

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI MODENA E REGGIO EMILIA

Dottorato di ricerca in Scienze Umanistiche
Ciclo XXXIII

Il nemico è l'ombra dell'eroe:
Teorie e forme del soprannaturale nella saga di
Harry Potter.

Candidato: Claudio Dolci

Relatore: Prof. Stefano Calabrese

Correlatore: Prof.ssa Elisabetta Menetti

Coordinatore del Corso di Dottorato: Prof.ssa Marina Bondi

Sommario

1. Introduzione all'analisi teorica	14
1.1. Dalla definizione di magia a quella di elemento magico	16
1.2. L'evoluzione del pensiero magico nella mente umana: il processo evolutivo e psichico nel bambino e nell'adulto	30
1.3. Il modello causale magico e le sue leggi	45
1.4. L'intreccio tra rito, mito, favola e fiaba	67
1.5. Dal percorso dell'eroe alla psicanalisi: ipotesi sul senso dei racconti soprannaturali	82
1.6. La funzione dell'elemento magico nei racconti di fate	91
2. L'approccio al testo	103
2.1. La formulazione delle ipotesi di ricerca	104
2.2. Il libro di fate come soggetto sperimentale	112
2.3. La costruzione del metodo d'indagine sperimentale	120
3. L'analisi dell'elemento magico in Harry Potter.	145
3.1. Il confronto tra le categorie dell'elemento magico e la saga di Harry Potter	145
3.2. I principali artefatti e racconti soprannaturali presenti nella saga	158
3.3. Le forme di magiche più comuni e diffuse nella saga, nonché quelle residuali	191
3.4. Creature fantastiche e luoghi magici	219
4. Esiste un modello causale magico?	227
4.1. I risultati empirici e il confronto con le ipotesi di ricerca	229
4.1.1. I risultati: l'analisi degli elementi magici cardine all'interno della saga.	233
4.1.2. I risultati: l'analisi degli elementi magici comuni all'interno della saga.	239
4.1.3. I risultati: l'analisi dei luoghi e delle creature.	247
4.2. L'elemento magico nella contemporaneità: il valore delle ipotesi di ricerca	250
4.3. La sensatezza dell'approccio narratologico-cognitivista e il ruolo della metalessi ascendente	259
4.4. Epoche e racconti soprannaturali: il dialogo tra Tolkien e Rowling sul soprannaturale contemporaneo	264
4.5. Pensiero magico e formalismo: note conclusive.	266
5. Bibliografia	271

Introduzione

I. Magia, scienza e religione: una lotta di potere combattuta con la narrazione

Questa tesi di dottorato vuole affrontare il tema del soprannaturale all'interno dei racconti di fate contemporanei domandandosi come mai, soprattutto oggi, nel periodo storico in cui la scienza è riuscita ad affermarsi e a produrre risultati sempre più tangibili, si stia comunque facendo largo, in modo prepotente, una rinnovata ammirazione per tutto ciò che è magico: dal racconto fantasy, alla produzione cinematografica, sino ai metodi di cura privi di fondamento scientifico. Proprio la mole di artefatti connessi alla magia e il loro scontro con le evidenze scientifiche rendono necessario domandarsi come sia possibile che la magia sia ancora così presente nella società attuale? Ed è per rispondere a tale quesito che ci si è addentrati nella genealogia e nel senso attribuito ai racconti di fate, tenendo conto del fatto che entrambi abbiano subito considerevoli mutazioni nel corso dei secoli. Il racconto di fate ad esempio, è riuscito a inglobare il mito, ha preso le distanze dalla favola ed è sopravvissuto alle censure religiose e alla derisione dell'epoca positivista, fino a giungere ai giorni nostri. Ma da dove nasce questo spirito di sopravvivenza e qual è il potere generativo racchiuso nella struttura magica del racconto di fate? Sono questi alcuni degli interrogativi che animano questa tesi, la quale associa alle tappe evolutive del racconto di fate, quelle del percorso di razionalizzazione del soprannaturale, mantenendo, ove possibile, un riferimento ai progressi compiuti in ambito cognitivista. È infatti quest'ultimo a rappresentare il mezzo attraverso cui espandere l'analisi narratologica e antropologica, potendo così formulare nuove inferenze e attribuzioni di senso rispetto al passato.

