

Anatomia del mito della bellezza

La fiaba horror di *The Ugly Stepsister*.

di [Marianna Lucia Di Lucia](#) – 23 Giugno 2025



Seymour Chatman, sulla scorta del pensiero strutturalista, teorizza una scomposizione della struttura narrativa in due elementi imprescindibili: “Cosa” e “come”, contenuto e forma, *storia* e *discorso*. Queste due coordinate consentono di procedere verso un tentativo di classificazione, al seguito del quale si potrebbe anche tentare di tracciare una mappatura dei generi e individuarne i tratti distintivi. Tra questi ultimi figura, senz’altro, la fiaba, di cui Chatman nella sua opera parla diffusamente, con inevitabile riferimento alle funzioni proppiane.

Nel seminale *Morfologia della fiaba*, Vladimir Propp, applicando la teoria formalista ai racconti popolari, ha elaborato una concezione combinatoria della narrazione fiabesca ed è giunto alla conclusione che esista un numero vasto ma limitato di funzioni, ossia azioni fissate e reiterate, che, cucite insieme secondo svariate associazioni, conferiscono forma e coesione alla fiaba. Cosa accade a una così rigida codificazione nell’epoca dell’estetizzazione del reale intesa come «messa-in-scena di tutto ciò in cui e con cui viviamo» (Böhme 2010, p. 51), nell’epoca dei *simulacra*, del culto delle immagini, che si astraggono dalla dimensione referenziale e perdono ogni appiglio al reale?

La perdita del baricentro emotivo e morale comporta anche un disorientamento sul piano dell'espressione, spingendo autori e autrici verso una sostanziale decostruzione delle forme impiegate. Un caso emblematico è rappresentato dal ribaltamento e dalla scompaginazione delle funzioni che compongono la struttura fiabesca. Una lunga tradizione di studi che da Propp arriva a Meletinskij, il quale ha individuato nel mito le radici profonde della narrazione fiabesca:

I momenti fondamentali del processo di trasformazione del mito in fiaba sono la de-ritualizzazione, la desacralizzazione, [...] la sostituzione degli eroi illirici con uomini comuni e del tempo mitico con quello, indeterminato, della fiaba, [...] il trasferimento dell'attenzione dalle sorti collettive a quelle individuali e da quelle cosmiche a quelle sociali (Meletinskij 1993, p. 282).

Ciò che appare più interessante, nella disamina dello studioso, è il riferimento all'ingresso della componente sociale nel *corpus* fiabesco. Il protagonista della fiaba è «un protagonista socialmente diseredato, perseguitato e umiliato dalla famiglia, dalla stirpe, dal villaggio» (*ivi*, p. 285). In un contesto di questo genere «il matrimonio con la figlia o il figlio del re è il fine ultimo della fiaba stessa. Le nozze che accompagnano nelle fiabe l'ascesa sociale dell'eroe costituiscono una soluzione meravigliosa dei contrasti sociali espressi in forma di relazioni familiari» (*ivi*, p. 286).

La contemporaneità si appropria di queste funzioni, le riutilizza, le disseziona chirurgicamente e ne ricuce i lembi. A dare forza al nostro discorso giunge in soccorso un titolo di recente produzione: *The Ugly Stepsister*, esordio alla regia di Emilie Blichtfeld. È lampante, sin dall'elemento peritestuale più evidente, ovvero il titolo, che la regista ha deciso di raccontare una nuova versione della fiaba di Cenerentola, in cui a dominare è una studiata estetica *camp*: l'eccesso, l'artificio e la stilizzazione (Sontag 1964) sono le fondamenta su cui poggia l'intero edificio discorsivo. Tale scelta stilistica non è casuale, perché risponde alla precisa volontà di sovvertire, o quanto meno discutere, le regole tradizionali del genere e di genere.

Il punto di vista assunto è quello della sorellastra di Cenerentola, che in *The Ugly Stepsister* è Agnes, una giovane tanto bella quanto algida, la quale assume fin dai primi istanti successivi alla morte del padre un atteggiamento sprezzante e ai limiti del crudele nei confronti dell'ingenua Elvira, la sorellastra acquisita dalle seconde nozze contratte da suo padre Otto. La pericope iniziale, che funge da *overture*, sembra

sbilanciare la simpatia del pubblico in direzione della sorellastra, tradizionalmente meschina e crudele, ma qui dipinta come una sognatrice goffa, perdutamente innamorata dell'idea del principe Julian, nutrita da un libello di poesie di pugno del giovane ascendente al trono.

