

Comparatismi 10 2025

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20253106>

Il genere come dispositivo di soggettivazione. I *Dramolette* di Robert Walser tra fiaba e commedia

Roberto Talamo

Abstract • Il saggio esplora la possibilità dell'interpretazione dei generi letterari come dispositivi di soggettivazione nei *Dramolette* di Robert Walser, in particolare nei piccoli drammi fiabeschi *Cenerentola* e *Biancaneve*, per evidenziare come il genere letterario non sia una struttura regolativa, ma anche un mezzo dinamico per la creazione e la de-costruzione delle trame e della soggettività di autori e personaggi di finzione. Si mostra come Walser manipoli i generi di fiaba, dramma classico e commedia, intrecciandoli per interrogare il concetto di soggettivazione: i personaggi si pongono come soggetti dinamici, capaci di rifiutare la propria appartenenza ai generi imposti. L'articolo fa riferimento alle teorie del dispositivo di Foucault e Deleuze, incrociandole con quelle di Bagni sul genere, per interpretare il genere letterario come un insieme di forze dinamiche e trasformative.

Parole chiave • Walser; Generi letterari; Dispositivo; Cenerentola; Biancaneve

Abstract • The essay explores the possibility of interpreting literary genres as devices of subjectivation in Robert Walser's *Dramolette*, specifically in the fairy-tale dramas *Cinderella* and *Snow White*, in order to highlight how literary genre is not merely a regulatory structure but also a dynamic means of creating and deconstructing the plots and subjectivities of both authors and fictional characters. The essay demonstrates how Walser manipulates the genres of fairy tale, classical drama, and comedy, intertwining them to question the concept of subjectivation: characters emerge as dynamic subjects, capable of rejecting the imposition of predefined genres. The article references the theories of the dispositif by Foucault and Deleuze, cross-referencing them with Bagni's views on genre, to interpret literary genre as a system of dynamic and transformative forces.

Keywords • Walser; Literary genres; Dispositif; Cinderella; Snow White

Ledizioni 

Il genere come dispositivo di soggettivazione. I *Dramolette* di Robert Walser tra fiaba e commedia

Roberto Talamo

I. Il genere come dispositivo

Tra i *Dramolette* (piccoli drammi teatrali) scritti da Robert Walser nei primi anni del Novecento e raccolti in volume a Berlino nel 1920 con il titolo *Komödie* [*Commedia*], due mi sembrano particolarmente interessanti per svolgere una riflessione sui generi letterari come istanze performative e produttive, al di là di qualsiasi poetica normativa e regolativa: si tratta dei due drammi in versi tratti da fiabe dei fratelli Grimm (*Cenerentola* e *Biancaneve*).¹

Attraverso una lettura di questi testi è possibile accostare una riflessione sulla funzione del genere alla definizione teorica del concetto di *dispositivo*. Teorie dei generi e teorie del dispositivo si possono incontrare infatti nella dimensione del farsi dell'opera, dei sistemi di scelta, per cui, in termini non lontani dalla teorizzazione foucaultiana del dispositivo, Bagni scrive:

L'energia sistematica del genere [è il] luogo di una tensione per cui si aggregano sistemi regolativi, si disegnano campi di virtualità generica, si cristallizzano gerarchie e repertori, conflitti e impreviste mediazioni – luogo di una *memoria* della letteratura che è condizione di *sperimentazione* del nuovo. In questo profilo del genere, come *sistema di relazioni*, risiede la sua irriducibile complessità, la pluralità delle sue pertinenze; che esige di essere compresa nell'orizzonte ampio e articolato della poetica come *riflessione pragmatica* (2001, p. 101).

Letta in questi termini di *energia, campi di virtualità, conflitti, sistemi di relazioni*, “la domanda circa l'appartenza dell'opera al genere si converte nell'indagine sull'incidenza dei generi nell'opera, su una pluralità di generi al lavoro nell'opera, che essa dissolve, contamina, interseca, agisce e nega appropriandosene” (Bagni, 2022, p. 135).

Accostando la riflessione del filosofo italiano alle teorie del dispositivo, possiamo interpretare il genere come un sistema di relazioni che permette la soggettivazione di voci di autori e di personaggi, al di là della semplice imitazione del reale (e della tradizionale attribuzione del genere in base ai modi di questa imitazione). Gli autori e i personaggi prendono voce *nel* genere o, come può anche accadere, attraverso questo stesso dispositivo, rinunciano alla loro voce, votandosi alla de-soggettivazione.