Per queste ragioni sono state sviluppate quattro differenti ipotesi di ricerca, alla cui base soggiace il grande tema della comprensione del ruolo del soprannaturale nel racconto di fate, così come nella vita quotidiana.

1. È possibile determinare un rapporto di sovrapposizione tra le leggi magiche individuate nel primo capitolo e il soprannaturale narrato nei racconti di fate?
2. Qual è il rapporto tra i processi cognitivi del lettore e l'elemento magico presente nei racconti di fate?
3. Qual è la funzione svolta dalle forme dall'elemento magico presenti nel racconto di fate?
4. Esiste davvero una differenza, anche testuale, tra la funzione svolta dall'elemento magico nel testo biblico e in quello contemporaneo?

Per produrre una risposta a questi quesiti sono stati definiti dei concetti chiave, come quello di *elemento magico*, di *racconto di fate* e si è individuato un metodo per l'analisi del testo, adottando l'approccio formalista di Propp. Infine si è testata la validità dell'impianto teorico e metodologico scegliendo di prendere in esame i racconti di fate contemporanei e nello specifico il primo e l'ultimo capitolo della saga di *Harry Potter*. Tale scelta sarà motivata nelle pagine successive e dipende soprattutto dal successo attribuito a questa saga e dal fatto che per essa sono già state compiute ampie analisi narratologiche, lasciando così spazio ad un approfondimento di tipo formalista e incentrato esclusivamente su un tema: il soprannaturale.

II. La definizione dei concetti principali: il soprannaturale e il racconto di fate

La scelta dei racconti che meglio esprimessero il concetto di soprannaturale ha coinvolto il lavoro di molti studiosi, che già in passato avevano tentato di costruire un involucro col quale racchiudere un insieme di narrazioni accomunate dalla medesima radice tematica. Quest'ultima, identificabile con l'uso della magia, è di fatto quella fonte genuina dalla quale si diramano poi storie sì eterogenee, ma pur sempre sovrapponibili in alcune loro parti, siano esse legate a temi o a simboli, come dimostrano i lavori di Propp, Campbell e Bettelheim. Sembra quindi emergere una sorta di fil rouge capace di unire tra di loro il mito, la fiaba, la leggenda e gran parte di quella che oggi viene definita letteratura per l'infanzia e/o genere fantasy, proprio partendo dalla presenza del soprannaturale e di questi temi, e simboli, ripresi in più epoche. Ed è grazie a questa ricostruzione genealogica del racconto di fate, che è stato possibile far convergere le ricerche degli storici, degli archeologi, degli strutturalisti e infine degli psicologi, utilizzando l'analisi testuale come un contenitore nel quale far confluire differenti intuizioni.

D'altro canto, osservando da vicino il plot narrativo dei racconti magici degli ultimi due secoli si noterà la sua staticità, con il soprannaturale che aiuta i soli personaggi meritevoli, ai quali spetta anche un immancabile lieto fine (Calabrese 2013, 166). Eppure, in passato la struttura del racconto magico era differente: nel periodo egizio, ad esempio, le divinità e l'intromissione della magia nella vita dell'essere umano erano percepiti come entità ed eventi negativi (Bottgheimer 2014, 1-2, 11-13). Si può quindi ipotizzare che in quel periodo storico il rapporto tra magia ed essere umano fosse di sottomissione di quest'ultimo in favore del soprannaturale: un'asimmetria a oggi quasi assente, almeno nel racconto di fate, ma all'epoca ben sedimentata e legata all'élite alla quale era rivolto questo genere letterario (Bottgheimer 2014, 14-18). È con i poemi omerici, e successivamente con le *Metamorfosi* di Ovidio, che gli eroi, le eroine e le divinità iniziano finalmente a condividere sentimenti e comportamenti simili a quelli umani: tutte caratteristiche, quest'ultime, che hanno

