoria dell'indifferenziato e, insieme, quella della differenza irriducibile. La protagonista di questa storia si trasforma, per così dire, nel proprio abito: il mantello animale, che disegna con il suo corpo una sorta d'interazione metamorfica, è ciò che la individua, la distingue e la isola. L'abito si fa corpo ma, soprattutto, il corpo si fa *nome*: la sventurata protagonista della fiaba di Perrault, per tutti, anche per il principe che ne scoprirà il reale incantevole aspetto e si ammalerà d'amore per lei, sarà *Peau d'Âne*, 'Pelle-d'Asino'.

Ma per comprendere più a fondo il senso della sequenza abito-corpo-nome, con la rilevanza da essa assunta all'interno della dinamica testuale, si rende necessaria una pur breve digressione sulle particolari connotazioni simboliche che la tradizione folklorica assegna a capi d'abbigliamento quali cappucci e mantelli. Studi condotti sulla scorta di testimonianze risalenti ai secoli XIII e XIV attestano come il possesso e l'uso di tali accessori e capi di vestiario siano indizi non occasionali di un rapporto privilegiato con la dimensione preter-naturale, prerogativa di quegli esseri che, a vario titolo, si situano lungo la linea, talora sfrangiata e indistinta, che fa comunicare il mondo umano con un *altrove* dai contorni sfuggenti e non direttamente identificabili con l'aldilà cristiano. Infatti, «il potere di conferire invisibilità,

idealmente accordato, in molte culture a [...] cappucci e mantelli [...], comporta sottrazione di identità», ma consente il simultaneo manifestarsi «di un'identità "altra" che ha cittadinanza non solo nello spazio mitico, ma anche, verosimilmente, in quello rituale». <sup>5</sup> Anche per questo, la condizione di marginalità e di miseria cui non di rado soggiacciono coloro che indossano il cappuccio agisce come *indice di riconoscimento* e veicolo di significati supplementari. Tutto ciò consente indubbiamente di collocare la funzione segnica di mantelli e cappucci nell'ambito di un più generale simbolismo della maschera, della *larva*, intesa nella sua duplice accezione di *maschera*, appunto, e di *revenant*; a questo proposito, basti pensare, per citare un esempio appartenente al folklore germanico, che l'*hellekeppelin*, dotato del potere di conferire forza sovrumana e invisibilità, è precisamente il cappuccio di Hellequin, figura paradigmaticamente deputata a destabilizzare la frontiera fra il mondo dei vivi e quello dei trapassati. Inoltre, occorrerà ricordare come fra gli attributi ricorrenti di cappucci e mantelli siano proprio la consistenza e l'origine animale. Fatta salva in ogni caso la *ratio* carnevalesca delle maschere zoomorfe, con la rete di richiami simbolici ad esse accreditati nel folklore medievale e non solo, molti elementi ci inducono a cogliere nelle nostre storie di virtù perseguitata il riverbero di un'altra vicenda che, assai attiva e persistente nell'immaginario collettivo, declina precisamente al femminile il tema della duplicità, ovvero della contemporanea appartenenza a due nature e a due mondi di norma ritenuti come non compatibili e non comunicanti.

Un episodio riportato da Gautier Map nel *De Nugis Curialium* (1181-1193) si rivela illuminante nella sua enigmaticità:

Videt eam igitur summa mane die dominica egresso ad ecclesiam Hennone, balneum ingressam, et de pulcherrima muliere draconem fieri, et in modico exilientem a balneo in pallium novum quod ei puella straverat et in minutissima frusta dentibus illud concidentem, et inde in propriam reverti formam. <sup>6</sup>

La storia di *Henno cum dentibus* narra del matrimonio, allietato peraltro da una ricca prole, fra un giovane aristocratico e una misteriosa, anonima fanciulla di eccezionale eleganza e di ineguagliata bellezza, incontrata in una foresta non lontana dal mare. La madre di Henno, insospettita perché la nuora evita inizio e fine delle funzioni religiose, sottraendosi così

<sup>5</sup> S. M. BARILLARI, *Il cappuccio e l'hurepiau. Materiali per uno studio del lessico della maschera nel medioevo*, «L'immagine riflessa», IX (2000), 1-2, pp. 19-39 (in part. pp. 24-6).