¹ I titoli originali dei due *Dramolette* sono: *Aschenbrödel* (pubblicato per la prima volta nel luglio 1901 sul numero 10 della rivista “Die Insel”) e *Schneewittchen* (prima edizione: “Die Insel”, n. 12, settembre 1901). L'edizione in volume (Bruno Cassirer, Berlino) riporta l'anno 1919, ma in realtà è stata distribuita nel 1920 e contiene altri due drammi in prosa: *Die Knaben* [*I ragazzi*] e *Dichter* [*Poeta*]. Per l'edizione critica dei testi si veda: Walser, 2021; per la traduzione italiana: Walser, 2018.

Foucault definisce il dispositivo come una rete di strategie e di rapporti di forza dotata di una funzione strategica, attraverso cui si cerca, in uno specifico contesto, di manipolare, orientare o utilizzare determinate energie (cfr. Foucault, 2001).²

A questa definizione, Deleuze (1994a e 1994b) aggiunge due determinazioni importanti: a) il dispositivo è una *macchina per far vedere*, nel senso che illumina e anche, in un certo modo, produce ciò che fa vedere (in questo senso, possiamo aggiungere, un genere letterario è un dispositivo perché si può definire per mezzo dei regimi di enunciati di cui *permette* la nascita, che *permette* di produrre); b) il dispositivo inoltre produce *linee di soggettivazione* (nel senso specifico dei generi letterari, si può dire che queste linee producono l'io dell'autore o dei personaggi all'interno di un genere) e *linee di frattura* (cioè l'occasione, nel nostro caso, di innovare il genere stesso). Nel campo letterario, la soggettivazione determinata dal genere non riguarda solo la voce autoriale, ma anche i personaggi coinvolti nella finzione letteraria, che prendono forma attraverso le virtualità aperte dal singolo genere. Alle linee di produzione messe in luce da Deleuze, Agamben (2006, pp. 28-32) ha aggiunto la possibilità per cui i processi di soggettivazione in atto nei dispositivi possano produrre anche una de-soggettivazione.

Walser non è autore che abbia dedicato fatiche specifiche alla teorizzazione poetica: eppure un interesse marcato per i generi della tragedia e della commedia (e del loro intreccio: il serio-comico) compare in alcuni passi e si ritrova anche nella riflessione a lui dedicata da Benjamin. Scrive Walser:

A mio sentire, o dal mio cosiddetto punto di vista, se il Tragico rappresenta una metà della sfera o della vita terrestre, al Comico – cui spetta in tutto e per tutto la stessa rilevanza – si dovrà allora concedere l'altra metà, di pari grandezza. Io da parte mia, e in tutta semplicità, lo considero un principio etico fondante – e qui, naturalmente, i molti che riflettono su simili faccende possono sentirsi in obbligo di dissentire (2016, p. 23).

Seppure nei modi sempre ironici e autoriduttivi che caratterizzano la sua scrittura, l'autore pone qui l'equivalenza tra tragico e comico come un "principio etico fondante". In una conversazione riportata da Carl Seelig, Walser accomuna ulteriormente tragedia e commedia e distingue la seconda dalla mera "felicità", associando i due generi alla sofferenza e alla presenza di "energie esplosive" utili allo scrittore:

La felicità non è un buon materiale per gli scrittori. È troppo autosufficiente. Non ha bisogno di commento. Può dormirsene appallottolata come un riccio. Al contrario la sofferenza, la tragedia e la commedia, pullulano di energie esplosive: bisogna solo sapergli dare fuoco al momento giusto. Allora salgono come razzi fino al cielo e illuminano tutto il paesaggio (Seelig, 1981, p. 20).

Questa associazione va oltre, fino alla definizione di una breve teoria del serio-comico (ancora una volta presentata attraverso i modi dell'ironia):

La notte scorsa mi frullò per la testa la seguente idea, che forse ha in sé qualcosa di spassoso: per quanto concerne l'elemento comico, lo si può prendere sul serio, e per quanto riguarda il senso del serio o del tragico, vi si può scoprire qualcosa di sollazzevole, di comico. Or non è molto, per esempio, in occasione di una serata all'Opera, il finale del *Don Giovanni* di Mozart mi provocò quasi un certo spasso, cosa che non intendo affatto impe-

² Per approfondire la teorizzazione e la terminologia foucaultiana rispetto al concetto di dispositivo, cfr. Agamben, 2006.

dirmi di esternare in tutta franchezza. [...] I presupposti delle facezie si plasmano in una sorta di argilla del Serio, in cui alligna il sollazzevole; d'altro canto serietà e posatezza prosperano sopra uno strato – profondo quel che basta – di gioia di vivere (Walser, 2016, pp. 22-23 e 39).