favorito la comprensione dei ruoli e l'immedesimazione nei personaggi di tali racconti, nonché del lettore (Bottigheimer 2014, 24-28; Otto 1968). È quindi evidente come l'evoluzione dei precursori dei racconti di fate sia stata influenzata dalla struttura della società e dalla sua modalità di organizzazione gerarchica e tecnologica (Propp 1972, 463-464). Tuttavia, anche nel periodo greco-romano è possibile identificare il dialogo tra l'essere umano e il soprannaturale come dannoso per il primo, a prescindere dalla benevolenza apparentemente offerta dal divino (Bottigheimer 2014, 27-31). Per Otto però, la negatività espressa dal divino altro non è che la necessità di indicare all'umano quello che è il suo destino e tale modalità narrativa, come dimostra Campbell, è rimasta immutata sino ad oggi, col sacrificio dell'eroe che troneggia come momento fondamentale delle narrazioni fantasy contemporanee (Campbell 1949; 1941; Otto 1968, 234). Sarà solo con l'avvento del Rinascimento che si potrà assistere alla formazione di quella struttura narrativa del racconto di fate che ancora oggi risulta essere pressoché intatta: con l'eroe che affronta delle difficoltà, ma riesce a raggiungere, con la rettitudine, al lieto fine. E tale cambiamento è dovuto soprattutto all'ascesa della religione, del sacro, e della scienza, le quali determinano una separazione netta di quelli che erano i confini d'influenza della magia (Bottigheimer 179-182; Subbotsky 2010, 4-5). Ed è infatti in questo periodo storico che i racconti magici del passato vengono epurati dai riferimenti sessuali e addolciti dall'introduzione del lieto fine, diventando un veicolo educativo rivolto a un pubblico infantile; così com'è stato sino all'inizio del Novecento (Bottigheimer 2014, 178-179; Kirk 1980, 171-172; Zanotti 2001, 67-74). Per esempio lo stesso Basile riprende il racconto di Straparola "*Peter the Fool*" e lo riadatta ai canoni morali del suo tempo, eliminando lo stupro compiuto nei confronti di una bambina di 10 anni; ed ancora, l'eroe dell'antichità tendeva a trasformarsi, e identificarsi, con un animale, mentre nei racconti successivi egli ne riceve uno in dono (Bottigheimer 2014, 175-176; Propp 1972, 266-267). Certamente una parte di questi racconti soprannaturali è rimasta comunque rivolta anche agli adulti, ma in tal caso si richiede al lettore di interpretare il magico come qualcosa di cui dover ridere, di falso e allo stesso tempo credibile solo per i bambini e per i ceti più bassi della società (Orlando 2017). Rispetto al periodo egizio, si può quindi ipotizzare un ampliamento della platea a cui era rivolto il racconto di fate, ma allo stesso tempo la costruzione di due distinte chiavi interpretative.

Il punto di svolta nell'ascesa della religione sulla magia è espresso dalla separazione tra la magia bianca e quella nera: è infatti nella contrapposizione tra il bene e il male che si inizia a screditare tutto ciò che è magico e con esso i racconti in cui è protagonista (Bottigheimer 2014, 154-167). Senza questa divisione non può sussistere un uso legittimo e positivo della magia, che è invece alla base del racconto di fate rinascimentale e del romanzo di formazione Ottocentesco (Calabrese 2013, 162, 174; Kirk 1980, 187-195; Zanotti 2010). L'altro tassello fondamentale per comprendere la delegittimazione del soprannaturale comparve a cavallo tra il Seicento e il Settecento, col

l'Illuminismo e la spiegazione dei fenomeni naturali e la progressiva associazione tra la magia e la truffa; la quale si ritrova anche nelle *Piacevoli Notti* di Straparola. Di fatto questa corrente di pensiero è tuttora viva, e ne sono una prova le reazioni umane di fronte a giochi di carte e altre forme di violazione delle leggi della fisica (Bottigheimer 2014, 162-163, Subbotsky 2010, Quiroga 2016, 387).

