

Da Cenerentola a Moana, L'immaginario
Disneyano secondo una prospettiva di genere

Laureando
Ilaria Sclocco

Relatore
Maria Serena Sapegno



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Da Cenerentola a Moana. L'immaginario Disneyano secondo una prospettiva di genere

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Lettere e Culture moderne
Corso di laurea in Lettere moderne

Ilaria Sclocco
Matricola 1692708

Relatore
Maria Serena Sapegno

A.A. 2018-2019

A Duilio e Antonella

Indice

Indice	1
Introduzione	2
1. Cenerentola	4
1.1 Cenerentola di Charles Perrault.....	4
1.2 Basile, i fratelli Grimm e altre versioni.....	7
1.3 Analisi. Le scelte di Perrault.....	9
1.4 La trasposizione cinematografica: Cinderella, 1950.....	13
1.4.1 Trama.....	13
1.4.2 Analisi. La scelta di Walt Disney.....	15
1.4.3 Analisi. Oltre la trama.....	17
2. Moana. Da principesse passive a eroine attive	25
2.1 Trama.....	26
2.2 «Non sono una principessa».....	28
2.2.1 Da Moana figlia a Moana donna.....	28
2.2.2 Una non principessa dalla forte personalità e dal fisico realistico.....	33
2.3 La scomparsa del lieto fine romantico e le nuove forme di amore..	38
2.3.1 Un lieto fine con se stesse. Da Merida a Moana.....	38
2.3.2 Le nuove forme di amore. La rinascita della genealogia femminile.....	41
3. Uno studio sulla mascolinità. L'evoluzione psicologica di Maui ...	44
Conclusioni	48
Bibliografia	50

Introduzione

Questa tesi nasce nell'ambito degli studi di genere e in particolare nel campo dell'educazione.

Lo studio analizza, utilizzando testi di matrice psicoanalitica e femminista, l'immaginario proposto negli ultimi anni dalla cinematografia disneyana e il suo progressivo allontanamento da una lunga tradizione sessista e discriminante. A questo scopo, adottando una prospettiva di genere, mi concentrerò sull'esame del film d'animazione *Moana*,¹ prodotto da Walt Disney Pictures e i Walt Disney Animation Studios e diretto da Ron Clements e John Musker, distribuito negli Stati Uniti nel 2016. La tesi dimostrerà come esso attui una rottura totale rispetto alla tradizione precedente, proponendo una nuova rappresentazione della figura femminile e dei rapporti tra i generi.

Per rendere la ricerca più chiara ho ritenuto utile soffermarmi in un primo momento sugli aspetti principali del primo immaginario disneyano, mostrando soltanto in un secondo momento la loro decostruzione. Ho dunque scelto di analizzare, come campione rappresentativo di quell'immaginario, il film d'animazione *Cinderella* (Cenerentola), adattamento della fiaba di Charles Perrault, diretto da Wilfred Jackson, Hamilton Luske e Clyde Geronimi, prodotto dalla Walt Disney Productions e distribuito negli Stati Uniti nel 1950.

Dall'analisi di queste due pellicole emergono molteplici questioni. In che modo si tenti oggi di sconfiggere i valori discriminanti, chi sia la nuova protagonista femminile e quanto si discosti da quelle precedenti, come vengano rappresentati di recente i rapporti tra i generi, quale sia l'impatto di queste innovazioni sui bambini e sulle bambine.

I tratti più realistici del personaggio di Moana rispetto alle tradizionali figure femminili, riscontrabili a livello sia fisico che psicologico. L'emergere di nuove forme di affetto e

¹ Nella versione italiana, francese e spagnola della pellicola sono state effettuate due modifiche rispetto alla versione originale: la prima riguarda il titolo della pellicola, che è stato cambiato da *Moana* in *Oceania*, ovvero il luogo in cui è ambientato il film; la seconda riguarda il nome della protagonista, passato da *Moana* a *Vaiana*. Nel mio studio mi rifarò alla versione originale.

di amore al posto di un idealizzato amore romantico, prima unico obbiettivo delle principesse Disney. Un breve confronto tra Moana e le altre eroine femminili proposte dalla Disney negli ultimi anni.

Le nuove figure maschili, le loro caratteristiche e l'evoluzione psicologica di Maui, il compagno di viaggio di Moana.

1. Cenerentola

Cinderella (Cenerentola) è un film d'animazione prodotto dalla Walt Disney Productions e diretto da Wilfred Jackson, Hamilton Luske e Clyde Geronim, distribuito negli Stati Uniti il 14 febbraio del 1950.

Le origini della favola, ricostruite dall'analisi di Bruno Bettelheim, sono antichissime². Possiamo riconoscerne alcuni elementi (come quello della sensualità suscitata dal grazioso piedino) nella novella sulla cortigiana Rodope narrata da Strabone nell'antico Egitto; in forma scritta comparve per la prima volta in Cina durante il nono secolo a.C. In Occidente la favola viene introdotta con *La Gatta Cenerentola* di Giambattista Basile narrata nel *Pentamerone* (1634-1636), seguita da *Cenerentola* di Charles Perrault presente nel libro di fiabe *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* (1697) e dalla versione dei fratelli Grimm *Aschenputtel* (1812).

Uno studio compiuto da M. R. Cox e riportato brevemente da Bettelheim³ individua circa 345 versioni di *Cenerentola*, la cui storia è stata dunque rivisitata a seconda dei diversi contesti storici e sociali. La pellicola cinematografica del 1950 è dichiaratamente basata su *Cenerentola* di Charles Perrault.

1.1 *Cenerentola* di Charles Perrault

La versione di Perrault si distingue dalle altre per varie correzioni e ritocchi con cui l'autore depurò la fiaba dagli aspetti più crudi e aspri in vista dell'esposizione alla corte del re di Francia Luigi XIV, presso la quale egli godeva di grande prestigio.

La storia narra le vicende di Cenerentola, unica figlia dolce e buona di un gentiluomo che, rimasto solo dopo la morte della moglie, decide di sposare in seconde nozze una donna maligna e dispotica con al seguito due figlie brutte e perfide.

² Cfr. B. BETTELHEIM, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Feltrinelli, Milano 1977, pp. 227- 258.

³ Ivi, p. 236.

Subito dopo il matrimonio la matrigna, che «non poteva patire le buone qualità della giovinetta perché a confronto le sue figliole diventavano più antipatiche che mai»⁴, iniziò a maltrattare la povera Cenerentola obbligandola ai lavori domestici più umili e riducendola alla condizione di una serva. Questa, di animo nobile e generoso, subiva i soprusi senza ribellarsi e senza neanche lamentarsi con il padre ormai soggiogato dalla malvagia donna. Alla fine della giornata, ormai esausta per il lavoro giornaliero, si rannicchiava in un angolo del camino dormendo in mezzo alla cenere; per questo motivo le sorellastre scelsero per lei gli appellativi di *Culincenere* e *Cenerentola*.

Un giorno il figlio del re decise di organizzare un ballo suscitando l'eccitazione delle due sorellastre che per giorni non fecero che guardarsi allo specchio, rinunciando perfino a mangiare. Mentre la povera ragazza offriva loro il suo aiuto consigliando abiti e occupandosi delle acconciature, le due la schernivano tanto che «un'altra ragazza avrebbe fatto di tutto per vestirle male; ma essa era una buonissima figliuola, e le vestì e le accomodò come meglio non si poteva fare»⁵. Giunto il giorno del ballo, dopo la partenza delle tre perfide donne, Cenerentola scoppiò in lacrime e in suo aiuto giunse la fata madrina. Essa servendosi della magia trasformò zucca, topi e un grosso ratto rispettivamente in carrozza, cavalli e cocchiere. Infine trasformò i suoi stracci in un bellissimo vestito d'oro e d'argento e le mise ai piedi un paio di scarpette di cristallo. Prima di lasciarla andare la madrina le fece una sola raccomandazione: non oltrepassare la mezzanotte, l'ora precisa in cui l'incantesimo sarebbe terminato e tutto avrebbe ripreso le proprie sembianze.

Il figlio del re, informato dell'arrivo di una sconosciuta principessa, andò a riceverla. Tutti la accolsero estasiati dalla sua bellezza e leggiadria e «tutte le dame avevano gli occhi addosso a lei, per esaminarne la pettinatura e i vestiti, e farsene fare degli uguali per il giorno dopo»⁶. Il principe e Cenerentola ballarono teneramente e giunto il momento di sedersi a tavola ella si accomodò vicino alle sorellastre, ignare della sua identità, riempiendole di gentilezze. Alle undici e tre quarti dovette fuggire in fretta ma tornata a casa chiese alla madrina di potersi recare al ballo anche l'indomani.

⁴ C. PERRAULT, *I racconti di mamma oca*, in C. Collodi (a cura di), *Le favole di Perrault*, Feltrinelli, Milano 1979, cit., p. 52.

⁵ Ivi, p. 54.

⁶ Ivi, p. 56.

Il giorno seguente Cenerentola si recò al ballo ancora più radiosa della sera precedente e il principe non fece che sussurrarle parole dolci e innamorate. Essa in preda all'entusiasmo perse la cognizione del tempo e a mezzanotte, sentito il primo rintocco della campana, scappò velocemente. Il principe, nel tentativo di rincorrerla, recuperò la scarpetta di cristallo che nella fuga la giovane si era lasciata scivolare. Il giorno seguente decise che avrebbe ritrovato la sua amata facendo indossare quella scarpetta a tutte le fanciulle del regno. Il messo del principe la fece così misurare a tutte le duchesse e principesse di corte ma nessun piede era abbastanza minuto; le sorellastre di Cenerentola provarono invano a storcerlo e rimpicciolirlo ma non ci fu nulla da fare. Ad un tratto Cenerentola, ridendo, chiese che la scarpetta venisse provata anche a lei e il messo, dopo averla guardata e giudicata piuttosto bella, acconsentì. La scarpetta le calzò perfettamente ed essa tirò fuori anche l'altra, in seguito comparve la fata madrina che sostituì i vestiti logori con un meraviglioso abito. Le sorellastre, resesi conto di avere di fronte la bellissima principessa del ballo, le si gettarono ai piedi pregandola di perdonare i loro soprusi. La giovane, buona quanto bella, «le fece alzare, e disse, abbracciandole, che perdonava loro di cuore, e che le pregava di amarla sempre e dimolto»⁷.

Pochi giorni dopo Cenerentola e il principe si sposarono e la fanciulla accolse a palazzo anche le due sorellastre dandole in spose a due gentiluomini di corte.

Infine la prima morale recita:

La bellezza, per le donne in ispecie, è un gran tesoro;
ma c'è un tesoro che vale anche di più, ed è la grazia,
la modestia e le buone maniere.⁸

Altra morale:

Grazia, spirito, coraggio, modestia, nobiltà di sangue,
buon senso, tutte bellissime cose; ma che giovano questi
doni della Provvidenza, se non si trova un compare o una
comare, oppure, come si dice oggi, un buon diavolo che ci porti?⁹

⁷ Ivi, p. 60.

⁸ Ivi, p. 61.

⁹ *Ibidem*.

1.2 Basile, i fratelli Grimm e altre versioni

Per arrivare al centro della questione, ovvero al motivo della scelta di Walt Disney della versione di Charles Perrault, occorre fare alcuni brevi accenni ad altre versioni della fiaba fornendo una visione complessiva della sua tradizione. Le due più celebri accanto a quella di Perrault sono *La gatta Cenerentola* di Basile e *Aschenputtel* dei fratelli Grimm.

La gatta Cenerentola è una fiaba di Giambattista Basile inclusa nella prima giornata de *Lo cunto de li cunti*, raccolta di fiabe pubblicata postuma a Napoli tra 1634 e 1636.

La storia ripercorre le avventure di Zezolla, la figlia di un principe rimasto vedovo e sposatosi in seconde nozze con una donna malvagia che maltratta la fanciulla. Lo scheletro della storia è a grandi linee lo stesso delle altre versioni ma alcuni punti meritano una trattazione.

Innanzitutto la matrigna in Basile non è una ma sono due. All'inizio della storia Zezolla maltrattata dalla matrigna trova sollievo nello sfogo con la propria maestra Carmosina mentre quest'ultima, ben più perfida di quanto la giovane creda, ordisce un piano. In un primo momento infatti induce Zezolla all'omicidio della matrigna e successivamente riesce a divenire sposa del principe rimasto nuovamente vedovo. A questo punto la perfida donna rivela il suo vero volto e la ragazza viene ridotta al ruolo di serva col nomignolo "Gatta Cenerentola". Essa ormai soggiogata da Carmosina e dalle sue terribili figlie (in questa versione le sorellastre non sono due ma sei) diverrà invisibile perfino al padre che tanto la amava. Le cose cambiano anche qui con l'elemento magico: il padre in partenza per un viaggio domanda alle figlie quale dono esse desiderino e Zezolla chiede saggiamente «Nient'altro se non che mi raccomandi alla colomba delle fate chiedendole di mandarmi qualcosa; e se te ne scordi possa tu non andare più né avanti né indietro»¹⁰.

Al suo ritorno la giovane riceve così il dono delle fate: una palma da datteri con gli attrezzi per piantarla e curarla. Da questa pianta accudita e amata dalla principessa uscirà una fata a cui Cenerentola chiederà il permesso di lasciare la casa senza farsi scoprire, in questo modo potrà recarsi al ballo. In questa versione le feste sono tre e in ognuna di queste il re ordina al proprio servitore di seguire Cenerentola. Lei, per ben tre volte, riesce a seminarlo con la sua

¹⁰ G. BASILE, *Lo cunto de li cunti* in Michele Rak (a cura di), Garzanti, Milano 1998, cit., p. 129.

astuzia fin quando l'ultima volta non le cadrà dal piede una pianella¹¹ che egli raccoglierà. A questo punto il re, per ritrovare la misteriosa fanciulla, organizza una festa durante la quale ordina a tutte le donne di provare la pianella; alla fine riconoscerà in Zezolla l'amata, facendo di lei la sua regina.

La raccolta di fiabe di Basile, raccontate nell'arco di cinque giorni, si inserisce all'interno del gusto seicentesco tipicamente barocco e riprende la struttura dal modello del *Decameron* di Boccaccio. L'autore rielabora materiale popolare e fantastico con perizia stilistica e in lingua napoletana.