<sup>6</sup> GAUTIER MAP, *De Nugis Curialium*, Oxford, a c. di M. R. James, The Clarendon Press (Anecdota Oxoniensia n° 14) 1914, IV, 9, p. 175.

all'aspersione dell'acqua benedetta e all'eucarestia, decide di spiarla attraverso un foro praticato nella parete della sua stanza.<sup>7</sup> Nel passo riportato è ripreso il momento in cui la donna vede la fanciulla trasformarsi, a contatto con l'acqua, in un non meglio definito *draco* per riprendere le proprie umane sembianze soltanto dopo aver sminuzzato con i denti un mantello nuovo. Siamo di fronte alla più antica attestazione scritta di quella tradizione melusiniana che, com'è noto, riceverà la più autorevole consacrazione letteraria fra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo ad opera, rispettivamente, di Jean d'Arras e di Coudrette.<sup>8</sup>

La presenza del mantello e/o del cappuccio, in relazione al meccanismo di occultamento-rivelazione di un'identità e di una natura inconfessabili, accanto ad una configurazione di costanti, pur variamente organizzate e relazionate nei diversi testi e alla luce dei differenti generi espressivi, fanno intuire, dietro i profili femminili al centro delle nostre storie, altrettante creature appartenenti ad un altrove all'interno del quale la componente umana appare frammista con quella zoomorfa, quando non interamente assorbita nella dimensione del mostruoso e del terrifico. I due testi sin qui presi in considerazione, ubbidendo rispettivamente alle convenzioni del romanzesco e a quelle proprie della fiaba letteraria, organizzano due differenti modalità di *normalizzazione* e di *razionalizzazione* di un intreccio arcaico e non *logicamente* riducibile, di uno scenario inquietante che vede l'intromissione, nei confini del mondo familiare e conosciuto, di una donna dalla natura non umana, o non completamente umana, i cui poteri incontrollabili, indice di un'origine oscura, spesso si accompagnano a tratti che ne tradiscono l'appartenenza alla dimensione animale.<sup>9</sup>

Tra gli artifici narrativi che selezionano, riposizionandoli e ricombinandoli, gli elementi dell'intreccio originario, un ruolo tutt'altro che marginale è ricoperto dalla componente onomastica: è possibile affermare che proprio

<sup>7</sup> Nelle successive elaborazioni letterarie della vicenda, il medesimo artificio consentirà allo sposo in persona di scoprire il mostruoso aspetto di Mélusine. È peraltro degno di nota che nella versione fiabesca di Perrault il principe-cacciatore, proprio con modalità simili, ha il suo primo "incontro" con Pelle-d'Asino contemplandola nascostamente nelle sue segrete, incantevoli sembianze. Nella fiaba si compie, infatti, una sorta di inversione fra ciò che è esteriormente percepibile e ciò che deve restare segreto, in una contro-metamorfose che, proprio come nel caso di Mélusine, avviene all'insaputa di tutti nei giorni conclusivi della settimana.

<sup>8</sup> JEHAN D'ARRAS, *Mélusine*, Dijon, a c. di L. Stoff 1932 (Genève, Slatkine 1974). COUDRETTE, *Le roman de Mélusine ou Histoire de Lusignan*, Paris, Klincksieck 1982.

<sup>9</sup> Di notevole interesse, rispetto alle possibili modalità assunte dal rapporto fra l'animale e la "donna della foresta", attestate dalla tradizione folklorica e dalla letteratura che ad essa fa riferimento è la messe di informazioni contenute nello studio di C. DONÀ, *Per le vie dell'altro mondo. L'animale guida e il mito del viaggio*, Catanzaro, Rubettino Editore 2003, in part. il capitolo intitolato "La caccia amorosa", pp. 415-521.

attraverso la lente, non di rado deformante, di un nome proprio, di una designazione che agisca in sua vece, quando non di una sua ingombrante assenza, il testo suggerisce il proprio grado di *distanziamento* da un sostrato ineludibile, lo cela e lo evoca, lo fa regredire o lo attualizza.