Benjamin dimostra di aver colto bene questo interesse e questa collocazione di Walser nel campo letterario del serio-comico (qui definito il “comico delle regioni più alte”) quando scrive:

L'elemento comico è come una pianta che in pianura cresce ovunque, mentre man mano che si sale sui monti intellettuali diventa sempre più rara, per assumere, in compenso, colori più profondi e forme più caratterizzate. Tutte le letterature europee sono povere di questo elemento comico delle regioni più alte, e ogni opera che lo offre è per così dire un dono per l'Europa. [...] La leggerezza, la lietezza dello stile non è così frequente da non costituire una piacevole sorpresa. Oggi ci sono soltanto due scrittori della Svizzera tedesca da cui ce la dobbiamo continuamente aspettare. Sono Robert Walser e Pierre Girard (Benjamin, 2001, p. 708).

L'occasione per vedere in atto, nella scrittura walseriana, queste rapide indicazioni teoriche la fornisce l'opera che non a caso l'autore intitola *Commedia* e in cui, in un equilibrio sempre in bilico tra tragico e comico, i generi drammatici devono fare i conti con l'energia sistematica di un altro genere ancora: quello della fiaba.

2. Fiaba e Commedia in *Cenerentola*

In *Cenerentola*, riso e pianto, commedia e tragedia entrano fin dai primi versi in stretta relazione reciproca:

CENERENTOLA

Io non voglio piangere, se quelle
m'ingiuriano alle lacrime: male
non è tanto l'ingiuria, ma il pianto.
[...] Quanto è per me soave
il veleno della sua natura,
per me gioconda che mai non piango,
e ch'altre lacrime non conosco
se non di gioia, di spensierato
diletto. Un coboldo ho nei sensi,
e non sa che cosa sia tristezza.
Se piangere mi fanno, in me piange
l'umore gaio; [...]
Mi tormentino pure con cieca
rabbia e con il velen dell'assillo,
io ne sorrido.
(Walser, 2018, pp. 35-36)

Se Cenerentola, vessata dalle ingiurie e dal lavoro impostole dalle sorelle, in una situazione lacrimevole sceglie il riso, al contrario il Principe, privo di sofferenze razionalmente esprimibili e concretamente motivate, risponde, pochi versi dopo, con la sua malinconia:

PRINCIPE

Che cosa mi rende sì triste?
 Sono forse i miei propri sensi
 che mi fanno estraneo a me stesso?
 O forse una colpa mi opprime?
 È angoscia che ho da natura?
 Nemica di gioia è l'angoscia,
 lo so giacché sono angosciato.
 Ma donde la subdola offesa
 che invade i miei sensi deserti?
 (p. 37)

Diversi dispositivi di generazione dei personaggi dispiegano le proprie energie: il principe appartiene a un *dramma classico*, veniamo a saperlo, oltre che dalla sua malinconia, dalle sue stesse parole: “Io esco / di scena come nel dramma classico [*im klassischen Stück*] / un principe di vecchio stampo” (p. 40) e dall’immancabile presenza, accanto a lui, del personaggio del Buffone: “Prencce senza buffone somiglia / l’arguzia che talor fa cilecca. [...] Suo buffone son io per badare / alla sua buffonesca stoltizia. / Orsù, l’un segua l’altro buffone” (ibid.).³

Cenerentola, oltre a condensare la dimensione serio-comica del riso e del pianto, appartiene, agli occhi del Principe, alle energie del genere della fiaba. Egli la saluta, al primo incontro, chiedendole: “Sei una fiaba?” (p. 45), ma la fanciulla non vuole, in questa fase del dramma, accettare questa soggettivazione, preferendo la de-soggettivazione del lavoro e della servitù.

La fiaba stessa prende vita e si fa personaggio (Fiaba) per favorire la soggettivazione suggerita dal Principe e per direzionare la narrazione verso il finale che tutti conosciamo, donando (in sostituzione dell’albero magico che cresce sulla tomba della madre, presente nel testo dei Grimm) gli abiti principeschi alla protagonista:

FIABA

Io son la fiaba nella cui bocca
 risuona tutto che qui si dice,
 dalla cui mano uscì la grazia
 delle figure qui vagheggiate [...].
 Queste vesti faranno di te
 qui la più bella e metteranno
 la man del principe nella tua mano.
 (p. 54)

Anche davanti a una prospettiva in apparenza tanto lieta, Cenerentola oppone il suo desiderio di de-soggettivazione, che in questo caso si concretizza in un *topos* ricorrente nella scrittura walseriana e cioè la gioia nell’auto-annullamento del servire. La protagonista ama essere quel che è, anche se ai suoi stessi occhi non è del tutto chiaro, e non vuole diventare altro.⁴

³ Utz definisce il principe: “fratello dei principi di Shakespeare o di Büchner” (2023, p. 27). La traduzione è mia, come per tutte le altre occasioni in cui citerò testi non in italiano.