Il legame tra scienza, narrazioni soprannaturali e divinità è ben consolidato nella storia dell'essere umano e quindi non sorprende che esso sia tuttora presente, ma è la forma che ha assunto oggi e quella che aveva in passato a fornire degli elementi utili a comprendere la genealogia dei racconti di fate. Gli studi compiuti da Vladimir Propp, ad esempio, hanno sì dimostrato l'esistenza di un racconto di fate prototipico e pressoché univoco all'interno della letteratura russa composto da 31 funzioni, ma hanno suggerito un legame tra il rito, il mito e la fiaba (Propp 1966, 1972). Ripreso in contemporanea dagli studi di Campbell e di Jung, i quali hanno affrontato l'analisi dei racconti di fate persuasi anch'essi dall'idea che esistesse una forma ricorsiva e comune a tutti i racconti fiabeschi di matrice psichica (Campbell 1949, 1996; Jung 1980). Quest'intreccio tra gli studi di Propp, Jung e Campbell non è l'unico approccio al testo sviluppato a quell'epoca. Todorov ad esempio, cercò invece di costruire un genere, quello fantastico, il più preciso possibile e nel quale fosse possibile individuare delle strutture permanenti (Todorov 1977). Un'idea la sua, che fu ripresa da Orlando, da Frye e che ha animato anche il lavoro di ricercatori contemporanei come Laura Feldt, la quale suggerisce però una sovrapposibilità tra il racconto di fate profano e i testi sacri (Feldt 2012; 2015). Tuttavia, se si tralasciano le singole teorie critiche e le si osserva più da lontano è possibile scorgere in esse una convinzione comune, ovvero che sia possibile accomunare tra di loro testi che abbiano come oggetto il soprannaturale e produrre una teoria coerente che ne descriva la logica interna. E tale convinzione nasce all'inizio del Novecento, quando Frazer, col libro *Il Ramo D'Oro*, pose in risalto le similitudini tra i rituali pagani, e non, diffusi in tutto il mondo (Frazer 1922; Segal 2004). Ed è sempre a Frazer che si deve l'aggancio tra la critica letteraria e le teorie cognitive.

III. Il legame tra critica letteraria e studi cognitivisti: il soprannaturale e la mente umana

Per molto tempo si è ritenuto che il soprannaturale si fosse diffuso grazie alla sua capacità di rendere comprensibili fenomeni altrimenti inspiegabili, come ad esempio i miracoli e altri eventi capaci di violare le leggi della fisica (Segal 2004, 13; Frazer 1922, 20-21). Le divinità greche, ad esempio, fungevano da spiegazione per i fulmini, le guerre e l'amore, aiutando l'essere umano a comprendere meglio il suo ambiente (Bottigheimer 2014, 178-186). A sostegno di quest'ipotesi, di stampo evolutivo, vi è l'idea che l'essere umano dovesse interagire con fenomeni complessi con solo ausilio di un sistema interpretativo *pre-scientifico* o *pre-logico* (Segal 2004). D'altro canto, la mente umana

porta ancora con sé i segni di quel periodo evolutivo, tant'è che i processi cognitivi più complessi, e recenti, operano in parallelo con altri ben più antichi (Damasio 1995, 61; Damasio 2018, 78-83). È quindi plausibile ipotizzare che sia stata l'evoluzione cerebrale a produrre sistemi di comprensione della realtà sempre più complessi sino a giungere a quelli attuali e che in assenza di modelli esplicativi convincenti, il ricorso al mito, o al divino, fosse accettabile: in questo modo si potrebbero spiegare riti, mitologie e infine i racconti di fate. Tuttavia, tale teoria non spiega la necessità di contenuti magici anche nella società contemporanea, se non facendo ricorso all'idea che esistendo ancora dei percorsi cognitivi primitivi, l'essere umano vi si appoggi nei momenti di difficoltà (Emerson 2019; Mohr et al. 2019; Subbotsky 2019). Subbotsky ad esempio, suggerisce come la magia sia una componente inscindibile del ragionamento umano, sia durante la fase dello sviluppo cognitivo, così come suggerito da Piaget, sia nella fase adulta (Subbotsky 2010, 98-136). La transitorietà della magia di Piaget diventa per Subbotsky un elemento costante anche nell'essere umano adulto, sebbene essa si annidi per lo più nell'inconscio (Calabrese 2013, 18-19, Subbotsky 2010, 98-136). Tale visione spiegherebbe come mai dall'infanzia sino all'età adulta l'essere umano ricerchi eroi, mostri e regni fantastici nei quali immergersi e a volte trascinare anche nel mondo reale (Calabrese 2017, 30-33). D'altronde, il bisogno di magia non rimane confinato al mondo della finzione, ma genera ripercussioni anche sul modo di pensare e di prendere decisioni (Subbotsky 2010, 14-17; Gopnik 2010, 27-28).