Lo schermo offerto dall'opzione per il *meraviglioso*, sottraendo il testo all'imperativo della verosimiglianza, permette alla narrativa fiabesca di raggiungere un grado di trasparenza decisamente più marcato rispetto a quello compatibile con la convenzione romanzesca. Per questa ragione riteniamo che dalla fiaba letteraria convenga partire, consapevoli delle asperità e delle insidie di un percorso a ritroso.

Nella fiaba di Perrault un abito si fa corpo e un abito-corpo si fa nome. Si tratta, in realtà, di un non-nome, di una designazione che, negando la dignità di un antropónimo al soggetto cui è riferita, relega quest'ultimo lungo la linea di demarcazione che distingue l'umano dall'altro da sé ed agisce come marchio di una diversità inquietante. La designazione onomastica *copre*, traveste e segnala la stessa impossibilità del nome, ma al contempo agisce come chiave d'accesso a quella stessa oscurità che lo rende impossibile.

Nel significante *Pelle-d'Asino* si insinua la possibilità di un interdetto che grava sul vero nome della protagonista, nome ignoto, destinato a rimanere tale anche dopo la fausta conclusione della vicenda che la vede convolare a nozze con il principe. Come si evince dalla ricca documentazione prodotta, fra gli altri, da Laurence Harf-Lancner, è proprio delle creature fatate, nel momento in cui cercano di integrarsi nella comunità umana, l'obbligo di celare il proprio nome, perché in esso è custodito il segreto, che deve essere rigorosamente preservato, dell'origine soprannaturale.<sup>10</sup> Allo stesso modo, la creatura fatata deve sottostare a un processo di metamorfosi-sdoppiamento che la designazione onomastica, come nel caso specifico della fiaba di Perrault, può ritrarre nel suo svolgimento, nel suo dinamismo, con l'irrompere di un elemento decisivo di quell'animalità non di rado legata ad una simbologia ipoctonia, della quale la fata potrebbe in ogni momento riappropriarsi o dalla quale potrebbe essere definitivamente posseduta. Inoltre, non è possibile ignorare come la denominazione *Pelle-d'Asino* non faccia che riproporre e reiterare quella logica metonimica che, come ha sottilmente dimostrato Karin Ueltschii nel suo studio condotto sui mitemi legati al tema della *fanciulla perseguitata*

<sup>10</sup> L. HARF-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Librairie Honoré Champion 1984.

rend en effet compte plus largement du fonctionnement de la mémoire mythique et de son évolution, qui passe par des fragmentations puis des fusions nouvelles, ce qui dote précisément les motifs mythiques de leur vitalité, de leur constante actualité et de leur pérennité, tout en les rendant, à travers ces chaînes de dislocation et de recomposition, de plus en plus complexes à décrypter.<sup>11</sup>

Nella fiaba di Perrault il corpo della protagonista appare costituito a partire da un altro corpo o, più precisamente, da una parte di quest'ultimo, e proprio nella designazione onomastica la logica metonimica si estrinseca nella sua forma più compiuta: nell'attimo in cui la protagonista viene individuata come Pelle-d'Asino, la sua natura di metonimia o, meglio, di sineddوحة vivente, la sua essenza ibrida e insieme frammentata e parziale vengono sancite ed assunte in luogo di totalità. Il significante Pelle-d'Asino convoglia un fascio di suggestioni che evocano il tema della metamorfosi, del doppio, del sacrificio: l'animale la cui pelle diventa parte costitutiva del corpo-nome del personaggio è un asino già dotato di magici poteri, un animale fatato che, proprio su richiesta della fanciulla, sarebbe stato immolato. L'elemento onomastico, celando e rivelando insieme la reale natura di colei alla quale è unanimemente associato, così come il manto animale che ne travisa il vero aspetto, ne suggerisce altresì il legame con una dimensione *altra*, evocatrice di intrecci mitico-rituali. In altre parole, il compromesso metonimico, che il *nome* ribadisce e potenzia, fa sopravvivere, adombrandola, la natura teriomorfa dell'eroina, la sua inconfessabile ma ineludibile appartenenza ad una dimensione non-umana.