Ma, a un certo punto, secondo lo schema canonico di ogni fiaba, un evento giunge a turbare gli equilibri e a delineare un'apparente possibilità di riscatto per Elvira ed Agnes. Al palazzo viene organizzato un ballo, nel corso del quale il principe sceglierà la sua sposa. Da questo momento in poi nulla è più come sembra. Persino il principe Julian, che Elvira incontra casualmente nel bosco, lungi dall'incarnare l'archetipo del salvatore inconsapevole, rivela una malvagità cruda, dettata dal totale asservimento a un'ideale di bellezza artificioso e irrealistico. Quello che, per tutto il corso del film, Elvira persegue fino a mutilare il proprio corpo. Tra le due ragazze si ingaggia una lotta all'insegna di quello che, usando la terminologia di Wolf, possiamo definire "mito della bellezza" e che la fiaba contemporanea di Blichfeld tenta, se non di mettere in discussione, quanto meno di problematizzare.

La scelta di lasciare spazio alle sfumature, tracciando dei ritratti chiaroscurali dei personaggi, è voluta e, a nostro parere, risponde alla precisa volontà di scompaginare lo statuto combinatorio tradizionale della fiaba, che aveva come fine ultimo, come sottolinea Meletinskij, il riscatto finale dell'eroina, coronato dal matrimonio felice e desiderato con il principe. **Nel nuovo ordine del discorso fiabesco, che poggia inevitabilmente sul culto incondizionato dell'immagine, del «valore di messa in scena»** (Böhme, 2001: 53), **non esistono suddivisioni manichee, nette, tra bene e male.**

Lo spettatore è indotto a rigettare, in quanto ritenuti moralmente discutibili, tanto gli atteggiamenti di Cenerentola quanto quelli di Elvira, ma, al contempo, non può non identificarsi sia con la prima, vessata dalla matrigna perché colpevole di aver avuto una relazione sentimentale e sessuale con lo stalliere, che con la seconda, trascinata in una vorticoso e ossessiva rincorsa ad una perfezione alla quale, come sembra suggerire il finale, non è mai possibile giungere. In un contesto di questo genere, dunque, il vero antagonista viene ad essere incarnato dal sistema culturale in cui la vicenda è inquadrata.

Blichfeld, sulla scia di una tendenza recente, utilizza gli stessi stilemi della fiaba, ricodificandoli secondo un gusto e un'estetica alternativi, per denunciarne gli assunti patriarcali. Ciò che rende avversarie le due sorellastre è il medesimo codice culturale: quello che preclude a Cenerentola l'accesso al ballo e alle grazie del principe in quanto non più vergine e, quindi, sfiorita perché privata dell'inesperienza (Wolf 2022, p. 14) e

che si sostiene sul “mito” capitalista della bellezza, in base al quale «il fatto di assegnare valore alle donne in una gerarchia verticale basata su criteri fisici imposti culturalmente, è espressione di rapporti di potere in cui le donne devono competere in maniera innaturale per appropriarsi di risorse di cui gli uomini si sono impadroniti» (ivi, p.13). Una competizione in cui Elvira duella fino all’ultimo sangue, martoriando il proprio corpo attraverso la fame e la mutilazione e a cui entrambe partecipano per garantirsi una posizione economica e sociale che diversamente non potrebbero ottenere.

In ultima istanza, la fiaba diviene mezzo di riflessione su alcune questioni che vessano la contemporaneità e, non ultimo, sulla proliferazione incontrollata delle immagini e sulla disarticolazione tra referente reale e rappresentazione. Riflessione che, in Blichfeld, parrebbe veicolata da un’apparente incongruenza narrativa, che potrebbe rappresentare in realtà una scelta voluta. L’incapacità del principe di riconoscere Elvira, che aveva deriso nei boschi, e poi Cenerentola, il cui volto è adombrato durante il ballo da un leggerissimo velo, inserita in tale discorso, potrebbe essere metafora della confusione e del disorientamento prodotti dal «lavoro estetico» al servizio del «valore di messa in scena» che domina la dimensione fantasmatica dei simulacri (Böhme 2002, p. 53).

Riferimenti bibliografici

G. Böhme, *Atmosfere, estasi, messe in scena. L’estetica come teoria generale della percezione*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010.

E. M. Meletinskij, *Il mito. Poetica, folclore, ripresa novecentesca*, Editori riuniti, Roma 1993.

S. Sontag, *Note su “Camp”*, in Ead, *Contro L’interpretazione*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1998.

N. Wolf, *Il mito della bellezza*, TLON, Roma 2022.