Come dimostrato da Rozin, Millman e Nemeroff, infatti, è sufficiente porre degli individui in situazioni di contatto con alcuni oggetti, apparentemente innocui, affinché si possa avvertire disagio, paura per il contagio e disgusto nell'interazione con essi, benché non ve ne sia apparentemente una reale ragione (Rozin, Millman & Nemeroff 1986, 703-712). Ad esempio, degli oggetti appartenuti a persone con malattie infettive, come l'AIDS, possono, al pari di cibi presentati o disposti in contenitori la cui forma è associata alle deiezioni animali, indurre le persone ad agire in modo del tutto irrazionale (Rozin, Millman & Nemeroff 1986, 703-712). D'altro canto, se così non fosse, l'idea stessa che un oggetto possa trasmettere delle proprietà a un altro tramite *contagio*, com'è nel caso degli amuleti, verrebbe meno (Niemyjska 2014). L'azione del soprannaturale aiuta inoltre a contenere lo stress e persino a ricordare meglio le pubblicità che utilizzano forme e canoni magici (Keinan 1994; 2002; Subbotsky & Matthews 2011). In realtà ogniqualvolta l'essere umano affronta temi esistenziali caratterizzati da forte incertezza, come sono quelli relativi a eventi futuri che coinvolgono la salute, il successo, l'ambiente nel quale si vive, la politica e i riti della vita come il matrimonio, si assiste a un ricorso al pensiero *per-logico*, alla magia. Tutti questi eventi vengono definiti da Subbotsky PERSIM (*"Personally Significant Imagined"*) e su di loro l'influenza manipolatoria della magia è molto più forte rispetto ad altre situazioni, soprattutto quando il soggetto dell'azione magica si ritrova

nella condizione di poter scegliere se essere bersagliato, oppure no, dall'intervento del soprannaturale (Subbotsky 2010, 91-95). L'essere il destinatario dell'azione magica infatti attiva quel meccanismo definito da Subbotsky di *partecipazione*, il quale renderebbe le persone più predisposte ad accettare la veridicità dell'influenza magica, mentre quando a essere coinvolti sono altri soggetti tale fenomeno non si verifica, proprio a causa dell'assenza del coinvolgimento diretto (Subbotsky 2010, 98-99). D'altronde anche gli studi di Lakoff e Johnson avevano dimostrato la presenza di un'alta irrazionalità in fenomeni come il biconcettualismo e la *Prospect Theory* ha poi scardinato ulteriormente i presupposti Positivisti circa l'agire umano (Lakoff 2009, 84-89; Lakoff & Johnson 1998, 33-66; Pravettoni & Vago, 2007, 2-20).

Le ricerche condotte dai cognitivisti sembrano quindi suggerire come la mente umana sia condizionata da processi più antichi, o primitivi, che operano in parallelo con altri più recenti. Ed in tal senso il bisogno di magia sarebbe un modo per riuscire a realizzare tutti quei bisogni che nella realtà ordinaria risulterebbero impossibili da compiere, come ad esempio dialogare con persone ormai morte e immaginare oggetti e situazioni impossibili; e tale ragionamento fungerebbe anche da sistema di contenimento di paure legate all'incertezza del futuro (Calabrese 2017, 27-30, Gopnik 2010, 27-28, Subbotsky 2010, 136-139). D'altro canto, senza un mondo alternativo nel quale evadere dalle regole imposte alla mente umana e dalla logica della fisica, sarebbe difficile assumere quelle posizioni contro-intuitive come quelle che generano la creatività (Eagleman & Brendt 2017). Ad esempio, alcuni esperimenti svolti su bambini di età compresa tra i 4 e gli 8 anni, hanno mostrato come l'esposizione a materiale dai contenuti fantastici migliorerebbe la prestazione creativa rispetto al gruppo di controllo (Subbotsky 2010, 37-44). Risultati simili erano stati raggiunti anche dagli studi condotti da Gopnik, i quali hanno mostrato come l'entrare in contatto con un amico immaginario durante l'infanzia sia utile allo sviluppo del pensiero controfattuale (Gopnik 2010, 27-28). Quest'ultimo è sempre più importante in una società che tende all'aumento di complessità, la quale finisce per richiedere all'individuo lo sviluppo di competenze legate proprio questa forma di pensiero e a quella divergente (Calabrese 2017, 45-49).