Gli elementi sin qui evidenziati ci consentono di assegnare alla protagonista della fiaba di Perrault uno statuto che va ben oltre quello che la *lettera* ci consegna, ovvero quello di vittima passiva in balia di forze soverchianti ed esclusivamente intesa a sottrarre la propria virtù insidiata ad inconfessabili, ma senz'altro terreni destini.

Sotto il ruolo e la sembianza di fanciulla perseguitata, l'eroina della fiaba di Perrault sembra celare ben altra natura: quella di un essere sospeso fra l'al di qua e un al di là dai connotati sfuggenti cosicché risulterà inevitabile invocare l'ascendenza ferica dell'intreccio, annoverando Pelle-d'Asino alla ricca e variegata famiglia di creature soprannaturali discendenti dall'archetipo Mélusine, la cui pervasiva suggestione si estende oltre i confini della letteratura medievale propriamente fantastica.

Su questa doppia polarità, puntualmente rinvenibile nelle protagoniste femminili delle fiabe riconducibili al tipo AT 510 B, non manca di eserci-

<sup>11</sup> K. UELTSCHI, *La main coupée. Métonymie et mémoire mythique*, Paris, Champion 2010, p. 12.

tare il proprio ruolo determinante il rapporto con la sfera animale: ora in termini di contiguità metonimica, altrove, con maggior trasparenza rispetto all'intreccio archetipico, come sia pure momentanea identificazione, in altri casi, più velatamente, in forma di sbiadita e residuale affinità sentimentale. È comunque significativo che, in relazione al diverso grado di accentuazione di specifici elementi, e agli eventuali meccanismi di selezione ed omissione, un ruolo coerente e non occasionale venga assegnato alla designazione onomastica a dimostrazione della rilevanza che quest'ultima ricopre nella costituzione del testo e della sua specifica fisionomia. Due esempi, assunti qui come campioni, al di fuori di ogni pretesa di esaustività e senza voler sfiorare la *vexata quaestio* relativa ai legami di parentela o di derivazione fra i testi,<sup>12</sup> sono senz'altro offerti dalla nota fiaba di Giambattista Basile e da quella presente nella raccolta di Jacob e Wilhem Grimm.<sup>13</sup> Nella prima, accreditata peraltro come più antica articolazione scritta dello schema *Pelle d'Asino*, l'omissione del tema del sacrificio animale, momento culminante della serie di prove con cui la protagonista tenta di solito di neutralizzare le inconfessabili brame paterne, consente di *scavalcare* il compromesso metonimico del travestimento in favore della dichiarata assunzione metamorfica delle fattezze di un'orsa. Con lo zoonimo che dà il titolo alla fiaba l'eroina verrà indicata ed appellata a partire dal momento in cui, deposte le originarie sembianze, e sottrattasi alla persecuzione paterna, entrerà a far parte dello scenario che comprende, oltre al principe-cacciatore che vorrà accoglierla presso di sé, anche altri personaggi inevitabilmente attratti dalla sua mitezza e dalla sua intelligenza. È evidente, tuttavia, come il termine *orsa* non assuma, tuttavia, il carattere di vera e propria designazione onomastica; come indica peraltro l'iniziale minuscola con la quale compare senza eccezioni nel testo e nel titolo, esso agisce piuttosto come *trasparente* rinvio alla presunta appartenenza ad una specie, ad un'entità animale la cui fortuna simbolica, sul piano antropologico e culturale, si deve proprio alla pericolosa e inquietante affinità con l'elemento umano. Se, in apparenza, la fiaba di Basile affronta più direttamente e senza veli il tema della metamorfosi, senza il ripiego verso artifici e allusioni di tipo metonimico, è pur vero che ciò è reso possibile dal registro giocoso e ironicamente distanziante che regola

<sup>12</sup> Si veda, in particolare, a proposito dei rapporti fra *Pelle d'Asino* di Perrault e la presunta fonte rappresentata dalla fiaba di Basile, L'orsa, M. SORIANO, *I racconti di Perrault*, trad. it. di A. Talamonti, Palermo, Sellerio 2000.