Aschenputtel è la versione di Cenerentola dei fratelli Grimm pubblicata nel 1812. Qui il personaggio di Cenerentola viene sviluppato in maniera diversa rispetto all'operazione di Perrault ed essa risulta decisamente più umana e realistica. Inoltre la fiaba è caratterizzata dalla presenza di passi piuttosto cruenti. Ci soffermeremo sulle differenze più interessanti.

Le sorellastre nei fratelli Grimm appaiono perfide ma di bell'aspetto, dunque qui scompare la relazione tra bruttezza e cattiveria presente nelle altre versioni, con la conseguenza di uno spostamento dell'aspetto estetico in secondo piano. Anche qui la fanciulla chiede al padre, in partenza per il viaggio, un dono: il primo rametto che gli urterà la testa. In seguito essa planterà il ramo sulla tomba della madre, annaffiandolo con le sue lacrime. Sulla pianta presto giungerà un uccellino bianco che realizzerà i desideri della giovane fanciulla e le permetterà di recarsi al ballo. In questa versione Cenerentola chiede alla matrigna di poter andare al ballo ma, dopo gli ostacoli interposti da essa, soltanto l'uccellino potrà aiutarla (sarà proprio lui a dare l'abito e le scarpette a Cenerentola).

Anche in questa variante la festa si ripete per tre volte. Nelle prime due la giovane riesce a fuggire senza farsi riconoscere ma, al terzo giorno, la sua scarpetta rimane incollata alla pece che il principe aveva ordinato di gettare sulle scale.

Nel passo della prova della scarpetta troviamo la variante più interessante. Qui le sorellastre seguendo il consiglio della madre arrivano a tagliarsi parti di piede, una un dito e l'altra il tallone, pur di essere scelte dal principe. Inizialmente il loro piano riesce ma alla fine il principe aiutato dall'uccellino amico di Cenerentola, si renderà conto del tranello e

¹¹ Basile intende per pianella un tipo di zoccoli con tacchi alti che nel Seicento venivano utilizzati dalle nobildonne napoletane.

riuscirà a riconoscere la vera amata. Inoltre le due sorellastre non verranno affatto perdonate dalla giovane ma al contrario saranno punite e rese ceche per tutta la vita.

Alcune versioni meno note: in un gruppo di novelle Cenerentola fugge dal padre che desidera sposarla, in altre viene allontanata dal padre perché egli pretende di essere amato con più passione, in altre ancora viene respinta dalla madre gelosa del rapporto troppo profondo instauratosi tra padre e figlia.

1.3 Analisi. Le scelte di Perrault

Dopo aver esposto alcune altre versioni della fiaba risulta più semplice comprendere le novità e le scelte di Perrault. Non a caso, infatti, Walt Disney sceglierà per l'adattamento cinematografico proprio quest'ultimo.

L'autore non soltanto procede con un'operazione di depurazione della fiaba da tutti gli aspetti ritenuti troppo crudi e volgari ma la modella anche secondo il proprio gusto estetico, arricchendola di nuovi dettagli (come il dettaglio della scarpetta fatta di cristallo che riscuoterà una eccezionale fortuna). La sua variante presenta varie differenze sia per quanto riguarda la caratterizzazione interiore del personaggio di Cenerentola che, in secondo luogo, per quanto riguarda la lettura complessiva della fiaba e la sua utilità formativa.

Perrault svolge un ruolo essenziale nella costruzione di quella che Alexandra Robbins definisce nel suo saggio la «Cenerentola anti-grottesca»: una futura principessa dal corpo classico e raffinato (la trasposizione cinematografica renderà palese la sua costituzione artificiale e inumana):

Most of the tale's versions present the princess-to-be as a paradigm of passivity; the subservient cinder-girl silently accepts her servile status without protest¹².

Bettelheim a proposito della Cenerentola di Perrault ci parla di «autosvilimento»¹³: i soprusi subiti dalla matrigna e dalle sorellastre anziché spingerla a ribellarsi la spingono a diventare

¹² A. ROBBINS, *The Fairy-Tale Façade: Cinderella's Anti-grotesque Dream*, in *The Journal of Popular Culture*, volume 32, 1998, cit., p. 106.

¹³ cfr. B. BETTELHEIM, *Op. cit.*, p. 242.

sempre più buona e passiva, presentandoci una giovane completamente priva di dignità morale e stima di se stessa. Questo aspetto è particolarmente evidente in due passi della fiaba.

La sera, dopo aver finito tutte le sue faccende, la ragazza si accoccolava sfinita in un angolo del camino, proprio sulla cenere.¹⁴

Questo esempio risulta significativo proprio perché assente in tutte le altre versioni in cui Cenerentola verrebbe invece obbligata ad andare a dormire in mezzo alla cenere. Qui la giovane sembra decidere spontaneamente in quanto per lei non esistono vie d'uscita tantomeno desideri di riscatto. Lo stesso atteggiamento rassegnato emerge nella risposta allo schernimento delle sorellastre che le chiedono se anche lei desidererebbe andare al ballo: «via, signorine, non prendetemi in giro, lo sapete che non sono cose per me!»¹⁵.

Il giorno della festa, dopo la partenza delle sorellastre, Cenerentola scoppierà in lacrime e a salvarla giungerà la fata madrina che le permetterà di recarsi al ballo, dunque in questo passo è la madrina a incoraggiare Cenerentola (la cui unica reazione era stata inizialmente quella di piangere). Se confrontiamo quest'ultimo passo con le altre versioni le differenze sono evidenti: nei fratelli Grimm Cenerentola chiede speranzosa alla matrigna il permesso di presenziare al ballo e nella versione di Basile è Zezolla a chiedere alla fata di poter uscire qualche volta di casa senza farsi scoprire dalle sorelle.

Bettelheim indica proprio la versione di Basile come «una delle poche storie di Cenerentola dove il destino dell'eroina è chiaramente creato da lei stessa, è il risultato delle sue trame e del suo misfatto»¹⁶.

Chi è dunque Cenerentola, se ci allontaniamo dalla scelte di Perrault? In effetti diverse versioni, antecedenti o successive, contengono passi che denotano l'inventività e l'intelligenza di questo personaggio. Pensiamo alla scaltrezza con cui riesce ad ottenere il dono delle fate e all'astuzia con cui semina il servitore del principe in Basile o all'insistenza con cui chiede più volte alla matrigna di potersi recare al ballo nella versione dei fratelli Grimm. Essa appare come un personaggio più realistico e caratterialmente più attivo, energico e dotato di personalità, nulla a che vedere con la principessa di Perrault «melensa,

¹⁴ C. PERRAULT, *Op. cit.*, p. 53.

¹⁵ Ivi, p. 54.

¹⁶ B. BETTELHEIM, *Op. cit.*, p. 236.

insipida nella sua dolce bontà e completamente priva di iniziativa»¹⁷ che aiuta amorevolmente le sorellastre a prepararsi per il ballo mentre loro si prendono gioco di lei.

Abbiamo accennato al tema dell'amore tra padre e figlia in molte delle prime versioni. Bettelheim parla al riguardo di una passione edipica che condurrebbe Cenerentola ad una condizione di degradazione necessaria e utile ad espiare il proprio senso di colpa. Dunque i soprusi scatenati dalla matrigna nei confronti della giovane le permetterebbero di liberarsi, tramite una punizione da lei percepita come meritata. Secondo questa lettura si verrebbe ad instaurare un meccanismo interiore, nei bambini e nelle bambine, che consentirebbe anche a loro lo svuotamento del senso di colpa sviluppatosi a conclusione della fase edipica. Di grande aiuto fungerebbe il lieto fine, in quanto «il bambino è indotto a sperare che gli succederà la stessa cosa, poiché la storia chiarisce molto bene che cosa ha provocato il suo senso di colpa conscio e inconscio»¹⁸.

Dunque secondo questa chiave interpretativa la rappresentazione dell'amore edipico e la conseguente punizione sarebbero di grande utilità e, proprio sull'eliminazione di questa funzione, Bettelheim avanza la sua critica alla Cenerentola di Perrault. Quest'ultimo avrebbe, a detta del critico, trasformato una fiaba potenzialmente formativa in una «piacevole fantasia»¹⁹ priva di alcuna utilità.

Se Perrault cancella completamente la questione edipica accentua invece fortemente il tema della rivalità tra sorelle, collegandolo dichiaratamente al solo tema della bellezza: la matrigna tratta male Cenerentola perché essa con la sua bellezza dava ombra alle figliole. Nella versione di Basile, al contrario, l'invidia delle sorelle nasce soltanto quando lei diventa regina, come reazione naturale dovuta alla loro sconfitta.

Inoltre, afferma di nuovo Bettelheim, «nella versione di Perrault non fa poi molta differenza che un personaggio sia malvagio o virtuoso»²⁰. Per comprendere questa lettura basta approfondire la bontà indistinta di Cenerentola con chiunque: senza alcun motivo alla fine della storia ella è rappresentata nell'atto di abbracciare le sorellastre (che fino a quel momento altro non hanno fatto che umiliarla e maltrattarla) dichiarando loro che le ama con tutto il cuore. Questo atteggiamento sembra del tutto incomprensibile come anche quando,

¹⁷B. BETTELHEIM, *Op. cit.*, p. 241.

¹⁸ Ivi, p. 233.

¹⁹ Ivi, p. 252.

²⁰ Ivi, p. 242.

poco dopo, apprendiamo che le due maligne sorellastre sono state perfino accolte a vivere a palazzo e maritate con due nobiluomini di corte. Ne deduciamo che i motivi di bontà e cattiveria vengono in Perrault completamente annullati in quanto Cenerentola è buona con chiunque e anche i cattivi vengono alla fine premiati.

I fratelli Grimm in questo si distanzieranno molto da Perrault, intenzionati a mantenere nella fiaba quella che pensavano fosse la morale adeguata; nella loro versione infatti le sorelle non saranno affatto perdonate da Cenerentola ma anzi punite a vita con la cecità.

L'unico insegnamento che sembra trapelare dalla favola di Perrault è nocivo e pericoloso poiché, come sottolinea Robbins, «the illustration that Cinderella's acceptance of her abuse, humiliation, and slavery results in her happiness encourages a skewed sense of solace and a dangerous attitude in young females.»²¹. Queste vengono così indotte a sperare che qualcuno dall'esterno arriverà in loro salvataggio mentre esse non devono fare altro che sopportare passivamente e al massimo piangere. La sorte di Cenerentola in Perrault non dipende da lei poiché essa stessa dipende dagli uomini, come possiamo notare applicando alla fiaba lo schema generale dell'esperto russo Vladimir Propp esposto nella *Morfologia della fiaba*. Da una situazione iniziale di equilibrio caratterizzata da un forte legame tra padre e figlia giungiamo alla rottura dell'equilibrio, nel momento del secondo matrimonio del padre e l'arrivo della matrigna. Dopo la rottura seguono varie peripezie ma alla fine si ristabilirà una situazione di equilibrio nel momento in cui il principe giungerà a salvare Cenerentola, risollevandola anche dal basso status sociale. In breve nell'analisi si distinguono tre momenti della storia: l'amore per il padre, la vita umiliante nella cenere, l'amore per il principe. La donna fuoriesce dalla condizione mortificante soltanto quando ha accanto un uomo a cui affidarsi (che sia un padre o un principe) lontano dal quale non è in grado di proteggersi e badare a se stessa. Come osserva David Pace lo schema prevede una situazione di squilibrio creata dalla rimozione di un maschio all'inizio della storia (maschio defunto o soggiogato) che può essere risolta soltanto con l'inserimento di un secondo maschio.²²

²¹ A. ROBBINS, *Op. cit.*, p. 106.

²² Cfr. PACE, DAVID. *Beyond Morphology: Levi-Strauss and the Analysis of Folktales. Cinderella: A Folklore Casebook*. Alan Dundes, ed. New York: Garland Publishing, Inc., 1982.

Altra scelta di Perrault su cui riflettere è quella della prova della scarpetta. In questo passo infatti non è presente il principe bensì il servo mandato da lui. Subito dopo l'accertamento dell'identità della giovane (avvenuto soltanto dopo che il messo l'ha ritenuta molto bella), compare la fata madrina che con un tocco di bacchetta fa divenire i suoi abiti squallidi e malmessi «più sfarzosi che non fossero stati mai»²³. Il principe incontrerà dunque la futura principessa ancora più bella di come l'aveva vista al ballo. Ma come avrebbe reagito di fronte ad un'umile serva dagli abiti unti? Qui Perrault elimina quello che nelle altre versioni era un passo sostanziale: l'aspetto fisico non contava nulla e il principe non si lasciava influenzare dall'aspetto esteriore, preferendo una donna sporca e vestita di stracci a centinaia di duchesse e nobildonne.

1.4 La trasposizione cinematografica: *Cinderella*, 1950

Cinderella and the prince
lived, they say, happily ever after,
like two dolls in a museum case.

Anne Sexton, *Cinderella*²⁴

1.4.1 Trama

Cenerentola è l'unica figlia di un uomo aristocratico che alcuni anni dopo la morte della prima moglie sposa in seconde nozze una donna perfida e maligna, Lady Tremaine, accogliendo in casa anche le sue figlie Genoveffa e Anastasia. Alla morte del padre la figlia rimane sola in balia delle tre crudeli donne che iniziano a maltrattarla e a trattarla come una serva, affibbiandole il nomignolo di Cenerentola. Essa ci viene però presentata fin dall'inizio come una fanciulla dolce e gentile, amica e salvatrice di tutti gli animaletti della casa, piena di speranze per un prossimo futuro in cui forse i suoi sogni potranno avverarsi. La svolta arriverà con l'invito al ballo organizzato a palazzo reale: il re, desideroso di avere nipotini, vuole che tutte le fanciulle in età da marito vi partecipino, così che il figlio possa trovare presto moglie.

²³ C. PERRAULT, *Op. cit.*, p. 60.

²⁴ A. SEXTON, *Transformations*, in *The Complete Poems*, Houghton Mifflin Company, Boston 1981, cit., p. 255.