⁴ Utz (2023, p. 52) riporta a proposito un breve dialogo tratto dai cosiddetti *Mikrogramme* (Walser, 2000, V, pp. 56-57): “– Mi sarebbe piaciuto molto parlare di Cenerentola, che forse ti potrebbe interessare perché rifiuta di pavoneggiarsi nel lusso e nella magnificenza, ed è piuttosto incline alla

Il campo in cui le diverse energie di dramma e fiaba si incontrano è ulteriormente complicato dal fatto che questo scontro avviene all'interno di una commedia: non dobbiamo infatti dimenticare che la raccolta di *Dramolette* che comprende *Cenerentola*, per volontà dell'autore, si intitola proprio *Commedia*. Il termine è al singolare, con chiaro riferimento al genere letterario e non a una varia raccolta di testi, per cui avrebbe potuto utilizzare il plurale.

La commedia, va ricordato, è tradizionalmente l'unico genere in cui, grazie a un rapporto profondo e diretto tra attore/personaggio e pubblico (stratagemma da sempre usato in questa tipologia di testi), i personaggi possono dire di *trovarsi* in una commedia. Ma il caso specifico in cui ci troviamo è lo stesso, come ricorda Buzzo Margari (1979, pp. 132-133n), di cui parla Szondi a proposito delle commedie di Tieck:

Come ognuno sa, l'ironia romantica assume importanza per la commedia romantica soprattutto in questa distruzione dell'illusione. La critica tieckiana sottolinea immancabilmente che questo "uscire dal personaggio" è, da Aristofane in qua, un "ancestrale" espediente caratteristico della commedia, riscontrabile in ogni epoca e in ogni letteratura, e che quindi romantico è al massimo il suo uso smoderato. Ma bisogna fare una distinzione. Quando si parla di "uscire dal personaggio" ci si riferisce all'attore, si intende la riduzione della figura drammatica, del personaggio, all'attore. In Tieck accade qualcosa di diverso: il personaggio parla di se stesso in quanto personaggio. Esso vede chiaramente come la sua esistenza sia condizionata in senso drammaturgico; ciò non è però una riduzione, ma un potenziamento (Szondi, 1974, p. 107).

Quando, nel testo di Walser, il Principe esce di scena "come nel dramma classico" (Walser, 2018, p. 40) e successivamente si chiede: "non so come ho fatto a capitare / in questa fiaba" (p. 44), non si sta affatto rivelando al pubblico come attore, ma potenzia la sua stessa natura di personaggio di finzione, mostrandosi in balia della forza dei generi, in grado di cambiare ciò che lo circonda e anche la stessa natura dei personaggi.

Se il personaggio Fiaba vuole che Cenerentola rispetti quanto scritto nel testo fiabesco e cambi status sociale da serva a principessa (e per questo le dona gli abiti), la protagonista di questa *commedia* vuole restare quello che è; infatti, quando si presenta per la prima volta al principe, gli dice: "Son Cenerentola, *signore*" (p. 45, corsivo mio) e, nell'ultima battuta del dramma, pur avendo indossato le vesti favolose, ribadisce: "Serva vostra, *signore*" (p. 75).

Come scrive Utz (cfr. 2023, pp. 46-47), fino alla sua ultima battuta Cenerentola rifiuta di iscriversi nel registro della costituzione soggettivante propria del genere tragico-eroico e, aggiungiamo noi, fiabesco. Il suo tenace non volersi identificare con l'identità richiesta dal genere della fiaba è proprio la condizione della sua specifica soggettivazione (cfr. *ivi*, p. 47) o, dovremmo dire, de-soggettivazione. L'apparente disinvoltura, prosegue Utz, che Walser sembra dimostare verso la nozione di genere letterario è "il risultato di un calcolo preciso" (p. 47):

modestia, come se fosse un qualcosa di sostenibile. – Ma Cenerentola diventa comunque ricca e felice. – Per questo sì, certo, ma io guardo sempre il centro, il cuore di una storia, e nel mezzo del racconto la giovane ragazza delle fiabe *si oppone a ciò che in lei è fiaba*. Cenerentola vuole essere ciò che è. – Lei stessa non si conosce. – Questo, mi sembra, è ciò che genera il suo fascino" (corsivo mio).

Ella insiste per essere “Cenerentola” [...]. Nella fiaba dei Grimm è esattamente l’opposto: è lei la vera principessa, ma fino al felice disvelamento ella è camuffata in Cenerentola e oppressa (p. 31).