Ad ogni modo, l'aspetto più importante delle scoperte dei cognitivisti è che esse si basano proprio sulle stesse regole dell'azione magica individuate da Frazer nel *Il Ramo d'Oro*, ovvero alla legge del *contagio* e a quella della *similarità* (Frazer 1922; Segal 2004; Subbotsky 2010, 2019; Rozin Paul, Millman Linda & Nemeroff Carl 1986). Ed è qui che si realizza l'incontro tra la critica letteraria e la psicologia, necessario per la formulazione delle ipotesi di ricerca e per individuare un metodo col quale investigarle. Senza una ricostruzione della genealogia, del senso e della funzione dei racconti di fate, nonché del ruolo delle scienze cognitive, non sarebbe stato possibile formulare alcuna ipotesi di ricerca.

IV. Ipotesi di ricerca, metodologia e soggetto di studio

L'analisi critica ha spesso affrontato lo studio del testo soprannaturale evitando di utilizzare un approccio esclusivamente formalista (almeno dopo la stagione del formalismo russo). Ed il motivo di questa scelta è da ricercare nel confronto tra Propp e Lévy-Strauss, che è possibile leggere al termine di *Morfologia della Fiaba* (Calabrese 2013; Genette 1966; Monin, Terekhova & Ledeneva 2019; Propp 1966). In quel dibattito, così come in *Figure*, si sottolineano le mancanze e la miopia dell'approccio formalista, privilegiando invece quello strutturalista (Genette 1966). Tuttavia, se si analizza un testo ponendo l'attenzione su uno specifico elemento di senso, com'è nel caso del soprannaturale, allora può essere opportuno optare proprio per un approccio esclusivamente formalista. In parte perché esso consente di produrre una classificazione precisa degli elementi testuali oggetto d'indagine, realizzando per essi una struttura interpretativa coerente e puntuale. Inoltre, il formalismo svincola lo studioso dall'attribuzione di senso complessivo all'opera testuale e, più nello specifico, dalla necessità di scoprire la volontà, esplicita o implicita, dell'autore della stessa (Monin, Terekhova & Ledeneva 2019). D'altro canto, l'oggetto d'indagine del formalista è proprio la morfologia assunta da alcuni motivi e simboli presenti nell'opera. Ed è per questo che nell'analisi del soprannaturale presente nei racconti di fate contemporanei, di cui la saga di *Harry Potter* è forse la massima espressione, si è scelta questa metodologia d'indagine. Ovviamente, affinché essa non risulti sterile e miope, come descritto da Lévy-Strauss, si è ripresa anche la genealogia del racconto di fate, nonché gli aspetti di altre ricerche narratologiche, più ampie, come quella condotta da Groves, così da arricchire la sola prospettiva formalista (Berndt & Steveker; 2011Black 2003; Groves 2017; Feldt 2015; Holdier 2018;). In questo modo si è cercato di evitare quel rischio di proiettare e intravedere struttura là dove il testo non la presenta, oppure, e peggio ancora, di forzare la lettura del testo sulla base di una teoria storico/culturale/psicologica (Genette 1966; Frye 1969).