Cenerentola si mostra subito entusiasta per il ballo e chiede il permesso di potersi recare. Lady Tremaine glielo concede ma a due condizioni: che la giovane si occupi prima di terminare tutte le faccende assegnatele e, in secondo luogo, che riesca a trovare un vestito adatto per il ballo. Si tratta in realtà di un tranello poiché, subdolamente, la matrigna le affiderà talmente tanti compiti da tenerla occupata per ore impedendole di cercare un vestito. In aiuto della fanciulla arriveranno però i suoi amici animalotti che, dopo aver racimolato in giro per la casa stoffe e gioielli gettati via dalle sorellastre, abbelliscono un vecchio abito della defunta madre di Cenerentola. Lady Tremaine però, alla vista della giovane pronta per il ballo, fa notare alle due sorellastre le loro parti di vesti e subito le due si scagliano contro l'abito riducendolo in brandelli e lasciando la povera Cenerentola in lacrime.

Mentre Cenerentola si dispera appare la fata Smemorina che risolve ogni cosa: prima trasforma la zucca in una carrozza e gli animali in cavalli e cocchiere, poi dona alla giovane un bellissimo abito e scarpette di cristallo. La fata le rivolge una sola raccomandazione: fare ritorno a mezzanotte poiché in quella precisa ora l'incantesimo sarebbe terminato.

Al ballo il principe rimane immediatamente folgorato davanti alla bellezza di Cenerentola e si intrattiene con lei per tutta la durata del ballo finché essa, sentito il rintocco della mezzanotte, fugge senza neanche rivelare il proprio nome. Al principe, che tenta invano di seguirla, rimane soltanto una scarpetta di cristallo scivolatale dal piede.

Il re, mobilitatosi immediatamente per trovare la sconosciuta, ordina al granduca di misurare a tutte le fanciulle del regno quella scarpetta finché non ne venisse trovata la legittima proprietaria. Appresa la notizia Cenerentola scopre che quell'uomo con cui si era intrattenuta tutta la sera era il principe in persona e inizia a canticchiare entusiasta la canzone del ballo a palazzo. A questo punto Lady Tremaine intuisce tutto e tenta di tenere lontana Cenerentola dalla scarpetta, chiudendola a chiave in una stanza.

Il granduca al suo arrivo farà provare la scarpetta soltanto a Genoveffa e Anastasia, ignaro della presenza della povera fanciulla. Essa viene però nuovamente aiutata dai suoi amici animalotti che riescono a liberarla e, un secondo prima della dipartita del granduca, chiede di poterla provare anche lei. Inutile l'ultimo tentativo di Lady Tremaine di ostacolarla facendo cadere e riducendo in mille pezzi la scarpetta di cristallo; Cenerentola infatti, di

fronte allo stupore di tutti, tirerà fuori l'altra che le calza a pennello. La storia si conclude con il matrimonio di Cenerentola e il principe.

1.4.2 Analisi. La scelta di Walt Disney

Il classico Walt Disney del 1950 è tratto dichiaratamente dalla versione di Perrault. Bettelheim ritiene che Disney scelse di basarsi sulla Cenerentola di Perrault proprio in virtù della sua passività²⁵ e Robbins individua nella pellicola cinematografica un'ulteriore degradazione della protagonista:

The film basically follows Perrault's format, with a few modifications that render Cinderella a bit more helpless: the birds awaken her, the rodents sew her dress, both species even bathe and dress her in the morning, and the girl hardly exhibits signs of a brain capacity larger than that of a rutabaga²⁶.

Per comprendere queste affermazioni occorre analizzare brevemente la motivazione delle scelte di Walt Disney, in relazione al periodo storico in cui *Cenerentola* venne prodotto.

La posizione della Disney sembra rivelare nel personaggio di *Cenerentola* e in molte altre protagoniste disneyane un atteggiamento fortemente conservatore, atto a sostenere un ideale di femminilità tipicamente patriarcale: la donna deve essere graziosa, passiva e priva di qualunque ambizione se non quella matrimoniale.

Se Perrault aveva già notevolmente ridotto l'iniziativa della protagonista la versione Disney le dà il colpo di grazia riproducendo sullo schermo una fanciulla dal fisico idealizzato e dalla personalità inesistente. Jack Zipes ritiene che la Disney rappresenti sulla scena regni patriarcali incoraggiando gli spettatori a desiderarli nostalgicamente²⁷.

Comunque al di là della rappresentazione Disney e del carattere misogino e patriarcale del suo produttore, la rappresentazione degradata di Cenerentola è anche in linea con la posizione di coloro che tentavano di compromettere i diritti e le conquiste delle donne a seguito della seconda guerra mondiale. Questo viene fatto non soltanto rappresentando la ragazza prigioniera delle mura domestiche e dipendente dagli uomini, ma soprattutto

²⁵ B. BETTELHEIM, *Op. cit.*, p. 241.

²⁶ A. ROBBINS, *Op. cit.*, p. 103.

²⁷ ZIPES J. (a cura di), *Don't bet on the prince*, Routledge, New York, 1986; Id., *Breaking the Disney Spell*, in Elizabeth Bell, Lynda Haas, Laura Sells (a cura di), *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 1995, pp. 21-42.

incoraggiando un problema di cui anni dopo ci parlerà Betty Friedan ne *La mistica della femminilità*, presentando le donne come in balia di un pericoloso sistema che dice loro come vestirsi, apparire, essere femminili e rendere felice un uomo.

La questione estetica viene esasperata nella rappresentazione disneyana che, tra abitini graziosi e gioielli splendidi, ci fa vedere una Cenerentola felice e realizzata soltanto grazie alla propria bellezza ed eleganza. Essa finalmente con l'intervento della magia che cancella i segni della fatica e del lavoro, può essere la donna perfetta per un principe; soltanto ora che «Cinderella's rags are transformed into a ball gown, thereby mapping bourgeois hegemony over that bodily and social (class and gender) topography marked as low and dirty»²⁸.

Nonostante la forte somiglianza con la fiaba di Perrault, possiamo individuare alcune differenze significative. In Perrault il figlio del re decide di organizzare un semplice ballo invitando le persone più in vista del paese, non si fa dunque nessuna menzione alla necessità di trovare moglie. Nel film Disney è invece il re in persona ad organizzare il ballo con l'unico fine di trovare una moglie al figlio e ottenere così dei nipotini. Sarà sempre il re a decidere di far provare la scarpetta a tutte le fanciulle del regno, mentre nella versione di Perrault l'idea veniva al principe stesso.

Non può passare inosservata la trasformazione della fata madrina che nella pellicola Disney diventa la fata Smemorina, modifica molto importante che verrà approfondita nel prossimo paragrafo.

A proposito di questo passo possiamo intanto notare che mentre nella fiaba di Perrault Cenerentola si cimenta in aiuto della fata madrina, ad esempio catturando lei stessa il topo e suggerendole di trasformarlo nel cocchiere, nel film essa rimane completamente passiva e sbalordita di fronte all'operato della fata, totalmente incapace di rendersi utile.

Possiamo individuare un altro simile intervento volto ad appiattire la personalità della protagonista. Nella versione di Perrault Cenerentola torna a casa frettolosamente dopo il ballo e, rientrate le sorelle, le accoglie con queste parole: «Ce ne avete messo di tempo a

²⁸ C.L. PRESTON, *Cinderella as a Dirty Joke: gender, multivocality, and the polysemic text*, *Western folklore* 53, June 1994, cit., p. 35.

tornare!»²⁹; poco dopo chiede in prestito ad una delle due un vestito per il ballo del giorno seguente, cosicché anche lei possa vedere la bella principessa di cui esse parlano, affermando «Beate voi che siete andate al ballo, anche io vorrei tanto vederla!»³⁰. In questi passi emerge una personalità umoristica e divertente totalmente lontana da quella del film. In effetti in un primo momento Walt Disney aveva incluso una scena simile a questa per poi invece tagliarla, ritenendo che avrebbe reso la ragazza meno dolce ed innocente agli occhi dello spettatore.

Sono riscontrabili anche altre due differenze. La prima concerne la figura del padre, che nella versione di Perrault è vivo ma soggiogato dalla perfida matrigna mentre nella versione cinematografica muore prematuramente lasciando sola la povera Cenerentola. La seconda riguarda l'eliminazione nel film di alcuni passi in cui Perrault mostrava Cenerentola generosa nei confronti delle sorellastre: il momento del ballo nel quale la ragazza offriva loro limoni e arance e il finale in cui esprimeva loro il suo grande affetto e le accoglieva inaspettatamente a palazzo. Visto l'operato del produttore, intento ad accentuare la gentilezza di Cenerentola, questa omissione potrebbe sembrare alquanto ambigua ma di qui a poco si analizzerà come sia invece assolutamente coerente con il suo disegno.

1.4.3 Analisi. Oltre la trama

I film di Walt Disney riproducono spesso schemi fissi e ricorrenti. Una struttura predominante (evidente ad esempio anche in *Biancaneve*) prevede che le ragazze presentate come belle vengano prima oppresse da figure brutte e maligne e in seguito scelte per essere premiate. Così sottolinea Lieberman:

The stories reflect an intensely competitive spirit: they are frequently about contests, for which there can be only one winner because there is only one prize.³¹

Se c'è un solo premio, ovvero l'uomo, dovrà esserci infatti una sola vincitrice ed è proprio questo il punto su cui la pellicola insiste particolarmente dando vita ad un concorso di

²⁹ C. PERRAULT, *Op. cit.*, p. 56.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ M. R., LIEBERMAN, *Some Day My Prince Will Come: Female Acculturation through the Fairy Tale*, *College English*, vol. 34, No. 3, Dec., 1972, cit., p. 385.

bellezza. La scena del ballo lungi dalla rappresentazione di una semplice festa a palazzo riproduce a tal proposito una sfilata di donne, un mercato matrimoniale in cui esse nella più estrema oggettivazione aspirano ad essere scelte come fossero bestiame. È proprio il re ad esplicitare una bassissima considerazione delle donne quando, osservando i loro inchini di fronte al principe, esclama: «ce ne sarà almeno una adatta a diventare una buona matrice!»³². Egli dunque non desidera una compagna per il proprio figlio ma soltanto una matrice, un contenitore.

Cosa devono dimostrare perciò le concorrenti e quali valori sorgono da una tale competizione? non l'impegno, non la tenacia e l'energia vengono loro richiesti; ci si aspetta soltanto che esse siano belle e tutto il resto spetterà all'uomo. Le donne non devono correre alla conquista del premio ma attendere passivamente fin quando non sarà lo stesso premio a scegliere loro. Nell'attesa passeranno il tempo a scrutarsi dalla testa ai piedi con crudeltà e invidia tra sentimenti d'ansia e inferiorità, sperando con tutto il cuore di essere le più belle. Proprio a questo spirito di competitività leghiamo l'omissione delle gentilezze di Cenerentola nei confronti delle sorelle, di cui sopra.

Ma quali sono i canoni di questa bellezza tanto ambita?

Robbins avanza nella sua analisi una interessante proposta³³ rappresentando la contrapposizione tra Cenerentola e le sorellastre nei termini di una opposizione tra l'anti-grottesco e il grottesco. Il termine grottesco³⁴ indica tutto ciò che è innaturale, sproporzionato e deforme mentre l'anti-grottesco rappresenta il suo opposto ovvero tutto ciò che è perfettamente proporzionato, classico e raffinato. Nelle sorellastre vengono accentuate tutte le protuberanze come naso, natiche, dita e infine i piedi che appaiono enormi e con le dita storte: la bruttezza viene raffigurata come una corporeità eccedente e sovrabbondante. Cenerentola rappresenta l'opposto di tutto ciò, una bambola vivente che mostra un corpo snello dalla vita minuscola e privo di protuberanze.

Even the cleavage-less Disney heroine's feet are enclosed exteriors with no lines, wrinkles, or, most notably, toes; furthermore, her infamous slipper is the extraordinary length of the Grand Duke's index finger³⁵.

³² *Cinderella* (Cenerentola), W. Jackson, H. Luske, C. Geronimi, USA, 1950.

³³ Cfr. A. ROBBINS, *Op. cit.*, pp. 105-106.

³⁴ Secondo la Treccani online; <http://www.treccani.it/vocabolario/grottesco/>.

³⁵ A. ROBBINS, *Op. cit.*, p. 104.

L'operato della Disney giunge ad esasperare entrambi gli estremi presentando agli spettatori una bellezza irreal e inesistente come normativa contro una bruttezza iper-grottesca che mira invece a suscitare disgusto (lo stesso Ollie Johnston, responsabile dell'animazione di Genoveffa e Anastasia, rivelò di aver esagerato nella loro bruttezza).

Analizziamo ora, per quanto concerne il carattere dei personaggi femminili, uno schema associativo molto frequente: la dicotomia bella / buona, brutta / cattiva. Questa associazione presenta l'aspetto fisico come una imprescindibile personificazione delle qualità interiori.

La bella Cenerentola anti-grottesca si muove leggera e delicata come fosse un angelo, ballando con eleganza e cantando con voce soave. Risulta graziosa in ogni momento come fosse una bambola di cera e il suo portamento estremamente raffinato in ogni tipo di attività, perfino mentre pulisce per terra, incarnando così perfettamente tutti gli stereotipi femminili:

Cenerentola è il prototipo delle virtù domestiche, dell'umiltà,
della pazienza, del servilismo, del sottosviluppo della coscienza³⁶.

Inoltre, predisposta per natura alla cura e all'assistenza, la giovane rappresenta una sorta di figura materna per tutti i topini della casa che la idoltrano costantemente come la più bella e la più buona. Il gioco e le danze di Cenerentola con gli animali consentono di rappresentare il suo legame con la natura e con l'esterno come affettuoso e armonico. Proprio grazie a questo espediente essa può apparire gioiosa e allegra anche di fronte alle difficoltà, permettendo così più facilmente un'identificazione che sarebbe stata invece problematica con un personaggio continuamente triste e demoralizzato.

Cenerentola ingoia umiliazioni e sopraffazioni perché è animata da una grande propensione ai sogni e ai desideri. Riportando i versi della famosa colonna sonora, «non disperare del presente/ma credi fermamente/che il sogno realtà diverrà», possiamo notare come essa si astragga completamente dalla realtà, proiettandosi felicemente verso il futuro. Il problema naturalmente non è il sogno in sé. Cenerentola è una povera ragazza sola e sfruttata, dunque impedirgli perfino di sognare non avrebbe alcun senso in questa analisi. La questione si pone perché il sogno di Cenerentola anziché renderla più forte, determinata e

³⁶ E. G. BELOTTI, *Dalla parte delle bambine*, Feltrinelli, Milano 1973, cit., p. 119.

resistente contribuisce viceversa a renderla docile e remissiva, priva di qualunque senso critico nei confronti della situazione in cui si trova costretta.