Se il dispositivo della fiaba vuole per la fanciulla un nuovo riconoscimento, da serva a principessa, se il dramma classico (incarnato nella voce del Principe) vuole costringere l’identità di Cenerentola in un *topos* del genere alto e il suo spasimante le dice: “un *angelo* tu sei” (Walser, 2018, p. 45, corsivo mio), la protagonista, affidandosi all’energia specifica della commedia, al suo tendere verso il basso e l’umile, afferma: “servire è il mio solo piacere” (p. 42), de-soggettivandosi nel nulla del servire.⁵

Scrivo Cacciari, a proposito del *servire* in Walser, ricollegandolo a un superamento della forma tragica:

Il tema della sottomissione, della ubbidienza convinta e gioiosa, si collega, per il suo lato più evidente, a quello dell’umiltà, ma, per l’altro, a quello del superamento della forma tragica che dispera sulla possibilità dell’essere liberi (2005, p. 201)

La servitù comica e la sottomissione alle crudeli sorelle appaiono a Cenerentola preferibili al destino del “passero in gabbia” (Walser, 2018, p. 73) a cui la fiaba e il principe la spingono:

CENERENTOLA

Le amo per come m’angariano,
 sì dure e severe, e invaghita
 io son degli ingiusti castighi,
 delle male parole, tanto
 che lieta sorrido. Ne traggo
 per me un infinito piacere
 che m’empie le lunghe giornate
 e m’offre motivo a saltare,
 guardare, pensare, sognare.
 Ché questo son io alla radice:
 una sognatrice. [...]
 Più vispa fiaba è questa cosa
 trasognata in cui mi trovo.
 Con te non potrei più sognare!
 (ibid.)

Se il dramma tragico, come scrive Cacciari, “dispera sulla possibilità dell’essere liberi”, Cenerentola cerca la sua libertà nel servire, che le dona la libertà del sogno (“questo son io alla radice: / una sognatrice”). Il Principe la convincerà a sposarlo, e lei muterà subito parere, soltanto quando presenterà il matrimonio non come il compimento del sogno (e quindi la fine della sua possibilità), ma paradossalmente come una nuova “catena”, nuovo servaggio:

PRINCIPE

Dunque calmati adesso.
 So che andrai a indossare il vestito

⁵ Qualcosa di simile lo compie il personaggio di Jakob von Gunten, aspirante servitore, che dice: “Nella mia vita futura sarò un magnifico zero, rotondo come una palla” (Walser, 1992, p. 12).

che la fiaba ti ha destinato.
Tanta delizia ti era serbata,
e tu non sfuggirai la *catena*,
anche se diecimila capricci
in te si levassero ribelli.
[...] Tu piangi?

CENERENTOLA
Gli è che devo seguirti
e, a dispetto di quel che ti dissi,
voglio seguirti ancora.
(p. 74, corsivo mio)

La scena finale, che mostra Cenerentola per la prima volta con i nuovi abiti, ribadisce la nuova servitù:

PRINCIPE
Aspetto qui finch'ella arrivi.

Rivolto a Cenerentola, che è comparsa in alto nella galleria vestita in abiti sfarzosi.

Ah, sei qui?

CENERENTOLA
Serva vostra, signore.

PRINCIPE
Tu! No, oh come...

Le balza incontro su per la scala.

CENERENTOLA
Sì, sì.
(p. 75)

Il tema della servitù comica come destino da preferire all'impossibilità della libertà tragica accomuna la protagonista ad altri personaggi del *Dramoletto*, che non a caso sono servi: il buffone e le tre ragazze che entrano in scena in abito maschile da paggio.

Tutti questi personaggi sono legati dal tema del cambio degli abiti (elemento centrale già della fiaba originale). Il buffone è il primo a proporre uno scambio di vestiti, rivolgendosi al principe:

BUFFONE
I vestiti scambiamo, voi sarete
il buffone, mentre io per l'orecchio
vi trarrò, come tocca ai buffoni.
(p. 39)

Al rifiuto del Principe ("Per il tuo berretto a sonagli / non scambierò nemmeno il fardello / di cui pure vorrei liberarmi", *ibid.*), il buffone, come nella migliore tradizione del personaggio, spiega perché, in realtà, anche senza lo scambio di abiti, il servo è già padrone:

BUFFONE

Non son principe, ma son padrone
nel senso proprio della parola,
poiché son maestro d'arguzia.
La mia arguzia regna sul padrone.
(p. 40)

Al ruolo dei servi appartengono anche i tre paggi che hanno il compito di addobbare la scena nuziale, come sia il desiderio del Principe sia la Fiaba vogliono, ma si tratta di tre ragazze vestite da garzoni e gli abiti attillati non mancano di produrre su di loro un seducente effetto trasformativo:

PRIMO PAGGIO

Sento disagio in questi panni
che mi tramutano in ragazzo.