L'efficacia di questo approccio metodologico è già stata dimostrata dai lavori di Propp, ma anche più recentemente da Feldt e Weny, che hanno analizzato rispettivamente, il *Vecchio Testamento* e gli incantesimi presenti nella saga di *Harry Potter* (Feldt 2012, Weny, 2010). E la differenza tra tali studi e questa tesi di dottorato è da ricercarsi sia nei legami teorici che vengono qui sostenuti, sia nelle modalità d'indagine adottate. Feldt ad esempio, si concentra esclusivamente un testo sacro, com'è il *Vecchio Testamento*, analizzando esclusivamente i passaggi in cui erano presenti eventi soprannaturali e classificandoli sulla base di 5 figure retoriche. In questa tesi, invece, tali figure retoriche diventano 7 e il loro aumento è motivato sulla base delle ricerche condotte da Subbotsky e

Lévy-Bruhl (Subbotsky 2010, 2019; Segal 2004). Ed è in queste integrazioni che si assiste all'incontro tra la narratologia e le scienze cognitive, entrambe impegnate nella comprensione della forma e del senso attribuito al soprannaturale. Rispetto al lavoro di Weny invece, si è scelto di analizzare tutti gli eventi soprannaturali presenti nel primo e nell'ultimo capitolo della saga di *Harry Potter*, riuscendo così a comprendere la differenza tra la morfologia di un incantesimo e quella espressa da una bacchetta magica, oppure un qualunque oggetto fatato.

Ognuna delle quattro ipotesi di ricerca, formulate nel secondo capitolo e all'inizio di quest'introduzione, vogliono far chiarezza sul possibile legame tra il soprannaturale, le strutture testuali che lo descrivono e le facoltà cognitive che ne determinano la comprensione. Se tale legame venisse confermato, allora potrebbe essere possibile formulare una grammatica del soprannaturale che si ripropone pressoché da sempre: esattamente come sostengono Jung, Campbell e Propp. La funzione, o quanto meno l'effetto principale, del soprannaturale è quello di produrre una metalessi ascendente, che dal mondo finzionale contagia quello reale, coinvolgendo così il lettore in una reinterpretazione della propria realtà. Ed in questo caso è stata scelta la saga di Rowling perché essa è già stata coinvolta in movimenti di lettori che si sono immedesimati a tal punto da credere nella realtà descritta da Hogwarts (Devidsen 2016; Feldt 2015, 2016). La saga di Harry Potter, inoltre, consente di colmare quel vuoto nell'analisi narratologica del soprannaturale lasciato vacante dagli studi di Frye, Todorov e Orlando (Orlando 2017; Frye 1969; Todorov 1977).

V. I dati raccolti

L'analisi testuale ha restituito una maggiore complessità del soprannaturale rispetto a quanto ipotizzato in partenza. Grazie a una scomposizione degli elementi testuali sulla base della loro rilevanza per la trama e la comprensione dell'elemento magico da parte del lettore, infatti, sono stati individuati degli elementi testuali definiti come *centrali*, *comuni* e infine *residuali*. Per quanto riguarda gli elementi centrali, ad esempio, essi sono riconducibili agli Horcrux e alle Bacchette Magiche, a loro volta differenziabili per la presenza di specifiche leggi magiche ed una loro articolazione che coinvolge ordini d'azione del soprannaturale differenti. Quest'ultimi sembrano infatti essere organizzati attraverso una forma gerarchica interna, la quale vede la legge della *Partecipazione* come base per ogni successiva manifestazione del soprannaturale. In tal senso, la *Similarità*, così come il *Contagio*, sembrano usufruire di una loro specifica manifestazione magica subordinata alla Partecipazione. Ulteriori analisi hanno poi mostrato come tale articolazione sia assente nel caso degli elementi *comuni* e come il modello causale magico non sia in grado di

descrivere appieno gli elementi *residuali* (o quanto meno non in modo così evidente come nel caso degli elementi testuali centrali). Tuttavia, le forme scelte per l'analisi testuale, così come le leggi del modello causale magico, sembrano aver ottenuto un riscontro positivo, riuscendo infatti a descrivere la maggioranza degli elementi magici presenti nella saga di *Harry Potter*. Rispettivamente: il 100% degli elementi magici *centrali*, l'88,89% di quelli *comuni* e <50% di quelli *residuali*.