Anche le sorellastre riflettono interiormente il loro aspetto esteriore, così se quest'ultimo è grottesco ed eccedente l'interiorità risulterà maligna, aggressiva ed esuberante. Esse rappresentano di fatto gli unici personaggi femminili a godere di una personalità non soltanto più realistica ma anche più forte rispetto alle altre. Mentre Cenerentola si guarda intorno passivamente e impiega il tempo a sognare, le due sorellastre scherzano e ridono a crepapelle. Sebbene esse siano tratteggiate come ottuse e poco intelligenti dimostrano comunque di avere un carattere assertivo ed energico. La Disney presenta però queste caratteristiche come assolutamente negative rispetto a quelle di Cenerentola diffondendo così una inquietante opposizione tra una negativa attività e una positiva passività:

As every tale portrays Cinderella as the good and honorable role model, the tale's juxtaposition of the assertive, evil woman with the submissive, acquiescent heroine clearly suggests that little girls should aspire to be as tractable and compliant as Cinderella, the exemplary female³⁷.

L'attività delle sorellastre viene sfavorita e presentata come nociva poiché loro non riusciranno a raggiungere i loro scopi e rimarranno sole. Viceversa la ricompensa spetterà alla fanciulla vittimizzata, sottomessa e piangente con la conseguenza di rendere questi aspetti drammatici parte integrante dell'essenza dell'eroina, che vince anche in quanto sottomessa. Lieberman analizzando questo fascino della vittima sofferente riflette su come «what these stories convey is that women in distress are interesting»³⁸, conducendo così le bambine a sognare non soltanto di essere scelte dal principe ma anche di possedere il fascino della vittima sofferente.

La matrigna Lady Tremaine figura come un personaggio crudele quanto le figlie ma con una personalità più complessa e una malvagità più sottile. Con aspetto solenne e voce potente si presenta come una donna fredda e calcolatrice disposta a tutto pur di far avanzare le proprie

³⁷ A. ROBBINS, *Op. cit.*, p. 106.

³⁸ M. R., LIEBERMAN, *Op. cit.*, cit., p. 390.

figlie. A differenza di Genoveffa e Anastasia essa si muove con un portamento sempre elegante, lento e controllato, molto lontano dall'aspetto e dalle movenze grottesche delle due. Risulta molto acuta e in grado di manipolare con la propria furbizia tutti coloro che le sono intorno. La sua perspicacia emerge in diversi passi del film, come quando durante il ballo a palazzo osserva Cenerentola notando il suo aspetto familiare e in seguito quando scopre con certezza la sua identità.

Lady Tremaine non si oppone mai esplicitamente alla giovane, permettendole ad esempio di recarsi al ballo se assolverà tutti i suoi compiti e troverà il vestito adatto. In questo modo nasconde subdolamente la propria malvagità prendendosi gioco della giovane e riuscendo comunque nei propri intenti, senza partecipare mai direttamente ai soprusi. Quest'ultimo aspetto è particolarmente evidente nel passo in cui spinge Anastasia e Genoveffa a rovinare l'abito di Cenerentola rendendole così impossibile recarsi al ballo.

Un'altra figura femminile presente nella storia di Cenerentola è la fata madrina, che viene trasformata nella pellicola in fata Smemorina. Analizziamo innanzitutto il passo del suo incontro con Cenerentola: inizialmente non ricorda né dove ha riposto la propria bacchetta magica né la formula magica da pronunciare e successivamente dimentica di sostituire le vesti logore della giovane con un bell'abito (sarà Cenerentola a farle notare la loro trasandatezza). Quella della fata Smemorina potrebbe sembrare a primo impatto un'innocente invenzione, una trovata comica per far divertire gli spettatori. Ad una seconda lettura risulta però ambiguo che l'unica donna aiutante di Cenerentola sia rappresentata come goffa, buffa e rimbambita, diminuendone così implicitamente il potenziale e le capacità.

Inoltre come riflette Lieberman nella sua analisi, «these good fairies have gender only in a technical sense; to children, they probably appear as women only in the sense that dwarfs and wizards appear as men»³⁹. Quasi tutte vengono infatti rappresentate come anziane e strambe e mai come donne potenti, dunque secondo quest'ottica è impossibile che riescano a produrre un modello alternativo a quello della principessa bella e passiva.

³⁹ Ivi, p. 391.

Per quanto riguarda la figura del re, egli nella versione cinematografica assume un ruolo più attivo del principe prendendo decisioni per esso e divenendo motore di un'azione subita quasi passivamente dal figlio.

Il re incarna nel film l'ordine, la legge e i tradizionali principi patriarcali⁴⁰. Fin dalla prima comparsa a palazzo egli rimprovera la negligenza del figlio, poco incline a rispettare i suoi doveri in quanto principe. Decide così di organizzare il ballo per trovargli al più presto una moglie e avere dei nipotini. Il principe non viene invitato a partecipare mentre si decide del suo futuro e al momento del ballo accoglie con noia e disagio le donne che gli si propongono, non mostrando alcun segno di interesse. In questo passo anche il re inizia ad impazientirsi ma la lente punta a colpevolizzare non il principe, che evidentemente non sembra avere alcuna voglia di sposarsi, bensì le donne che gli si presentano; all'arrivo di Cenerentola infatti il viso del principe si illumina e improvvisamente il suo cuore sarà rapito da lei. Dunque erano le donne a non essere abbastanza belle e ad annoiare il principe, mentre Cenerentola rovescia la situazione trasformandolo in un secondo in un inguaribile romantico.

La scena del ballo è l'unica in cui appare la figura del giovane, insieme ai pochi secondi finali del matrimonio, ed in tutto il film egli pronuncia poco più di due battute. La sua personalità si presenta come la più sbiadita di tutta la pellicola e appare meno caratterizzata perfino rispetto ai topini amici di Cenerentola.

Ma Cenerentola ama il principe? questo non è detto in nessun punto della storia⁴¹.

Il consenso di Cenerentola non viene mai richiesto ma dato per scontato dal momento che, se lei è una povera ragazza sfruttata, viene naturale pensare che sposterà volentieri un ricco principe innalzando così la propria condizione sociale. Ma quanto si conoscono i due sposi se sono riusciti a scambiarsi al massimo poche parole? Bettelheim evidenzia come in questo punto della storia vi sia una crepa di notevole importanza che non si cura di mostrare al bambino cosa voglia dire essere innamorati. Al momento del primo incontro durante il ballo il principe «non sa chi lei sia né da dove venga, ma che gli importa saperlo? Il suo cuore gli dice che quella è la fanciulla che dovrà diventare sua sposa»⁴². Per il principe è

⁴⁰ Cfr. R-A. C. DO ROZAZIO, *The Princess and the Magic Kingdom: Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess*, *Women's Studies in Communication*, Volume 27, Number 1, Spring 2004, pp 34-59.

⁴¹ B. BETTELHEIM, *Op. cit.*, p. 265.

⁴² Citazione dal film.

scoccato il famoso “colpo di fulmine” che presto condurrà i due giovani a sposarsi e a vivere per sempre felici e contenti. Cenerentola accetta passivamente le iniziative del principe senza porsi domande o sollevare dubbi. Ciò che conta è che essa finalmente sia stata scelta, raggiungendo così la sua massima aspirazione. I due ballano dolcemente fino alla mezzanotte, quando lei dovrà improvvisamente fuggire. A questo punto la musica si ferma e gli spettatori scoprono che i due, in procinto di scambiarsi il primo bacio, non si erano neanche presentati: Cenerentola non sa di trovarsi di fronte al principe e lui non le ha chiesto neppure il suo nome⁴³. L’amore tra i due viene così rappresentato come muto e fatto soltanto di gesti e carezze senza che né Cenerentola né il principe siano stati minimamente incuriositi verso il carattere e la personalità di chi avevano di fronte.

Although marriage is such constant event in the stories, and is central to their reward system, few marriages are indeed shown in fairy tales. [...] The stories can be described as being preoccupied with marriage without portraying it.⁴⁴

Il matrimonio viene rappresentato in tutti i film Disney tradizionali come il lieto fine di una relazione neanche abbozzata, basata soltanto su un fugace balletto e pochi sorrisi. Ma questo è il sogno che tanto Cenerentola desiderava fin dall’inizio, di cui cantava agli uccellini e ai topini, dunque qui si conclude la sua vita. Nessun’altra ambizione e nessun’altra passione la accompagnerà perché finalmente essa è stata salvata dal principe e la vita in futuro non sarà che meravigliosa. Non a caso la scrittrice psicoterapeuta Colette Dowling prenderà da Cenerentola il titolo del suo libro *The Cinderella Complex* definendo con esso il complesso di quelle donne che, incapaci di vincere le loro paure, vivono in attesa di una salvezza proveniente dall’esterno.

In molti tra critici e psicologi si sono soffermati sulle conseguenze di questa rappresentazione idilliaca e distorta di un amore facile, fulmineo e perfetto. Le bambine ricercano questo rapporto surreale rimanendo inevitabilmente deluse di fronte alla realtà, come ci racconta Belotti ricordando la sua personale esperienza «la realtà veniva sostituita dalla fantasia e l’uomo fantasticato diventava la mia invenzione, assai più eccitante di qualsiasi realtà e tuttavia fonte di inevitabile delusione»⁴⁵. Con ciò non si vuole ovviamente

⁴³ In effetti il vero nome di Cenerentola non verrà mai scoperto dagli spettatori, come fu per i lettori di Perrault.

⁴⁴ M. R. LIEBERMAN, *Op. cit.*, p. 394.

⁴⁵ E. G. BELOTTI, *Prima le donne e i bambini*, Rizzoli, Milano 2016, cit., p. 11.

condannare l'amore ma la sua rappresentazione falsata; ai bambini e alle bambine dovrebbe essere insegnato un amore più vero e meno banale che non significa più brutto o meno emozionante, ma semplicemente più articolato. Significa piuttosto amore come graduale conoscenza dell'altro e rispetto reciproco anziché come attrazione fisica fulminea e priva di comunicazione. Vedremo come le recenti proposte Disney tenteranno di risolvere questo aspetto.

2. Moana. Da principesse passive a eroine attive

La donna è la Bella addormentata nel bosco, Pelle d'asino, Cenerentola, Biancaneve, colei che riceve e subisce. Nelle canzoni, nelle novelle si vede l'uomo partire alla ventura per trovare la donna; taglia a pezzi i draghi, combatte i giganti; la fanciulla è imprigionata in una torre, in un palazzo, in un giardino, in una caverna, incatenata a una rupe, in ceppi, addormentata: aspetta.⁴⁶

Così Simon de Beauvoir sintetizza la condizione della donna nelle novelle e fiabe per l'infanzia: mentre l'uomo agisce, la donna attende. Proprio da questa citazione è utile partire per considerare il grande e significativo cambiamento della Disney nella rappresentazione delle protagoniste femminili che, finalmente, hanno smesso di aspettare e hanno iniziato a pensare con la propria testa. La nostra Moana infatti, indaffarata nel salvataggio del suo popolo, troverà davvero poco tempo per dormire e disperarsi. Il radicale cambiamento della Disney, che raggiungerà il suo culmine in *Moana*, non può ovviamente essere decontestualizzato. Esso dipende infatti dai mutamenti socio-culturali che si sono verificati nell'arco della seconda metà del Novecento e dalla conquista di diritti che, all'epoca di Cenerentola, sarebbero di certo stati impensabili.

Le prime principesse riscuotono ancora oggi un grande successo tra le bambine di tutto il mondo ma, accanto a loro, si affiancano eroine diverse: donne impavide, coraggiose, indipendenti e soprattutto libere. Figure nuove in grado di suscitare nuovi stimoli e ambizioni nelle bambine di oggi, desideri che non consistano unicamente nella passiva speranza di essere scelte ma finalmente in un'attiva possibilità di scegliere. Il colosso Disney sembra essere sulla strada dell'abbandono degli antiquati e ormai anacronistici stereotipi di genere, orientandosi verso una parità di genere che non sia più soltanto su carta.

Perché il superamento degli stereotipi di genere nei film d'animazione per l'infanzia è così importante? La risposta, come si può evincere dallo studio condotto fin qui, è evidente: perché essi non sono soltanto cartoni bensì strumenti fondamentali e indispensabili da un punto di vista educativo. Infatti come riporta lo studio realizzato da Hine, England, Lopreore,

⁴⁶ S. DE BEAUVOIR, *Il secondo sesso*, il Saggiatore, Milano 2016, p. 290.

Horgan e Hartwell, questi film «could have a significant impact on the socialization of gender in young children, possibly promoting healthier and more inclusive attitudes regarding gender and gendered behavior»⁴⁷.

Moana è un film d'animazione prodotto da Walt Disney Productions e i Walt Disney Animation Studios e diretto da Ron Clements e John Musker, distribuito per la prima volta negli Stati Uniti il 23 novembre 2016.

2.1 Trama

I primi minuti della pellicola riassumono brevemente gli eventi avvenuti mille anni prima della nascita della nostra eroina. Il nucleo centrale intorno al quale ruota la storia è il cuore dell'isola madre Te-Fiti, una piccola pietra verde avente il magico potere di creare la vita. Esso, prezioso oggetto bramato da molti, venne rubato un giorno dal semidio e mutaforma Maui che successivamente lo perderà durante uno scontro con il demone di lava Te ka. Senza il magico cuore di Te-Fiti l'Oceano inizia ad oscurarsi. Maui, sconfitto da Te ka, perderà il suo prodigioso amo (strumento che gli permette di assumere sembianze diverse) e scomparirà nel nulla.