SECONDO PAGGIO

Mi titillano, tirano, pungono,
è un sentimento che non so dire,
qualcosa mi bacia in tutto il corpo.

PRIMO PAGGIO

Appena indosso, m'han messo un fuoco
fin sul viso. Così vestita,
non so come debba comportarmi.

SECONDO PAGGIO

Faremo quello che fanno i maschi,
saltare, ridere, le membra torcere
di qua e di là – ma io non so farlo.
È come un peccato che s'avvinghia
al mio candido giovane corpo.

PRIMO PAGGIO

Eppure nemmeno per un regno
vorrei non sentirmi angustata
così. Mi invade una delizia,
una molle malia tormentosa.
(pp. 57-58)⁶

Similmente il personaggio della Fiaba, donando l'abito principesco a Cenerentola, poco prima, le aveva detto:

FIABA

Se ti sta stretto non ti crucciare,
un bell'abito preme le membra,
vogliosamente s'attacca al corpo.

⁶ Ho modificato in un punto la traduzione che stiamo seguendo, laddove al più comune “non so come debba comportarmi” (“*weiß ich nicht, wie ich darin mich fassen soll*”), veniva preferito un mozartiano, e quindi troppo connotato: “non so più cosa son, cosa faccio”.

(p. 55)

L'abito da principessa somiglia, nel costringere il corpo, a un abito da servo. Quando la protagonista, indossato finalmente quell'abito, andrà incontro al Principe, accetterà di sposarlo ribadendo: «serva vostra».

3. Conflitti di genere in *Biancaneve*

Le energie sistematiche di fiaba e commedia si danno battaglia anche nel secondo *Drammolett* ispirato ai fratelli Grimm presente nel volume *Komödie*, incentrato sul personaggio di Biancaneve. Nella *Schneewittchen* di Walser non si racconta di nuovo la storia già nota, ma il dramma comincia dopo il risveglio della protagonista dal sonno mortale causato, per volontà della Regina, dalla mela attoscata. Biancaneve non ha ancora lasciato il castello di famiglia e si trova lì insieme a tutti i protagonisti (tranne i sette nani che sono solo evocati nel ricordo di un passato felice e non più raggiungibile): il Principe, il Cacciatore, la Regina (che nella versione walseriana, come in quella dei Grimm del 1812, è sua madre e non matrigna), il Re (ancora in vita, come in una versione raccolta dai Grimm ma non pubblicata).⁷

La scena si apre nel giardino del castello, la Regina, presentandosi a lettori e spettatori come madre premurosa, si avvicina a Biancaneve per informarsi sulla salute della figlia, ma la protagonista, con una lucidità mai posseduta nel testo fiabesco, risponde:

BIANCANEVE

Che mai chiedete, voi che la morte
desiderate di chi da sempre
fu troppo bella agli occhi vostri.
Ché mi guardate con tenerezza?
La bontà con la quale m'osserva
l'occhio vostro non è che finzione,
il tono blando è simulato.
Odio soltanto avete nel cuore.
Non mi mandaste il cacciatore,
non gli imponeste di trarre il ferro
a questo detestato mio viso?
E mi chiedete se sono malata?
[...] Non sono malata:
sono morta. La mela attoscata
m'ha fatto male, oh tanto male,
e siete stata voi, madre, a darmela.
E poi chiedete se sono malata!
(p. 77)

Al ricordo dei fatti accaduti evocato da Biancaneve, la Regina oppone il bisogno dell'*oblio*, dell'andare avanti rispetto a vicende e colpe accadute "parecchi anni fa" (p.

⁷ Per le diverse versioni della fiaba raccolte e raccontate dai Grimm, cfr. Tatar, 2021, pp. 7-55. Per un'analisi più approfondita di questo *Drammolett*, anche in relazione alle sue trasposizioni cinematografiche, in particolare quella di João César Monteiro, rimando al quarto capitolo della mia monografia *Con gli occhi del viandante. Letteratura e rappresentazione visiva nell'opera di Robert Walser*, di prossima uscita presso l'editore Carocci.

78). In gioco, tra ricordo e oblio, ci sono ancora una volta due energie specifiche legate a generi letterari. C'è la memoria legata al dettato della fiaba («la fiaba lo ha proclamato», p. 79) e la necessità di superare un trauma raccontandolo in modo differente, come fa la Regina, che prova a mostrare la fiaba come narratrice inattendibile:

REGINA

Non credere alla fiaba stolta
che negli avidi orecchi del mondo
sparge la voce ch'io son pazza
di gelosia e per natura
malvagia.
(p. 81)

Il conflitto tra queste due forze si articola fin dalle prime battute come conflitto tra quelli che Benjamin chiamava “elementi musali”, in questo caso della fiaba (ricordo) e della commedia (oblio). Secondo Benjamin, fiaba e racconto condividono l'elemento musicale del ricordo, che “fonda la catena della tradizione che tramanda l'accaduto di generazione in generazione [...] il primo e vero narratore è e rimane quello di fiabe” (1995, pp. 262 e 267).