<sup>13</sup> G. BASILE, *L'orsa, Racconti di orchi, di fate, di streghe. La fiaba letteraria in Italia*, a c. di M. Lavagetto, Milano, Mondadori 2008, pp. 216-31. J. e W. GRIMM, *Fiabe*, trad. it. Pref. di G. Cocchiara, trad. it. di C. Bovero, Torino, Einaudi 1992, pp. 245-8.

l'intero congegno narrativo e ne definisce orizzonte culturale e finalità comunicativa. Ed è esclusivamente a tale registro che si deve la possibilità di alludere ad uno dei temi più scabrosi riverberati dall'intreccio archetipico, vale a dire quello di un possibile rapporto erotico fra l'animale e il protagonista maschile della storia. In realtà, il nucleo centrale della vicenda sembra ritagliare all'interno della cornice propriamente narrativa, una sorta di spazio ludico-carnevalesco, all'interno del quale il ruolo principale, illusionistico ed ingannevole, è affidato proprio alla maschera-orso; tutto ciò, beninteso, sotto lo sguardo consapevole e compiaciuto di un pubblico, che fin dall'inizio è stato messo al corrente della verità, poiché del personaggio che si nasconde sotto la «tela di questa pelle setolosa» egli conosce la precedente, autentica natura, la stessa che il nome proprio, Preziosa, con le sue ovvie e scontate connotazioni, garantisce e ammantava di superlative attribuzioni. La parvenza animale si offre pertanto al lettore con i tratti rassicuranti di una condizione mendace e provvisoria, e il significante *orsa* sarà suscettibile, sin dal titolo della fiaba, di una lettura furbescamente antifrastica: l'orsa è in realtà la non-orsa, è colei che ingannevolmente si mostra come tale. La sua natura animale è solo presunta, effetto di una sorta di travestimento, all'insegna del ribaltamento carnevalesco.

Più prossimo al procedimento impiegato nella fiaba di Perrault, anche se ad esso non perfettamente sovrapponibile, è quello attivo nel testo dei fratelli Grimm *Allerleirauh*, termine che, soggetto a vari e non del tutto efficaci tentativi di traduzione in lingue differenti dall'originale, *denomina* la protagonista ascrivendone il variegato e composito aspetto ad una dimensione ritenuta incontrovertibilmente animale. In questo caso, la principessa perseguitata dalle incestuose mire paterne chiede a quest'ultimo, oltre ai tre canonici preziosi abiti, anche «un mantello fatto con pellicce d'ogni sorta» al quale deve contribuire ogni animale del regno. Ottenuto e indossato questo mantello, essa viene scambiata per una «bestiola irsuta» dal principe-cacciatore che puntualmente la incontra nella foresta e che per primo la designa con il termine che dà il titolo al racconto. Tale designazione onomastica conserva inalterati i legami, già evidenziati nel caso di Pelle-d'Asino, con la dimensione del sacrificio, dello sdoppiamento antropo-zoomorfo nonché della metamorfosi, ma in essa si manifesta in forma, se possibile ancora più accentuata, il problematico rapporto fra il tutto e le singole parti che lo compongono. Nel nome *Allerleirauh* viene preservato quello che abbiamo indicato come compromesso metonimico che consente alla fusione fra le due nature di sfumare in una *semplice* sia pure inquietante

contiguità; ancora una volta, inoltre, la denominazione attribuita al personaggio concorre a tracciare intorno a quest'ultimo il profilo della sineddoche. Tuttavia, nel momento in cui l'atto sacrificale si sottrae ai caratteri di un'unicità irripetibile, legata alla dichiarata sacralità di un singolo essere (l'asino fatato nel caso di Perrault), per estendersi all'intero universo animale, ciò che si impone proprio in virtù dell'indicazione onomastica è l'immagine ossimorica di una totalità frammentata e ibrida, costituita sulla ricucitura di ciò che sopravvive delle sue singole originarie componenti.