Con un salto nel tempo di mille anni la storia ci presenta Moana Waiialiki, figlia del capo di Motunui, una piccola isola polinesiana. Qui la florida vegetazione e i prosperosi raccolti permettono alla comunità di provvedere alle proprie necessità senza il bisogno di varcare l'Oceano. Intanto Moana, essendo l'unica erede, viene educata fin da bambina a prendere un giorno il posto del padre. Anni dopo però, quando la ragazza ha ormai 16 anni, la vegetazione inizia improvvisamente a marcire e i pesci cominciano a scarseggiare. La popolazione rischia di morire di fame e la soluzione è soltanto una: varcare il *reef* per poter pescare altrove. Questa possibilità non viene però accettata da Tui, il padre di Moana che, rimasto traumatizzato dopo una tragica esperienza di molti anni prima, ha sempre impedito agli abitanti di Motunui di navigare.

⁴⁷ B. HINE, D. ENGLAND, K. LOPREORE, E.S. HORGAN, L. HARTWELL, *The Rise of the Androgynous Princess: Examining Representations of Gender in Prince and Princess Characters of Disney Movies Released 2009–2016*, Soc. Sci. 22 November 2018, 7, 245, cit., p. 13.

Qui entra in gioco il personaggio di Tala, la nonna di Moana, che avvicina la ragazza alle tradizioni del suo popolo, facendole scoprire che gli antenati erano in realtà una comunità di navigatori. La nonna rivela a Moana la sua missione: la morte della vegetazione è legata all'oscurità rilasciata nel momento in cui Maui ha rubato il cuore e l'unica salvezza possibile è la restituzione del cuore di Te Fiti alla sua legittima isola madre. L'Oceano ha scelto per questo compito l'eroina fin dalla sua nascita e Tala, prima di morire, spinge la giovane a raggiungere l'isola madre in compagnia di Maui.

Moana parte così alla ricerca di Maui, insieme al suo pollo domestico HeiHei. Il semidio accoglierà la giovane in maniera ostile, non prendendola sul serio e intrappolandola in una caverna. L'eroina riesce però a liberarsi e, dopo vari tentativi, lo convince a partire alla volta di Te Fiti; Maui acconsente, a condizione però di poter rientrare prima in possesso del suo amo mutaforma conservato dal granchio gigante Tamatoa. Dopo aver riottenuto il magico oggetto i due iniziano insieme il loro viaggio, imparando l'uno dall'altro e maturando una profonda amicizia; Moana imparerà da lui l'arte della navigazione mentre lui inizierà a conoscere meglio se stesso e ad aprirsi ai propri sentimenti.

Giunti a Te Fiti però i due vengono attaccati dal terribile Te Ka e Maui, terrorizzato dall'idea di essere nuovamente sconfitto e perdere per la seconda volta il suo amo, abbandona Moana. Egli giudica ormai impossibile l'impresa e accusa l'Oceano di aver scelto la persona sbagliata per realizzare una così importante missione. La ragazza rimasta sola e sconvolta prega l'Oceano di farla tornare indietro, ritenendosi incapace di portare a termine il compito assegnatole. In questo momento di sconforto giungerà però in suo aiuto lo spirito della nonna Tala che la spingerà a non arrendersi. Moana ripartirà così da sola per restituire il cuore. Anche Maui alla fine, pentitosi del suo comportamento, tornerà a Te Fiti per combattere insieme alla giovane, sacrificando anche il proprio amo che andrà distrutto.

Giunti sul luogo i due faranno però una terribile scoperta: Te Fiti non esiste più. In realtà, come si evincerà in seguito, l'isola madre dopo aver perduto il cuore era impazzita e si era trasformata nel terribile mostro di lava Te Ka. L'eroina allora con grande coraggio si avvicina al demone di fuoco, priva di qualunque arma di difesa, accompagnata soltanto da un canto rivolto all'anima di Te-Fiti. L'isola madre così si placa e, riappropriatasi del suo cuore, riassume il proprio aspetto originario.

A questo punto tutto riprende vita, la vegetazione rinasce e i pesci tornano a popolare l'Oceano. Maui viene ricompensato con un nuovo magico amo e Moana con una barca per tornare dal suo popolo.

La giovane tornata a casa restituisce così alla comunità non soltanto la vita ma anche le antiche tradizioni: gli abitanti ritroveranno infatti il contatto con le proprie radici, tornando ad essere un popolo di navigatori.

2.2 «Non sono una principessa». Il cambiamento psicologico e fisico di Moana

2.2.1 Da Moana figlia a Moana donna

Il primo e fondamentale cambiamento che emerge dal nuovo film d'animazione *Moana* riguarda la trama concettuale. Se precedentemente abbiamo analizzato come in *Cenerentola* il dominio della storia riguardasse esclusivamente il salvataggio della giovane da parte del principe, qui ci troviamo di fronte ad una situazione completamente diversa. L'avventura di Moana, prima di ogni altra cosa, «is the coming-of-age tale of a young person forging her own way in the world»⁴⁸: la giovane eroina, prima ancora di essere la salvatrice del suo popolo, è innanzitutto la salvatrice di se stessa. Il viaggio nell'oceano alla volta di Te Fiti è, infatti, un viaggio verso l'acquisizione della propria indipendenza e, soprattutto, una scoperta della propria identità. Durante le varie peripezie la nostra non principessa abbatte volta per volta tutte le sue insicurezze e paure, superando ogni ostacolo con grande coraggio. Quello che avviene è un viaggio nella propria interiorità. Al punto di partenza incontriamo una ragazza caratterialmente determinata ma fondamentalmente inconsapevole di se stessa e, al punto di arrivo, una leader consapevole della sua forza e delle sue capacità.

Per comprendere la struttura della trama riproponiamo lo schema di Propp. Da una situazione iniziale di equilibrio, Moana cresciuta dal padre leader per poter un giorno governare al suo posto, giungiamo alla rottura dell'equilibrio nel momento in cui l'oscurità

⁴⁸ J. YAMATO, *The Revolutionary Moana: Disney's most unapologetically feminist princess yet*, Daily best, 13 April, 2017. <https://www.thedailybeast.com/the-revolutionary-moana-disneys-most-unapologetically-feminist-princess-yet?ref=scroll>

del male inizia ad estendersi all'isola di Motunui. Seguono le peripezie durante le quali Moana combatte con coraggio, disposta a tutto pur di salvare se stessa e il proprio popolo. Giungiamo ad un nuovo equilibrio in cui la comunità di Motunui è salva e ritrova le proprie radici nel campo della navigazione. Il cambiamento rispetto all'analisi fatta precedentemente per Cenerentola è evidente: Moana si presenta come un'eroina attiva e presente in tutti i passaggi della storia e se si troverà di fronte ad un ostacolo, imparerà sulla sua pelle come superarlo e come combattere le proprie paure, senza bisogno di aiuti esterni tantomeno dell'arrivo di un principe azzurro.

La novità della pellicola emerge fin dall'inizio del viaggio di Moana, un viaggio all'insegna della trasgressione e dell'abbattimento di regole e vincoli paterni. Infatti, anche se il padre le aveva impedito fin dall'infanzia di inoltrarsi nell'Oceano, questo desiderio in lei non si era mai spento, anzi continuava a tormentarla e a porla di fronte ad un dissidio interiore. Quest'ultimo emerge con evidenza nella canzone intonata dalla giovane all'inizio della pellicola:

L'acqua segna un confine nascosto/ Oltre cui non mi spingo/ Il mio mondo è tutto qua/
In me c'è una figlia premurosa/ Ma vorrei più di ogni cosa avere la libertà.⁴⁹

Il dissidio è tra la Moana figlia che teme di contravvenire agli ordini paterni e la Moana intesa come donna animata dalle proprie volontà, al di là delle aspettative familiari.

Occorre a questo proposito soffermarci su una questione a mia vista fondamentale. Il richiamo che Moana sente nei confronti dell'Oceano non deriva soltanto dalle necessità di sostentamento del suo popolo bensì da una naturale attrazione che l'eroina percepisce fin da bambina. Il problema emerge perché l'elemento di attrazione della giovane è contemporaneamente un elemento considerato dal padre pericoloso e proibito (non lo stesso vale per la madre e per la nonna, se consideriamo che quest'ultima la spinge invece ad intraprendere il viaggio). Lo stacco dalla prima tradizione Disney avviene nel momento in

⁴⁹ *Moana* (Oceania), R. Clements, J. Musker, USA, 2016.

cui la giovane rompe con le regole e con le passate tradizioni e si inoltra nell'Oceano disobbedendo agli ordini paterni:

È una scelta è soltanto mia/ Da te stessa non puoi fuggire
via. Quell'ignoto che mi spaventa un po' mi attira a se⁵⁰.

Si riscontra qui da parte della Disney una trattazione molto interessante della relazione padre/figlia e un occhio attento nel presentare Moana come una ragazza combattuta e immobilizzata su un confine, tra la legge paterna incarnata dalla figura di Tui e la legge del proprio cuore (il richiamo dell'Oceano) incarnata dalla figura della nonna Tala. La giovane, sebbene abbia iniziato a percepire un distacco dalla legge paterna, non è ancora riuscita a comprendere e ad accettare la propria. La sua interiorità si presenta a questo punto come un insieme di sensazioni, stimoli, desideri che Moana non riesce ad afferrare e tra cui non riesce a mettere ordine. Per realizzare questo passaggio sarà fondamentale la figura della nonna Tala che, unica depositaria della stessa legge della nipote, trasmetterà all'eroina il proprio sapere aprendole così la strada verso se stessa.

Moana troverà così il coraggio di dire “no”, di seguire i propri desideri e non regole ormai antiquate. Questo passo è essenziale se considerato nel suo legame col percorso di crescita dell'eroina che, da bambina, si avvia a diventare donna anche tramite questo passaggio di affrancamento dalla figura paterna. Occorre sottolineare che Tui, il padre di Moana, non appare mai come una figura negativa bensì il divieto di navigare deriva dalle sue paure e premure nei confronti della figlia; ciò comunque non toglie che questo atteggiamento funga da ostacolo nel percorso di crescita di Moana, dal momento che impedirle di concretizzare il suo profondo legame con il mare significa tarparle le ali e impedirle di trovare se stessa. Questo motivo del rapporto padre-figlia è riscontrabile in gran parte della letteratura occidentale e della mitologia, in tutte quelle donne che devono prendere le distanze da un legame dolorosamente limitante, poiché «praticare la libertà significa appunto allontanarsi dal padre, respingere un'identificazione pericolosissima e cercare se stesse»⁵¹.

⁵⁰ Citazione dal film.

⁵¹ M.S SAPEGNO, *Figlie del padre*, Feltrinelli, Milano 2018, cit., p. 191.

Il viaggio nell'Oceano dunque, lungi dall'essere soltanto un percorso di navigazione, è invece un percorso di ribellione e di formazione in cui la Moana figlia diventerà finalmente la Moana donna.

Io sono Moana di Motunui. Tu salirai sulla mia barca e
solcherai il mare e restituirai il cuore di Te-Fiti⁵².

Queste parole accompagnano l'intero viaggio dell'eroina e proprio da queste possiamo partire per analizzare la sua progressiva presa di coscienza. Inizialmente infatti la giovane pronuncia compulsivamente questa frase, suggeritale dalla nonna, come spinta da un'operazione di auto convincimento. Poco prima di incontrare Maui inizia a recitarla ripetutamente per acquisire maggiore sicurezza. Per quanto la giovane sia partita infatti sicura della necessità del viaggio, inizialmente essa appare ostacolata da dubbi e insicurezze. Questi ultimi fanno credere a Moana che non potrà mai portare a termine la missione e addirittura, dopo il primo incontro col demone di lava Te Ka, che l'Oceano abbia scelto la persona sbagliata. La vera motivazione risiede però soltanto in se stessa: Moana deve ancora rendersi conto del proprio potenziale. La giovane ha già dimostrato di essere una coraggiosa eroina in più occasioni. Pensiamo a quando riesce a liberarsi da sola dalla caverna in cui Maui l'aveva rinchiusa, al coraggio con cui affronta l'attacco dei pirati, all'astuzia con cui sconfigge il granchio gigante. Il problema sorge perché lei stessa, nonostante tutto, non è ancora riuscita a guardarsi davvero per quella che è. Il cambiamento nascerà proprio quando, abbandonata ogni insicurezza, si renderà conto delle proprie potenzialità e alzerà la testa stavolta con coscienza e fierezza di se stessa. Soffermiamoci proprio su quest'ultimo passo. Moana, rimasta sola dopo l'arresa di Maui, inizia a piangere invocando l'Oceano: «Perché mi hai portato qui? Io non sono la persona giusta, devi scegliere qualcun altro»⁵³. A questo punto un'onda si solleva per risucchiare in se stessa la pietra verde e la giovane continua a disperarsi fin quando, improvvisamente, appare la nonna: «Non avrei dovuto metterti quel peso sulle spalle, se sei pronta a tornare a casa io sarò con te»⁵⁴. Dunque la nonna non emerge qui come un adiuvante esterno che incita l'eroina, anzi essa accoglie la sua disperazione e il

⁵² Citazione dal film.

⁵³ Citazione dal film.

⁵⁴ Citazione dal film.

suo desiderio di tornare a casa, lasciandole il tempo di esternare le sue sensazioni, di comprendere e accettare le proprie paure e i propri limiti anziché occultarli. Questo permette alla giovane di capire che le difficoltà fanno parte della vita e, soprattutto, che il loro riconoscimento non ci rende meno forti ma semplicemente umani. Moana rimane infatti immobile anziché ripartire verso Motunui. Così continua la nonna: «Può rivelarti soltanto il tuo cuore chi tu sia»⁵⁵. Soltanto a questo punto Moana, con volto pensieroso, inizia a rendersi conto di qualcosa: «Chi sono io?»⁵⁶. Da qui in poi smette di crogiolarsi inutilmente nel suo dolore e analizza tutto ciò che ha fatto fino a quel momento, l'essere arrivata fin lì da sola e l'aver combattuto con audacia; se è riuscita ad arrivare fin lì, riuscirà ad andare avanti: l'Oceano non aveva sbagliato, aveva soltanto creduto in lei ancor prima che lei stessa imparasse a farlo. Recupera la pietra tuffandosi nell'oceano e, spiegate le vele, parte senza alcuna paura in direzione di Te-Fiti.