La commedia, al contrario, si fonda sugli elementi del perdono e dell'oblio, che, come scrive Frye, vengono raggiunti al termine di un dibattito che ha le forme di un processo “dove il querelante e l'imputato costruiscono versioni diverse della stessa situazione, una delle quali viene alla fine giudicata vera e l'altra illusoria” (Frye, 1969, p. 220).

Tra i due generi nasce una tensione che troverà una soluzione parziale e provvisoria solo nel finale, sempre però sull'orlo di rovesciarsi nuovamente. Qui, come accade per tradizione nel genere della commedia, il personaggio verso cui si muove l'accusa (in questo caso la Regina), non è scacciato o ucciso (a differenza della fiaba dei Grimm, in cui la Regina muore in modo grottesco, danzando su scarpe di ferro arroventate). La Regina è perdonata e la famiglia reale, Re compreso, si riunisce e, come dice la didascalia finale, in concordia, “*Tutti si avviano verso il palazzo*” (Walser, 2018, p. 114).

L'equilibrio tipico dei finali di commedia sembra ristabilito, ma la fiaba, con la sua tragica verità di una madre che per invidia voleva la morte della figlia, come un fantasma soltanto represso e non superato, ritorna a possedere, come un lapsus, i discorsi dei personaggi. Walser, con stratagemma meta-teatrale, fa in modo che la Regina, dicendo di non ricordare la battuta che deve recitare, riprenda una frase con cui Biancaneve per tutto il dramma l'aveva accusata di aver istigato il Cacciatore contro di lei:

REGINA

E poi...poi dico, bisognerà
ricordarglielo, dico... Che cosa
stavo dicendo? Ah già, poi dico,
all'incirca come dice il caso:
«Coi tuoi baci l'infiammasti al...».
(p. 114)

L'ultimo verso, riportato tra virgolette, è una citazione diretta dell'accusa di Biancaneve, che incolpava la Regina di aver sedotto il Cacciatore affinché compisse il gesto tremendo di portarle il suo cuore. Ma la fanciulla, incapace ormai di sopportare oltre il dolore causato dalla sua battaglia per la verità, ha ormai fatto propria una nuova soggettivazione che le viene dal dispositivo della commedia, ha deciso di abbracciare il “sì” del perdono, una soggettivazione che la restituisce a sé stessa (la credulità che la contraddi-

stingue nella fiaba), ma all'interno del nuovo dispositivo di un altro genere letterario (quello della commedia):

BIANCANEVE

Dimmi di credere. Dillo così
che sempre il sì ti debba credere.
Del no sono stanca. Il sì è dolce.
Credo qualunque cosa tu dica.
Mi piace tanto dire: Sì, credo.
È un pezzo che più non soffro il no.
Sì dunque, sì, ti credo.

CACCIATORE

Ecco la voce di Biancaneve!
Quando sospetta, non è più lei:
è un'aguzzina che sé tormenta
e chi le porta amore.
(pp. 105-106)

La vera voce di Biancaneve, la sua soggettivazione, riappare quando il personaggio in realtà rinuncia al ricordo della fiaba per sposare l'oblio della commedia e, quando la Regina, come abbiamo mostrato prima, è *posseduta* per un attimo dalla voce della fiaba, la mette a tacere, per far trionfare (seppure in un equilibrio fragilissimo) la commedia:

REGINA

E poi...poi dico, bisognerà
ricordarglielo, dico... Che cosa
stavo dicendo? Ah già, poi dico,
all'incirca come dice il caso:
«Coi tuoi baci l'infiammasti al...».

BIANCANEVE

Ma taci, oh taci. Solo la fiaba
dice così, non voi, io neppure.
Così dissi una volta, una volta,
ora non più.
(pp. 113-114, corsivo mio)

Il passaggio dal “c’era una volta” della fiaba a questo “così dissi una volta” è un percorso serio e doloroso per Biancaneve, che porta a un esito comico: siamo ancora una volta all'interno della dimensione del serio-comico, che caratterizza, come sottolinea Ricœur, la dimensione dell'oblio, che non è “l'oblio dei *fatti*, in realtà incancellabili, ma del loro *senso* per il presente e il futuro; accettare il debito non pagato, accettare di essere e rimanere un debitore insolvente, accettare che ci sia una perdita” (Ricœur, 2004, p. 118).