Il percorso a ritroso che abbiamo scelto di intraprendere ci riconduce dalla letteratura fiabesca al romanzo medievale; ma, prima di riapprodare a quello da cui siamo partiti, è necessaria una riflessione preliminare su di un testo, ascrivibile allo stesso genere, risalente alla fine del secolo XIII, considerato il primo esempio in area francese di trattazione letteraria del tema della virtù insidiata. Si tratta del romanzo di Philippe de Rémi che fin dal titolo, *La Manekine*,<sup>14</sup> dichiara la rilevanza assunta in tale contesto narrativo dall'elemento onomastico. Anche in questo caso non si tratta del vero nome della protagonista, Joïe, peraltro reso noto all'inizio e *restituito* con lo scioglimento conclusivo. Il termine con cui la protagonista verrà designata, Manekine, suggerisce uno spettro di significati riconducibili al tema del sacrificio, dell'espiazione e della mancanza, ma anche a quello del doppio e, non ultimo, alla sfera dell'animalità. Se il termine *Manekine* appare innanzitutto legato alla forma piccarda *manchot* ed è riferito alla menomazione, il taglio della mano che la fanciulla si è deliberatamente auto-inflitta in seguito alla minaccia rappresentata dal desiderio incestuoso del padre,<sup>15</sup> è pur vero che anche in forza dell'assonanza con *mannequin*, essa sembra aprire al tema del doppio sostitutivo, puntualmente riscontrato nel testo attraverso l'elemento del simulacro che viene arso sul rogo in sua vece. Non manca, infine, la suggestiva etimologia secondo la quale il significante Manekine sarebbe «una forma modificata, forse sotto l'impatto del motivo della mano tagliata, d'*anekine*, derivato da *anelanette* ('piccola anatra')»,<sup>16</sup> incapsulando al proprio interno uno zoonimo indicante il volatile più volte associato, anche sul piano onomastico, a figure femminili avvolte da un alone sovranaturale. Tale denominazione evoca quindi, accanto al tema della deformità

<sup>14</sup> PH. DE REMI, *Le Roman de la Manekine*, a. c. di B. N. Sargent-Baur, A. Stones, R. Middleton, Amsterdam-Atlanta, Rodopi 1999.

<sup>15</sup> Per ulteriori suggestive ipotesi relative al significato e alla possibile etimologia del termine *Manekine*, si rinvia a UELTSCHI, *La main coupée ...*, cit., pp. 124-6.

<sup>16</sup> PH. WALTER, *Mythologie chrétienne. Rites et mythes du Moyen Âge*, Paris, Entente 1992, pp. 55-8 e ID., *Artù, l'orso e il re*, Roma, Arkeios 2005, pp. 83-91.

della protagonista, anche quello di una sua natura teriomorfa, tratti entrambi appartenenti alle creature fatate, richiamando ancora una volta l'archetipo melusiniano. A questo proposito non sarà superfluo ricordare come, sul piano dell'intreccio narrativo, l'animale mitico che, in qualità di custode della mano mancante, intrattiene un rapporto metonimico con la protagonista sia proprio un pesce, ovvero l'essere che, in concorrenza con il drago-serpente, costituisce la componente animale del corpo della stessa Mélusine. Il nome fittizio della protagonista, prendendo il posto del nome reale e provvisoriamente cancellandolo, non soltanto individua l'originaria appartenenza ad una dimensione *altra* e inquietante di colei che si vuole destinata ad incarnare un'idea di perfezione femminile ricalcata sul modello della santità; esso funge da chiave di lettura di un testo che, attraverso il filtro del procedimento metonimico, comunica il proprio legame con strutture narrative e antropologiche arcaiche, e non rimuove totalmente il proprio radicamento nel sostrato mitico, proprio perché questo potrà rivelarsi suscettibile di un reimpiego in funzione celebrativo-edificante, in sintonia con l'immaginario cristiano. La conversione dal meraviglioso al miracoloso cristiano avverrà precisamente all'insegna della *ricomposizione* lungo una linea che contempla, come altrettanti momenti di un percorso iniziatico, tutti i mitemi evocati dallo pseudonimo della protagonista: non a caso, nel momento dello scioglimento finale, il cerchio si chiuderà sul riaffiorare del suo vero nome e sull'abbandono del simulacro onomastico.