In conclusione, il percorso interiore di Moana sconvolge completamente la narrativa disneyana. Se infatti riprendiamo le prime principesse, possiamo notare come questo aspetto fosse completamente assente: Cenerentola e Biancaneve non intraprendono percorsi di consapevolezza, non si riscontrano progressi nelle loro identità. Il cambiamento che si riscontra è relativo esclusivamente ad eventi esterni, come l'incontro con un principe azzurro che risolverà loro tutti i problemi. Esse, dall'inizio alla fine, rimangono statiche nella loro passività e totale mancanza di dignità. Come sottolinea Bruno Bettelheim una storia, per poter arricchire il bambino, deve «stimolare la sua immaginazione, aiutarlo a sviluppare il suo intelletto e chiarire le sue emozioni, armonizzarsi con le sue ansie e aspirazioni, riconoscere appieno le sue difficoltà e nel contempo suggerire soluzioni ai problemi che lo turbano. [...] Nel contempo deve promuovere la sua fiducia in se stesso e nel suo futuro».⁵⁷

Risulta difficile immaginare in che modo *Cenerentola* possa permettere un qualche sviluppo intellettuale o una soluzione ai problemi che turbano i bambini; ancora più difficile è immaginare in che modo la pellicola promuoverebbe la fiducia in se stesse, ridotta al contrario in una folle e astratta aspettativa nei confronti del genere maschile.

⁵⁵ Citazioni dal film.

⁵⁶ Citazioni dal film.

⁵⁷ B. BETTELHEIM, *Op. cit.*, p. 11.

È invece evidente l'utilità del percorso di Moana, simboleggiato dal cuore di Te-Fiti, la pietra verde:

The symbolism of this rock is vital to the movie's underlying theme of staying true to one's heart in order to live one's life to the fullest (i.e. — Moana choosing to explore the waters as her heart desires).⁵⁸

Così, mentre Moana compie il viaggio nell'Oceano per riconsegnare a Te-Fiti il suo cuore, lei stessa impara gradualmente a comunicare con la propria interiorità. Il rimanere fedeli al proprio cuore fa infatti riferimento al non piegare i propri desideri a causa di forze esterne, al non voltare mai le spalle a se stesse perché pressate da paure soffocanti. L'isola madre Te-Fiti, perso il suo cuore, si era infatti tramutata in un terribile mostro di lava proprio perché aveva perso completamente ogni contatto con il proprio io interiore. Da qui sorge l'insegnamento più grande di Moana: ama, rispetta te stessa e vai ovunque tu voglia andare, semplicemente perché sei in grado di farlo.

2.2.2 Una non principessa dalla forte personalità e dal fisico realistico

Moana represents an empowered female character. [...] She is central to plot progression, is physically assertive and athletic, challenges other (notably, male) characters, and rejects not only traditional romantic outcomes, but interest in romance altogether⁵⁹.

Da un punto di vista psicologico e fisico Moana appare come un personaggio caratterizzato da un maggiore realismo rispetto agli altri. L'eroina appare generosa, saggia e coraggiosa ma queste qualità si mescolano a dubbi e insicurezze. Essa semplicemente non è perfetta e, proprio per questo, il suo profilo psicologico risulta essere complessivamente più articolato rispetto a quello delle tradizionali principesse Disney. Moana si pone domande sul mondo e su se stessa, cade e si rialza (al contrario di Cenerentola, che cadeva ma anziché salvarsi da sola si faceva salvare di continuo dagli altri), insegnando così alle giovani spettatrici che anche avere debolezze fa parte dell'essere umano.

⁵⁸ *The power of feminism in Moana* in English 105, <http://engl1052017.web.unc.edu/unit-1-examples-of-student-work/feminism-in-disneys-moana/>

⁵⁹ HINE B., IVANOVIC K., ENGLAND D., *From the Sleeping Princess to the World-Saving Daughter of the Chief: Examining Young Children's Perceptions of 'Old' versus 'New' Disney Princess Characters*, Department of Psychology, University of West London, 2018, cit., p. 2.

Un altro aspetto che contribuisce a rendere realismo al suo personaggio è lo spiccato senso dell'umorismo, forte fin dai primi minuti. Moana, avventurosa e testarda, non soltanto è un personaggio attivo dal punto di vista narrativo, ma è un personaggio a tutto tondo caratterizzato da una personalità forte e prorompente la cui empatia e sensibilità si mescolano a battute, scherzi e buffe espressioni e, la cui simpatia, fuoriesce dallo schermo contagiando facilmente gli spettatori.

Non sono una principessa, sono la figlia del capo.⁶⁰

La giovane di fronte all'iniziale schernimento di Maui che, per indicare la sua incapacità di navigare utilizza per lei l'appello di principessa, si sottrae con fierezza da questa categoria. Il termine principessa indica⁶¹ prima di tutto un titolo attribuito alla figlia di un sovrano; in secondo luogo viene utilizzato spesso anche come termine di confronto per indicare una vita condotta nel lusso o nella ricchezza. Nel nostro immaginario questo appellativo convive con precise caratteristiche. Una principessa è elegante, ordinata e aggraziata in qualunque momento (ricordiamo l'aspetto armonioso e perfetto di Cenerentola perfino mentre pulisce per terra). Come è evidente dall'affermazione, Moana afferma di essere soltanto la figlia del capo e non una principessa, concependo dunque l'appellativo soltanto relativamente all'ultimo significato che abbiamo riportato. Lei è la figlia del capo ma non possiede le caratteristiche comunemente attribuite alla principessa. Questo appellativo dunque non solo non le appartiene, ma la giovane sembra perfino rivendicare il suo non essere una principessa, come se le parole di Maui rappresentassero per lei una vera e propria offesa da cui essa deve difendersi. Forse perché Moana è ben consapevole della passività di cui le principesse sono culturalmente portatrici e, in virtù di questo, le sembra doveroso specificare la sua diversità.

Molti studi hanno esaminato la percezione degli spettatori più piccoli nei confronti di Moana. In particolare, in *From the Sleeping Princess to the World-Saving Daughter of the Chief: Examining Young Children's Perceptions of 'Old' versus 'New' Disney Princess Characters*, è

⁶⁰ Citazione dal film.

⁶¹ Secondo la Treccani online: <http://www.treccani.it/vocabolario/principessa/>

emerso che, quasi all'unanimità, essi non considerano Moana una principessa dal momento che «they conceptualize the character herself separately to the genre of character to which she supposedly belongs»⁶². La giovane eroina non risponderebbe ai loro canoni di principessa tradizionale. Lo studio, dopo aver sottoposto i bambini alla visione di vari film d'animazione, ha presentato loro un questionario con le immagini di varie protagoniste femminili, con a fianco la domanda: «Chi pensi sia una principessa?».

Questi i risultati della ricerca:⁶³

Disney Character	Yes	No	Don't Know
Snow White	75.4	8.5	16.1
Aurora	89.8	4.2	5.9
Cinderella	85.7	7.6	6.7
Little Mermaid	41.5	35.6	22.9
Belle	77.8	12.8	9.4
Jasmine	67.5	15.4	17.1
Pocahontas	31.0	25.0	44.0
Mulan	20.7	31.9	47.4
Tiana	62.9	12.1	25.0
Rapunzel	82.1	6.8	11.1
Merida	55.6	21.4	23.1
Elsa and Anna	82.9	9.4	7.7
Moana	39.7	47.4	12.9

⁶² HINE B., IVANOVIC K., ENGLAND D., *Op. cit.*, p. 7.

⁶³ Studio e tabella riportati in HINE B., IVANOVIC K., ENGLAND D., *Op. cit.*, p. 5.

Le principesse con i punteggi più alti sono state Biancaneve, Cenerentola, Aurora, Belle, Rapunzel e Elsa/Anna, mentre Moana ha ricevuto il punteggio più basso. Altre principesse con punteggi molto bassi sono state Mulan, Pocahontas e la Sirenetta. Dallo studio sembra emergere che i bambini, nel classificare le principesse, abbiano utilizzato indizi più visivi che caratteriali, tanto che quelle giudicate non principesse sono proprio quelle che indossano capi meno eleganti (tra le principesse più quotate convivono invece Cenerentola e Elsa che appartengono invece caratterialmente a due mondi opposti).

Analizziamo allora il profilo fisico di Moana. Il suo ritratto fisico, al contrario di quelli idealizzati delle principesse tradizionali, rappresenta un corpo realistico. Alla principessa dalla vita minuscola e dai fluenti capelli biondi si sostituisce un fisico snello ma robusto e massiccio, dalla pelle scura (Moana non è la prima protagonista femminile non bianca⁶⁴ ma è la prima che rappresenta le culture del pacifico e polinesiane), capelli ricci e scuri, sopracciglia folte, volto espressivo. Anche il portamento e le movenze della giovane sono molto più libere rispetto a quelle delle principesse tradizionali. All'eroina vengono estese caratteristiche che, precedentemente, erano state relegate esclusivamente al genere maschile: Moana è in grado di correre velocemente, saltare da una parte all'altra, arrampicarsi in caso di necessità senza paura di farsi male o strapparsi l'abito, dimostrando così finalmente che le donne non sono soltanto belle statue.

A questo proposito uno studio realizzato da Caila Leigh Cordwell ha analizzato la percezione delle principesse nelle bambine dai 6 ai 12 anni. Una delle domande più interessanti poste loro è relativa all'immagine corporea: le principesse Disney sembrano donne reali?⁶⁵ I risultati delle interviste hanno visto una maggioranza di no (circa il 62 %) contro un sì minoritario. Le bambine in questione nel secondo caso hanno però interpretato la domanda come riferita ad un aspetto relativamente umano delle principesse rispetto ad altri personaggi dei cartoni animati, mentre le ragazze che hanno votato "no" hanno compreso più approfonditamente il senso della domanda.

One girl in particular expressed her deep frustration that the princesses looked "perfect." Several girls agreed, stating that there is a distinct lack of variety in

⁶⁴ Ricordiamo infatti la principessa Tiana in *The Princess and the Frog*, R. Clements, J. Musker, USA, 2009.

⁶⁵ C. L. CORDWELL, *The Shattered Slipper Project: The Impact of the Disney Princess Franchise on Girls Ages 6-12*, Southeastern University – Lakeland, 2016, p. 36.

the body types of the princesses—too many of them were “skinny,” according to the girls.⁶⁶

Le bambine in questione concepiscono così le proporzioni delle principesse come irrealistiche nella loro iper-snellezza e perfezione e mostrano frustrazione verso modelli che incoraggiano le donne, fin dall’infanzia, ad aspirare a modelli impossibili. Quello delle principesse (come anche delle Barbie) è infatti soltanto uno dei primi modelli di standard corporei che continueranno poi in altri modi a perseguire le donne durante l’adolescenza e oltre (pensiamo alle riviste di moda, a molti programmi televisivi, all’importanza assunta oggi dalle cosiddette “fashion blogger” sulle piattaforme social).

Le bambine dello studio hanno anche ipotizzato alcune motivazioni che spingerebbero la Disney a disegnare le principesse in questi modi surreali, affermando che «the character design makes the films more interesting to watch for the audience because people do not want to follow an ugly protagonist»⁶⁷.

Vediamo ora la reazione delle stesse bambine di fronte a Moana:

She is much stockier than say, Cinderella or Jasmine, in keeping with her Pacific Islander heritage. Moana’s body is much more accurately shaped to how a realistic young woman would look, giving the young female audience a breath of fresh air.⁶⁸

L’originalità di Moana è stata subito evidente alle bambine, che hanno notato la sua diversità rispetto alle prime tradizionali principesse. La nuova eroina non è stata affatto percepita negativamente, al contrario è stato apprezzato il tentativo di dare vita ad un personaggio più realistico dal momento che «unlike previous princesses, Moana has a larger body shape, looking more “like us” as a result.»⁶⁹.

Lo studio in questione ha prodotto risultati molto interessanti, dimostrando che le bambine sono perfettamente in grado di comprendere la differenza tra le donne vere e l’idealizzazione delle principesse, mostrando addirittura frustrazione al riguardo.

⁶⁶Ivi, cit., p. 37.

⁶⁷ Ivi, cit., p. 38.

⁶⁸ Ivi, cit., p. 37.

⁶⁹ Ivi, cit., p. 39.

L'atteggiamento positivo e interessato assunto nei confronti di Moana dimostra che esse sono aperte ai cambiamenti e, ancor di più, sono entusiaste di vedere finalmente all'interno dello schermo un corpo realistico, più simile al loro e con cui è anche più facile identificarsi piuttosto che sminuirsi tendendo ad una perfezione inesistente.

2.3 La scomparsa del lieto fine romantico e le nuove forme di amore

2.3.1 Un lieto fine con se stesse. Da Merida a Moana

L'ultima eroina Disney rompe completamente il tradizionale finale romantico, pur non essendo in questo l'unica; ricordiamo infatti che questa operazione è stata avviata nella Disney già da Merida di *Ribelle-The brave* (2012) e in seguito da Anna in *Frozen* (2013). La rottura avviene però nei tre in maniera diversa.

Partiamo da Merida, la principessa scozzese. È una ragazza forte, coraggiosa e ribelle; appassionata del tiro con l'arco, la giovane non è interessata a trovare marito. Ciò che l'eroina vuole è inseguire i propri sogni anziché subire le decisioni dei genitori poiché, come recita il finale, «il nostro destino vive in noi, bisogna solo trovare il coraggio di vederlo»⁷⁰. Essa arriva perfino a gareggiare con i propri pretendenti per “conquistare la propria mano” e dunque essere l'unica padrona di se stessa. Dopo varie vicissitudini Merida, coerente e testarda, riesce a far comprendere alla famiglia le proprie ragioni. Di fronte ai contendenti che aspirano a sposarla l'eroina, stavolta supportata dalla madre, dichiarerà la rottura definitiva con la tradizione: ognuno sarà libero di scrivere la propria storia e di innamorarsi con i propri tempi, senza obblighi di alcun tipo. Nessun finale a lieto fine e nessun innamoramento, soltanto la ricongiunzione del nucleo familiare e l'evoluzione psicologica dei genitori, disposti ad accettare che la figlia scelga da sola il proprio futuro.

La storia di Anna in *Frozen* è, dal punto di vista psicologico, quella forse più interessante. Qui avviene infatti, tramite le vicissitudini della sorella di Elsa, una consapevole ed esplicita decostruzione del tradizionale lieto fine romantico.