Questa complessità è uno dei motivi che fa certamente del personaggio di Biancaneve di Walser, come voleva Benjamin, “una delle figure più profonde della poesia moderna” (1973, p. 91). In questa profondità, oltre a ciò che vi vedeva lo stesso Benjamin, insieme a quanto possiamo apprendere anche dal costruirsi del personaggio di Cenerentola, c'è la possibilità di esplorare in modo diretto ed esplicito la dimensione del genere come dispositivo, che vogliamo qui mettere in luce. Non un'istanza normativa, ma pragmatica e operativa, attraverso cui dar voce a fratture (innovazioni, contaminazioni e nascite di nuovi

generi) e permettere una soggettivazione sempre dinamica e inedita (fino ai limiti della de-soggettivazione) di autori e personaggi di finzione. Se consideriamo anche la voce dell'autore come qualcosa che nasce dal corpo a corpo col dispositivo-genere, possiamo facilmente aggirare il rischio del biografismo, che incombe su qualsiasi studio monografico su un autore e sulle sue intenzioni.

Cenerentola e *Biancaneve* sono testi che ci mostrano in atto le forze che costituiscono diversi dispositivi legati a diversi generi letterari venire in contrasto per raggiungere infine nuovi e inediti equilibri, destinati prima o poi a incrinarsi: la rete del dispositivo è proprio questa dimensione dinamica o un sistema di energie in cui “i generi brillano come simboli dell'operare, l'operare degli scrittori, dei lettori, delle ‘forze’ attive nell'esperienza della letteratura, *simboli di significati possibili*” (Bagni, 2022, p. 143-144).

Bibliografia

- Agamben G. (2006), *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo.
- Bagni P. (2001), *Pertinenze del genere*, “Leitmotiv”, 1, pp. 86-101.
- Id. (2022, 1997¹), *Genere*, Milano, Ledizioni.
- Benjamin W. (1973, 1929¹), *Robert Walser*, Id., *Avanguardia e rivoluzione*, trad. di A. Marietti, Torino, Einaudi, pp. 89-92.
- Id. (1995, 1936¹), *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, pp. 247-274.
- Id. (2001, 1927¹), *Pierre Girard. Connaissez mieux le cœur des femmes*, in Id., *Opere complete*, vol. II, Torino, Einaudi, p. 708.
- Buzzo Margari R. (1979), *Il teatro-menzogna: i «Dramolets» di Robert Walser*, “AION. Studi tedeschi”, XXII, 3, pp. 123-138.
- Cacciari M. (2005), *Canti del dipartito*, in Id., *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Milano, Adelphi, pp. 186-207.
- Deleuze G. (1994a, 1989¹), *Che cos'è un dispositivo?*, in Grillo A. (a cura di), *A partire da Foucault. Studi su potere e soggettività*, Palermo, La Zisa, pp. 158-164.
- Id. (1994b), *Désir et plaisir*, “Magazine littéraire”, 325, pp. 59-65.
- Foucault M. (2001), *Le jeu de Michel Foucault*, in Id., *Dits et écrits*, vol. 2, Paris, Gallimard, pp. 298-331.
- Frye N. (1969, 1957¹), *Anatomia della critica*, trad. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Torino, Einaudi.
- Ricœur P. (2004, 1998¹), *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, trad. di N. Salomon, Bologna, il Mulino.
- Seelig C. (1981), *Passeggiate con Robert Walser*, trad. di E. Castellani, Milano, Adelphi.
- Szondi P. (1974), *Friedrich Schlegel e l'ironia romantica. Con un'appendice sulle commedie di Tieck*, in Id., *Poetica dell'idealismo tedesco*, trad. di R. Buzzo Margari, Torino, Einaudi, pp. 91-110.
- Tatar M. (a cura di) (2021), *La più bella del reame. Biancaneve e altre 21 storie di madri e figlie*, trad. di B. Lazzaro, Roma, Donzelli.
- Utz P. (2023, 1998¹), *Robert Walser: Danser dans le marges*, trad. par C. Kowalski, Carouge-Genève, Zoé.
- Walser R. (1992), *Jakob von Gunten*, Milano, Adelphi.
- Id. (2000), *Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924–1933: Band 5 und 6: Mikrogramme aus den Jahren 1925–1932*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Id. (2016), *Sulle donne*, trad. di M. Belardetti, Milano, Adelphi.

Id. (2018), *Commedia*, trad. di C. De Marchi, Milano, Adelphi.
Id. (2021), *Komödie*, Basel, Stroemfeld – Schwabe.