Il *Roman* di Philippe de Rémi è ritenuto l'ipotesto del racconto da cui siamo partiti e sul quale è il momento di ritornare. L'intreccio del *Roman du Comte d'Anjou*, ancora costruito attorno al motivo della fanciulla perseguitata, libera quest'ultimo dai legami con il meraviglioso pagano così come dagli effetti spettacolarizzati e spettacolarizzanti del miracoloso cristiano. L'opzione consapevole a favore di un cristianesimo pragmaticamente tradotto in comportamenti concreti in rapporto ad un contesto storicamente determinato e riconoscibile preclude il ricorso dichiarato alla dimensione fantastica, sia pure filtrata attraverso un nuovo immaginario religioso. Le scelte operate nell'intreccio indicano una decisa resistenza nei confronti del sostrato mitico e delle strutture narrative arcaiche soggiacenti. Tuttavia, alcuni indizi disseminati all'interno della narrazione inducono a pensare, più che a un effettivo superamento del fantastico, a una sua rimozione che, come tale, è fatta anche di segnali, di spie, di ritorni. L'episodio riportato all'inizio, con l'immagine dell'eroina camuffata da un cappuccio di cui è

facile intuire la provenienza animale,<sup>17</sup> sembra offrirne, se non l'unica, certamente una delle attestazioni più esemplari. Ammesso che il mantello dotato di cappuccio, dono di una dama che l'aveva caritatevolmente accolta in precedenza, risulti concretamente giustificato dal clima invernale, in altre parole sufficientemente assimilato al tessuto realistico del racconto, ci si chiede: da dove nascono il senso di straniamento e l'inquietudine che inducono l'elemosiniere a chiedere: «Qu'est ce? [...]; as tu aumuche?» (v. 4644), e di seguito (v. 4646) «Lieve la chiere. Ou fuz tu nee?». Proprio da tale abbigliamento sembra scaturire l'effetto ipnotico che colpisce l'osservatore inducendolo a rivolgere domande che suonano in realtà come prese d'atto, dal sapore quasi rituale, della natura extra-umana di quella che può essere definita come una vera e propria *apparizione*.<sup>18</sup>

Il testo di Jean Maillart, sorta di romanzo di formazione in cui istanze realistiche e finalità moralizzatrici vengono fatte sapientemente convergere, ha in questo episodio la propria cifra più riposta: è come se il rimosso, rappresentato dalle radici mitico-folkloriche da cui pure trae le proprie condizioni di esistenza, prendesse la propria velata, ma non per questo innocua, rivincita. E la protagonista femminile della storia, convertita in paradigma di virtù cristiane acquisite tramite la rinuncia e la sofferenza, sembra additare la propria natura incantata, i propri legami con il ferico, la propria contiguità con la dimensione animale.<sup>19</sup>

Ma c'è di più: Jean Maillart, con una scelta che non ha mancato e non manca di suscitare interrogativi e perplessità, ci presenta un'eroina senza nome. Priva del nome di battesimo, così come di qualsiasi simulacro onomastico, individuata esclusivamente dal titolo nobiliare di contessa, essa assolve pienamente a quell'esigenza di tipizzazione paradigmatico-generalizzante di cui l'*intentio* exemplaristica del testo dà ragione e che in gran parte

<sup>17</sup> MAILLART, *Roman...*, cit., p. 139, v. 4547, *pelichon*, termine indicante un abito di tessuto fodero di pelliccia che, come rileva Roques, p. 290 «n'est pas nécessairement un vêtement riche».