⁷⁰ *Brave* (Ribelle – The Brave), M. Andrews, B. Chapman, USA, 2012.

Alla cerimonia per l'incoronazione di Elsa, Anna conosce il principe Hans delle isole del Sud. I due, tempo di un balletto e di una canzone, si innamorano in pochi minuti e decidono di sposarsi dopo aver trascorso una sola sera insieme; siamo evidentemente in pieno stile *Cenerentola* e nella ripresa del tipico colpo di fulmine analizzato precedentemente. Vediamo come da qui in poi il film prosegua con una graduale e intelligente (perché presentata con grande semplicità, così da renderla comprensibile ai più piccoli) decostruzione del “vero amore”, che avviene tramite tre fondamentali passaggi. Partiamo con l'analizzare la reazione di Elsa che, di fronte all'annuncio del fidanzamento, rimane interdetta e rifiuta di dare alla coppia la sua benedizione affermando che i due «si conoscono a mala pena»⁷¹. A questo punto tra le due sorelle scoppia una furiosa lite.

In seguito Anna, determinata a raggiungere la sorella fuggita per riportarla a casa, incontra nel viaggio un venditore di ghiaccio di nome Kristoff che decide di farle strada. Sarà proprio quest'ultimo a proseguire il procedimento di decostruzione, deridendo le idealizzate fantasie di Anna e tentando di riportarla con i piedi per terra. Vediamo infatti che di fronte al racconto d'amore della giovane il volto di Kristoff diviene fortemente perplesso mentre domanda a lei ben due volte, per essere sicuro di non aver capito male, «hai conosciuto un uomo e ti ci sei fidanzata in quello stesso giorno?». Subito dopo egli tenta di far comprendere ad Anna l'assurdità e falsità del mito del vero amore e di come, in realtà, essa non sappia nulla dell'uomo che vorrebbe sposare. Nel corso del film il principe Hans si rivelerà essere infatti un impostore il cui intento era quello di sposare Anna soltanto per entrare a far parte della famiglia reale. Nel frattempo tra Anna e Kristoff si sviluppa una graduale conoscenza che si trasformerà, alla fine, in amore. Non si tratta però del solito finale romantico. Innanzitutto perché, al contrario, l'amore scocca spontaneamente tra i due dopo un lento percorso di conoscenza; in secondo luogo perché, e giungiamo qui al terzo passaggio della decostruzione, il bacio di vero amore che salverà Anna dalla morte non è quello di Kristoff bensì quello di Elsa, sua sorella.

⁷¹ *Frozen* (Frozen – Il regno di ghiaccio), C. Buck, J. Lee, USA, 2013.

Vediamo ora in cosa Moana si differenzia da queste passate trattazioni. La risposta è piuttosto semplice dal momento che, nella nuova proposta Disney, di amore romantico non c'è alcuna traccia. Qui il lieto fine romantico non viene decostruito, semplicemente non viene presentato: nessun accenno a un ragazzo della sua isola, nessun incontro durante il viaggio, nessun sogno d'amore presente nei suoi pensieri.

It's a Disney princess movie in which there are no princes hanging around, no boys to really think about at all, no girly hang-ups or thingamabobs to fritter over, and no romantic subplots to distract from what's truly important: survival, independence, identity, self-belief.⁷²

La nuova eroina non è interessata a cercare l'amore perché occupata in primo luogo a conoscere se stessa, in secondo luogo a salvare il suo popolo. Ovviamente questo non significa che ci sia una critica all'amore: nessuno ci impedisce di immaginare che Moana un giorno possa innamorarsi. Ciò che emerge è soltanto che trovare l'amore non sia una priorità. Così se in *Frozen* la Disney si era soffermata sulla decostruzione del vero amore qui esso non viene proprio analizzato per dimostrare così che il fine delle protagoniste non dev'essere l'incontro con il principe azzurro (ovvero il sogno di Cenerentola) ma, prima di tutto, l'incontro con se stesse. Moana non ha bisogno di un uomo perché basta a se stessa e, se un giorno lo incontrerà, non si tratterà certamente di un completamento della propria persona. Sarà al contrario l'incontro tra due persone complete, due persone che bastano a se stesse e che sono in grado di amare soprattutto in virtù di questo.

È interessante sottolineare infine che, se negli altri film come ad esempio *Ribelle-The Brave*, la protagonista tentava di slegarsi dagli obblighi tradizionali della principessa, in *Moana* queste imposizioni non esistono. Il mondo intorno a Moana la concepisce fin da piccola come una ragazza forte e determinata, nessuno cerca di costringerla a prendere marito o tenta di sminuirla in quanto donna.

⁷²J. YAMATO, *Op. cit.*, <https://www.thedailybeast.com/the-revolutionary-moana-disneys-most-unapologetically-feminist-princess-yet?ref=scroll>

2.3.2 Le nuove forme di amore. La rinascita della genealogia femminile

In *Moana* vediamo, al posto del tradizionale amore romantico, la nascita di nuove forme di affetto e di amicizia prima difficilmente rappresentate. A tal proposito due aspetti risultano particolarmente pertinenti in questa analisi. Il primo riguarda il legame di amicizia tra Moana e Maui, singolare se pensiamo che solitamente la relazione tra uomini e donne veniva relegata in un ambito prettamente amoroso. Il secondo e fondamentale aspetto riguarda il rapporto di Moana con la madre e, soprattutto, con la nonna. Ci soffermeremo primariamente sul secondo aspetto mentre il primo verrà trattato nel prossimo capitolo, dedicato ad una analisi più approfondita del personaggio di Maui in relazione alla mascolinità.

I rapporti tra le donne in *Cenerentola*, come abbiamo analizzato, erano presentati in maniera assolutamente negativa e basata essenzialmente su una esasperata competizione. Non abbiamo approfondito però un punto interessante: l'assenza delle madri, assenza riscontrabile non soltanto in *Cenerentola* ma quasi in tutte le principesse Disney. Al riguardo si sono sviluppate nel corso del tempo diverse voci. Alcuni hanno ricondotto questa assenza alla biografia individuale di Walt Disney, segnata dalla tragica scomparsa della madre. Quest'ultima interpretazione sembra però essere piuttosto riduttiva poiché non presta attenzione al terreno storico sottostante, un terreno da cui non si può e non si deve prescindere. Considerando questa ottica l'esclusione della figura materna risulta infatti più che comprensibile, dal momento che ci trovavamo in un periodo storico caratterizzato dall'esistenza di un solo ordine simbolico, quello maschile. Il dominio apparteneva ancora ad un ordine patriarcale che aveva incluso le donne in nome di principi egualitari basati in realtà su una logica androcentrica. Dunque parliamo di un ordine simbolico che occultava la propria veste patriarcale tramite la facciata dell'uguaglianza e dove, essenzialmente, il soggetto donna non esisteva; la differenza sessuale femminile veniva infatti annullata e assorbita da un ordine in cui l'universale era modellato su un paradigma maschile. Queste premesse risultano essenziali per comprendere che la rottura del rapporto tra la madre e la figlia non era affatto un caso ma, anzi, una conseguenza di quell'ordine simbolico. L'assimilazione della donna all'ordine maschile avviene infatti più facilmente se la madre è assente o se c'è con lei un rapporto di avversione e conflittualità (in *Cenerentola* abbiamo

entrambi questi due aspetti, il primo incarnato dalla morte della madre naturale e il secondo dalla relazione negativa con la matrigna).

In Cenerentola non soltanto è assente la madre ma è assente qualunque figura femminile positiva, dalle sorellastre invidiose alla fata madrina rimbambita. Essa figura come una giovane che, per trovare la propria salvezza, deve fuggire da quella casa di donne malefiche e rifugiarsi tra gli uomini (il principe, il re, il granduca: tutte figure positive). Questo è il passaggio che rappresenta l'assorbimento della principessa in un ordine simbolico maschile, un transito che avviene con estrema facilità poiché essa non ha avuto altri riferimenti positivi dalla parte opposta.

Il punto cruciale da riprendere nella nostra analisi sta nel fatto che il riconoscimento di un ordine simbolico differente porta alla sottrazione dall'ordine simbolico maschile e alla nascita di una soggettività libera che riscopre, tramite la propria storia, l'autentico senso di se stessa.

In Moana troviamo proprio il ritorno di questa genealogia femminile, la scelta volontaria di affidarsi allo sguardo di una propria simile per affrontare il mondo. Innanzitutto la madre non è morta e tra le due non vi è assolutamente conflittualità, questa non si opporrà (come abbiamo visto farà il padre) alla decisione della giovane di partire anzi la saluta affettuosamente. L'affrancamento di Moana dal padre e il passaggio dalla Moana figlia alla Moana donna avviene però soprattutto tramite la nonna Tala. Quest'ultima incarna la legge del cuore, quella che fin dall'inizio si oppone all'ordine paterno incarnato da Tui.

La nonna appare come un personaggio che non aiuta mai direttamente l'eroina ma che, più che altro, tenta di illuminarle la strada per ricondurla verso se stessa. La contrapposizione tra il padre e la nonna è lampante fin dall'inizio poiché, mentre lui tende ad allontanarla da se stessa, la nonna tenta invece di farle trovare un contatto con la propria interiorità e con le proprie radici. Il film presenta esplicitamente questa antitesi anche sul piano visivo: l'anziana signora ci viene presentata quasi sempre in riva all'Oceano e Moana fin da piccola percepisce un'attrazione nei suoi confronti venendo però bloccata dal padre, che la riconduce all'interno del villaggio.

La nonna Tala è una figura particolare e stravagante, definita dagli abitanti di Motunui «la pazza del villaggio». Essa è legata all'Oceano da un sentimento profondo, un richiamo

ereditato dalla giovane. Nel rapporto tra Moana e la nonna quell'impulso, che era presente soltanto in nuce nella giovane, verrà da lei afferrato con coraggio e percepito con maggiore consapevolezza. L'attrazione che l'eroina sente nei confronti dell'Oceano è l'unica chiave che la condurrà verso l'autentico senso di se stessa ma questa connessione è inscindibile dal legame con la nonna. Entra qui in gioco una vera e propria genealogia, la trasmissione di una eredità, un apporto di sapere che viene trasmesso da nonna a nipote. È significativo in tal senso che Tui, un uomo, vi si opponga fermamente mentre Sina, la madre, non la aiuti nel percorso (perché troppo sottomessa all'autorità del marito) ma neanche la ostacoli.

Tala insegna a Moana a non sottovalutare i propri sentimenti, le proprie sensazioni e le proprie volontà. La giovane prende coscienza del valore di se stessa, della propria voce, della propria forza. Ed è soltanto dopo aver acquisito questa consapevolezza che troverà il coraggio di spezzare quella catena che la vincolava alla legge paterna. Questo sarà il primo passo nella costruzione dell'essere di Moana come soggetto donna. Il suo percorso di crescita continuerà finché, quasi al termine della sua avventura, si rivolgerà così allo spirito della nonna venuta in suo soccorso:

So che sei qui con me a dirmi di non fermarmi,
ma non dovrai. Io so ormai chi è Moana.⁷³

⁷³ Citazione dal film.

3. Uno studio sulla mascolinità. L'evoluzione psicologica di Maui

Il personaggio di Maui compie nel corso del viaggio verso Te-Fiti una profonda e significativa evoluzione psicologica, soprattutto grazie all'amicizia instauratasi con la giovane Moana.

Gli uomini, per dimostrare di essere maschi, devono sottolineare la propria differenza dalle donne. [...] Altrimenti il loro "sesso" rimane invisibile, pericolosamente neutro. Il machismo, da questo punto di vista, è la necessaria costruzione "in negativo" della visibilità del maschio.⁷⁴

Il semidio, al momento del primo incontro con Moana, incarna perfettamente lo stereotipo maschile del macho forte e invincibile. Esibisce infatti una esagerata virilità e si rivolge con arroganza alla giovane, sicuro della propria superiorità; emblema di questo atteggiamento è la canzone intonata di fronte a Moana, *You are welcome*, un vero e proprio manifesto del suo egocentrismo nel quale incita la ragazza a lodare la sua bravura e bellezza. Il punto di vista fisico iper mascolinizzato riflette la sua personalità, presentandolo con un fisico grande, forte e robusto di cui egli si vanta fin da subito.

L'evoluzione psicologica di Maui si sviluppa in vari passaggi. Inizialmente egli, animato da superbia e vanagloria, ritiene perfino che Moana sia una giovane ammiratrice giunta fin lì per ottenere un suo prezioso autografo e afferma pieno di sé: «Non capita tutti i giorni di incontrare il proprio eroe!»⁷⁵. Il semi dio si rifiuta di accompagnare l'eroina a Te-Fiti e la rinchiude all'interno di una caverna; subito dopo ruba la sua barca per andare a recuperare il proprio amo magico. Interessante la liberazione di Moana che, per uscire dalla caverna, farà finire in mille pezzi un'enorme statua rappresentante l'ostentata virilità di Maui. La giovane a questo punto riesce a raggiungerlo sulla barca e lo convince ad accompagnarla nel suo viaggio. Ma in che modo riesce a fargli cambiare idea? Dopo vari rifiuti Moana viene colta da un'intuizione, quella di colpire l'ego del semidio: «Magari un tempo eri un eroe. Ora sei solo colui che ha rubato il cuore di Te-Fiti, non sei un eroe per nessuno»⁷⁶.

⁷⁴ F. LA CECLA, *Modi bruschi. Antropologia del maschio*, Mondadori, Milano 2000, cit., p. 37.

⁷⁵ Citazione dal film.

⁷⁶ Citazione dal film.

L'eroina si rende conto che il solo modo per convincerlo è quello di colpire l'unico aspetto a cui Maui è sembrato devoto fin dall'inizio, l'unico a cui sembra tenere davvero: la sua reputazione in quanto uomo e in quanto eroe. Ed è soltanto ora che, resosi conto di non valere più nulla e di non godere più della stima degli altri, si decide a partire. La scelta è legata quindi alla necessità di dimostrare la propria forza e la propria eroicità poiché, senza di esse, nulla avrebbe più senso per lui. Non basta infatti che senta di possedere queste qualità, ciò che serve è che siano gli altri a riconoscerlo e ad ammirarlo. Se pensiamo che «nell'esperienza maschile la corrispondenza al proprio corpo e al proprio genere non è mai archiviabile come conquista, ma è frutto di un agire sociale sempre in cerca di conferme»⁷⁷, capiamo che per Maui non si tratta più di accompagnare una ragazzina in un viaggio inutile bensì di dare prova del suo essere un uomo forte e coraggioso. Ormai non può più tirarsi indietro e i due partono insieme alla volta di Te-Fiti.

All'inizio del viaggio il semi dio continua a schernire Moana con appellativi sminuitivi come “bimba”, “principessa”, “bellezza”. La sottovaluta e non la ritiene in grado né di imparare a navigare né di arrampicarsi o altre attività che appartengono secondo lui al genere maschile. Lo capiamo soprattutto da due passaggi. In primo luogo quando egli si accinge a scalare la roccia per raggiungere l'isola dei mostri e impedisce alla ragazza di raggiungerlo dandole della gallina: «Tu rimani qui con l'altro pollo»⁷⁸; in secondo luogo quando afferma, beffeggiandola: «Pensavo che saresti rimasta nel tuo villaggio a dare baci ai bambini»⁷⁹. È evidente che Maui screditi Moana per il suo essere donna e non la ritenga assolutamente in grado di portare a termine la sua missione, convinto che l'Oceano abbia sbagliato ad affidare proprio a lei un'impresa così delicata.

Le cose cambiano quando Maui inizia a rendersi conto del coraggio di Moana. Usciti infatti dall'isola dei mostri il semidio la ringrazia per il suo aiuto, senza il quale probabilmente non sarebbe riuscito a salvarsi. A questo riconoscimento segue però un momento di sconforto in cui egli, dopo essersi trovato in pericolo ed essendosi riuscito a salvare soltanto con l'aiuto della giovane, non si sente in grado di affrontare il mostro di lava

⁷⁷ S. CICCONE, *Essere maschi. Tra potere e libertà*, Rosenberg & Sellier, Torino 2009, cit., p. 90.

⁷⁸ Citazione dal film.

⁷⁹ Citazione dal film.

Te-Ka. Questo passo è sostanziale per comprendere l'evoluzione del personaggio. Inizialmente infatti egli rifiuta di rivelare la propria debolezza e le proprie fragilità e si mostra scorbutico di fronte a Moana che cerca soltanto di aiutarlo.

Sin da piccoli veniamo invitati a dimostrare, con prove di forza o di destrezza, di sarcasmo o di indifferenza al dolore e ai sentimenti, di essere maschi e di non cadere, con il pianto o con la debolezza, nell'indistinto femminile.⁸⁰

La motivazione è chiara: Maui, il grande e forte semidio, non può mostrare la propria debolezza pena la condanna di non essere un vero uomo, di essere una femminuccia o nell'ipotesi più temuta perfino un omosessuale. Egli si vede così costretto a reprimere i propri sentimenti che compaiono però, durante tutto l'arco del film, impressi sulla propria pelle sotto forma di tatuaggi. In più momenti, mentre egli si mostra forte e vigoroso, i tatuaggi cambiano magicamente forma e ci rivelano ciò che lui tenta di nascondere: angosce, emozioni, desideri. La pelle di Maui ci permette di intuire fin dall'inizio che lui è molto più di ciò che dimostra, ci permette di capire che sono le sue paure a impedirgli di accettare se stesso nella sua interezza.

Siamo solo tu ed io e io voglio aiutarti. Ma non posso se non me lo permetti.⁸¹

Il primo passaggio fondamentale del cambiamento emerge nel momento in cui Maui racconta a Moana la propria storia personale. In realtà egli non è un semidio. Era stato abbandonato ancora infante da due genitori umani e gli dei, dopo averlo trovato, lo avevano accolto donandogli anche il magico amo. Si scopre gradualmente che quella di macho è soltanto una maschera, una facciata con cui egli tenta di reprimere la propria emotività. A questo punto l'intervento e l'amicizia di Moana saranno fondamentali. L'eroina si mostra dolce ma forte, energica e perseverante nei confronti del nuovo amico; comprende i suoi tempi ma lo spinge quando lo ritiene necessario, insiste e non si arrende di fronte alla sua testardaggine. I due nel corso del viaggio affrontano gradualmente anche le loro paure, si

⁸⁰ S. CICCONE, *Op. cit.*, p. 89.

⁸¹ Citazione dal film.

supportano e si affezionano, sviluppando così un rapporto sincero basato su fiducia e rispetto reciproci.

La mutazione di Maui emerge con evidenza quando, alla fine dell'avventura, egli sarà pronto a sacrificare il proprio amo adorato (che finirà distrutto) per aiutare Moana. Successivamente arriverà perfino a pentirsi di fronte a Te-Fiti implorandole perdono per il furto del cuore. Il semi dio impara ad aprirsi non soltanto a Moana ma soprattutto a se stesso e, alla fine della storia, non si configura assolutamente come un uomo sconfitto o come un non uomo. Il risultato è, anzi, esattamente l'opposto: Maui è adesso un uomo migliore, un uomo che ha imparato ad ascoltare la propria interiorità, con tutte le sue debolezze e vulnerabilità. Un uomo che per essere tale non ha dovuto rinunciare ad una sfera emotiva che fa inscindibilmente parte della vita di ogni essere umano.

Is possible that Disney is instead acting as a catalyst for a dissection and re-evaluation of masculinity, and the strict gender norms imposed upon young boys and men [...].⁸²

Il personaggio di Maui non è l'unico su cui è possibile sviluppare una riflessione rispetto alla mascolinità, pensiamo ad esempio alla sensibilità di Kristoff in *Frozen*. Si tratta di modelli maschili alternativi rispetto alla sovrabbondanza di rappresentazioni iper-mascolinizzate che tormentano i ragazzi di oggi. I passi avanti, basti pensare al perfetto principe azzurro di *Cenerentola* che non aveva né nome né tantomeno una personalità, sembrano essere veramente molti.

Sembra dunque che all'interno della Disney qualcosa stia cambiando. Questo mutamento deve essere legato anche all'ingresso delle donne nella scrittura e nella regia delle nuove pellicole. Esse sono infatti entrate a far parte della casa di produzione soltanto negli ultimi anni, se pensiamo che il primo film scritto interamente da una donna è stato *Frozen* nel 2013 con la sceneggiatura di Jennifer Lee. La presenza delle donne è stata fondamentale perché ha rivoluzionato quello che era un mondo prettamente maschile offrendo un nuovo punto di vista fino ad allora taciuto, valori nuovi e prospettive diverse.

⁸² B. HINE, D. ENGLAND, K. LOPREORE, E.S. HORGAN, L. HARTWELL, *Op. cit.*, p. 11.

Conclusione

Lo studio ha analizzato l'evoluzione della rappresentazione femminile all'interno del colosso cinematografico disneyano. Partendo da una visione storicistica di queste rappresentazioni, da non decontestualizzare e da considerare sempre come specchio della società in cui viviamo, il confronto tra Cenerentola e Moana ha prodotto risultati interessanti. Il passaggio da principesse passive e silenziose a eroine attive e dinamiche con una personalità a tutto tondo, la sconfitta dell'idealizzato amore romantico sostituito con relazioni più profonde e articolate, il delinearsi di percorsi di crescita e consapevolezza per i nuovi eroi ed eroine.

Il percorso intrapreso dalle principesse animate verso l'emancipazione può dirsi, inoltre, lungo e tortuoso nella stessa misura in cui lo fu per le donne reali.⁸³

Partendo da questa citazione, che mira a cogliere il legame tra il percorso delle principesse e quello delle donne reali, ritengo utile evidenziare in conclusione un filone comune tra Cenerentola e Moana. Esse non devono essere considerate come due figure opposte e nemiche, l'una negativa da disprezzare e l'altra positiva da ammirare. Sono figlie di due periodi storici differenti. Due donne che, trovatesi in una condizione di difficoltà, hanno avuto non soltanto strumenti diversi a disposizione ma un differente sguardo nei confronti di se stesse e del mondo. A distanza di ben sessantasei anni Moana rappresenta il risultato di una storia, di un percorso, di una lotta che Cenerentola non aveva avuto la possibilità di ereditare e neppure di immaginare. La nuova eroina è il riscatto che Cenerentola meritava, il lieto fine con se stessa che sessantasei anni fa lei e altre donne come lei non avevano potuto avere perché schiacciate da una realtà ancora troppo sessista e discriminante.

L'evoluzione avvenuta all'interno della casa di produzione Disney è fondamentale. Essa è da visualizzarsi all'interno di un percorso che, come possiamo evincere dalle cronache e

⁸³ C. VANGONE, *Principesse delle mie brame. Identità di genere e cartoon*, Effatà editrice, Torino 2017, cit., p. 224.

dalla vita di tutti i giorni, non si è ancora concluso. I media, oltre a configurarsi primariamente come specchio della società, possono anche nello stesso tempo contribuire a «plasmarela, ricostruirla, rafforzando la circolazione di determinati valori sociali piuttosto che altri»⁸⁴. Ecco perché occorre continuare sulla strada avviata dalla Disney negli ultimi anni, promuovendo più eroine come Moana e più uomini come Maui.

Schiere di donne e schiere di uomini sono delusi dalla difficoltà della relazione. [...]

Non è un secolo facile per gli incontri. Qualcuno – uno dei due- è sempre in ritardo o non ha capito bene l'ora e il posto dell'appuntamento.⁸⁵

Al giorno d'oggi l'intossicazione delle relazioni dimostra che qualcosa ancora non funziona e aumenta sempre di più il numero di coloro che, delusi, cercano aiuto per crescere o si consolano nei farmaci. Se «abbiamo perduto una cultura della relazione»⁸⁶, se tra uomini e donne rischiano di aumentare sempre più le barriere, è urgente il compito di un'educazione che fin dall'infanzia indirizzi a coltivare se stessi e le relazioni. Una cultura mirata alla realizzazione di donne e uomini che sono diversi ma che, nella loro diversità, possono imparare ad amarsi e rispettarsi reciprocamente. Perché differenza, come dimostra la relazione tra Moana e Maui, non vuol dire incomunicabilità ma anzi possibilità di arricchimento.

⁸⁴ Ivi, cit., p. 222.

⁸⁵ LA CECLA, *Op. cit.*, p. 6.

⁸⁶ Ivi, cit., p. 5.

Filmografia

Cinderella (Cenerentola), W. Jackson, H. Luske, C. Geronimi, USA, 1950.

Moana (Oceania), R. Clements, J. Musker, USA, 2016.

Brave (Ribelle – The Brave), M. Andrews, B. Chapman, USA, 2012.

Frozen (Frozen – Il regno di ghiaccio), C. Buck, J. Lee, USA, 2013.

Bibliografia

BASILE G., *Lo cunto de li cunti* in Michele Rak (a cura di), Garzanti, Milano 1998.

BELOTTI E. G., *Dalla parte delle bambine*, Feltrinelli, Milano 1973.

BELOTTI E. G., *Prima le donne e i bambini*, Rizzoli, Milano 2016.

BETTELHEIM B., *The Use of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Alfred A. Knopf, New York, 1976 tra. It. *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Feltrinelli, Milano 1977.

CICCONE S., *Essere maschi. Tra potere e libertà*, Rosenberg & Sellier, Torino 2009.

CORDWELL C. L., *The Shattered Slipper Project: The Impact of the Disney Princess Franchise on Girls Ages 6-12*, Southeastern University – Lakeland, 2016.

DE BEAUVOIR S., *Il secondo sesso*, il Saggiatore, Milano 2016.

DO ROZAZIO R-A. C., *The Princess and the Magic Kingdom: Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess*, Women's Studies in Communication, Volume 27, Number 1, Spring 2004, pp 34-59.

HINE B., IVANOVIC K., ENGLAND D., *From the Sleeping Princess to the World-Saving Daughter of the Chief: Examining Young Children's Perceptions of 'Old' versus 'New' Disney Princess Characters*, Department of Psychology, University of West London, 2018.

HINE B, ENGLAND D., LOPREORE K., HORGAN E.S., HARTWELL L., *The Rise of the Androgynous Princess: Examining Representations of Gender in Prince and Princess Characters of Disney Movies Released 2009–2016*, Soc. Sci. 22 November 2018, 7, 245.

LA CECLA F., *Modi bruschi. Antropologia del maschio*, Mondadori, Milano 2000.

LIEBERMAN M.L., *Some Day My Prince Will Come: Female Acculturation through the Fairy Tale*, College English, vol. 34, No. 3, Dec., 1972: 383-395.

PACE D., *Beyond Morphology: Levi-Strauss and the Analysis of Folktales. Cinderella: A Folklore Casebook*. Alan Dundes, ed. New York: Garland Publishing, Inc., 1982.

PERRAULT C., *I racconti di mamma oca*, in C. Collodi (a cura di), *Le favole di Perrault*, Feltrinelli, Milano 1979.

PRESTON C.L., *Cinderella as a Dirty Joke: gender, multivocality, and the polysemic text*, Western folklore 53, June 1994.

PROPP V., *Morfologia della fiaba. Le radici storiche dei racconti di magia*, Newton, Roma 2004.

ROBBINS A., *The Fairy-Tale Façade: Cinderella's Anti-grotesque Dream*, in *The journal of popular culture*, volume 32, 1998.

SAPEGNO M.S, *Figlie del padre*, Feltrinelli, Milano 2018.

SEXTON A., *Transformations*, in *The Complete Poems*, Houghton Mifflin Company, Boston 1981.

VANGONE C., *Principesse delle mie brame. Identità di genere e cartoon*, Effatà editrice, Torino 2017.

ZIPES J. (a cura di), *Don't bet on the prince*, Routledge, New York, 1986; Id., *Breaking the Disney Spell*, in Elizabeth Bell, Lynda Haas, Laura Sells (a cura di), *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*, Bloomington:Indiana University Press, 1995.

Sitografia

<https://gwst1501.wordpress.com/2017/03/12/why-moana-is-important/>

<http://www.treccani.it/vocabolario/grottesco/>

<http://www.treccani.it/vocabolario/principessa/>

<http://engl1052017.web.unc.edu/unit-1-examples-of-student-work/feminism-in-disneys-moana/>

<https://www.thedailybeast.com/the-revolutionary-moana-disneys-most-unapologetically-feminist-princess-yet?ref=scroll>