<sup>18</sup> Come osserva K. UELTSCHI, *Une parole mythique*, «L'immagine riflessa», N.S. XIX (2010), p. 88, «Fondamentalement, la question rituelle interrogerait donc sur la nature de la personne à qui elle s'adresse [...]». Elle est performance – son caractère figé justement le souligne – dans la mesure où par sa seule énonciation, elle cherche à démasquer les figures travesties, à faire tomber le voile, et à livrer ainsi au monde leur savoir mythique concernant la condition de l'Autre Monde».

<sup>19</sup> Meno "irriducibile" alle ragioni logico-espressive dell'intreccio appare l'affermazione contenuta ai vv. 2442-3, «Ne semble pas fame, mes fee, / Celle qui la dessouz habite», attribuita ad uno dei personaggi maschili che alla vista della bellezza della protagonista, subiscono effetti quali la perdita di coscienza e di senso del tempo. Lo stesso si può dire della «... trop laide figure, / Noire et velue, qui a teste / D'ours ou de chien ou d'autre beste» (vv. 3408-10) che la giovane avrebbe messo al mondo. Nel primo caso, non è escluso si tratti di semplice assunzione di un registro iperbolico per attrazione della topica cortese-arturiana; nel secondo, si tratta di uno stravolgimento della verità prodotto dalla malvagia Contessa di Chartres, antagonista dell'eroina.

richiede. Tuttavia, l'assenza dell'elemento onomastico appare funzionale anche in altre direzioni: a differenza di Philippe de Rémi, che permette di scorgere in controluce il codice mitico-rituale per dimostrarne la convertibilità in direzione cristiana, Jean Maillart stende su di esso un velo di opacità. Se nel più antico fra i due testi lo pseudonimo della protagonista contribuisce ad introdurre un effetto di trasparenza che permette di scorgere arcaici ed arcani scenari, in Jean Maillart sarà la cancellazione dell'elemento onomastico a denunciare la presenza di un rimosso. Si sa che uno pseudonimo, come ogni forma di travestimento, maschera o simulacro, può svelare in realtà proprio ciò che nasconde; ma consegnandoci un'eroina senza nome, l'autore del *Roman du Comte d'Anjou* lascia intatto intorno ad essa l'alone d'indeterminatezza, componente tutt'altro che secondaria del suo soverchiante ed indecifrabile potere di seduzione. Se il travestimento del nome può descrivere e ripercorrere il vuoto, l'imperfezione, l'ignoto attorno a cui prende forma la figura della creatura fatata, nel testo di Jean Maillart il nome sembra, paradossalmente, alludere a tutto ciò attraverso la propria assenza; assenza che suona come una riproposizione tacita e sfuggente di ciò che, nelle vicende che riguardano le creature incantate, rappresenta un tabù.

Quali conclusioni è possibile trarre da questo *excursus* fra fiaba e romanzo, tra intenti dichiarati e irruzioni del rimosso, fra figure femminili su cui sembrano convergere differenti se non opposte polarità?

La narrativa fiabesca, spazio letterariamente carnevalizzato dell'inverosimiglianza autorizzata, consente il riaffiorare, pur attraverso il compromesso metonimico, di echi smorzati ma persistenti, di legami allentati ma non totalmente recisi, di connivenze inquietanti, insomma, con un substrato mitico che la forma medievale del romanzo aveva ora filtrato, ora riorientato, ora parzialmente o quasi totalmente rimosso in forza di strategie di natura ideologica, etica o estetica.

È proprio della letteratura fiabesca restituirci, ingranditi e fors'anche felicemente deformati, quei dettagli che il romanzo, ora ricomponendoli in nuove figure, ora relegandoli sullo sfondo o ritraendoli di scorcio, aveva camuffato e resi quasi impercettibili. In questo modo, Pelle-d'Asino potrà rivelarsi *progenitrice* e non, come vuole un assunto comune, *discendente* della casta fanciulla senza nome ridotta in povertà, intesa a celare pudicamente le proprie sovrumane attrattive sotto un manto di pelle animale.

il Nome nel testo — XIV, 2012