Nel dettaglio, gli elementi *centrali* mostrano la presenza di contenuti riconducibili alla fede cristiana sia all'interno della figura di Harry Potter, sia in quella di Voldemort, suggerendo così un uso strategico di alcune forme narrative da parte di Rowling. Uso che è stato poi confermato dalla presenza di altri elementi testuali presi in prestito dalla letteratura Classica e da quella Novecentesca (Groves 2017). Di fatto Rowling è riuscita a conferire maggiore credibilità al testo grazie al ricorso sapiente di temi e motivi che sono patrimonio sia della letteratura sacra, sia dei racconti di fate più in generale. Per quanto riguarda gli elementi *comuni*, invece, gli studi di Weny sulla morfologia degli incantesimi e il loro funzionamento su base semantica, dimostrano una coerenza con il modello causale magico e una sua applicazione alla saga di *Harry Potter* (Weny 2010). Nel caso degli *oggetti comuni* è invece presente una struttura dell'elemento magico più articolata, che chiama quindi in causa più leggi magiche ed anche più forme rispetto agli incantesimi, le quali spesso si mischiano tra di loro senza che però si manifesti una gerarchia strutturata in modo analogo a quella degli elementi *centrali*. Per quanto riguarda gli elementi *residuali*, infine, i luoghi descritti da Rowling richiamano le regole indicate da Zanotti, piuttosto che quelle del modello causale magico, anche se una parziale corrispondenza è pur sempre presente, come si può evincere dal caso della *Foresta Proibita* (Zanotti 2001). Le creature fantastiche, invece, sembrano aderire maggiormente alle regole combinatorie della creatività identificate da Eaglemann e Antonietti, e agli studi antropologici, piuttosto che al solo modello causale magico (Antonietti, Colombo & Pizzingrilli 2011, 80-89; Eaglemann & Brandt 2017).

VI. I Risultati

L'interazione tra le quattro ipotesi di partenza e i tre macro elementi testuali, individuati nella fase preliminare d'analisi della saga, ha prodotto una matrice dalla quale è stato possibile trarre molteplici conclusioni.

La prima riguarda l'assenza di una diversificazione tra il modello causale magico e quello religioso, un tema questo, che ricorre di sovente nel panorama della critica letteraria fantastica (Tolkien 1939, 9). Ed anche in questo caso, come altrove, non sono stati trovati sufficienti elementi

per poter determinare una differenziazione tra i testi sacri e quelli puramente finzionali, ma pur sempre dotati di uno sfondo soprannaturale (Davidsen 2016, 489-499; Feldt 2015, 101-114; Feldt 2016, 1-26). Le altre tre ipotesi di ricerca invece, hanno riscontrato una generale convergenza con le aspettative iniziali; è stata infatti riscontrata una corrispondenza tra il modello causale magico e la descrizione del soprannaturale all'interno del genere letterario di riferimento; così come una sovrapposizione tra queste due strutture e le scoperte sulla realtà magica individuate dai cognitivisti. In altre parole, la comprensione del soprannaturale testuale mima le regole descrittive individuate dai cognitivisti nel rapporto tra essere umano e magia. Si riprende così l'intuizione di Genette circa l'azione dello strutturalismo e la sua capacità di individuare schemi d'azione profondi della mente umana (Genette 1966, 91). Per giungere a questa conclusione sono state analizzate le forme che corrispondono al modello, ma soprattutto quelle che ne contraddicevano l'esistenza (Barthes 1966, 55). In questo modo si è cercato di comprendere il perché della difformità, così come dell'adesione, alla struttura del modello causale magico. Dal punto di vista funzionale, infine, si è registrata una differente propensione degli elementi testuali magici nel confermare o meno le interpretazioni del lettore e nel conferire una credibilità allo storyworld fantastico. Nella dialettica tra testo e lettore, infatti, è stato notato come gli elementi *comuni* siano quelli che, insieme ai residuali, aiutano l'immersione e la comprensione delle regole soprannaturali descritte dall'autore. Al contrario, gli elementi *centrali* giocano invece un ruolo antagonistico rispetto alle aspettative del lettore, producendo paradossi, coincidenze e altre manifestazioni del soprannaturale che minano la costruzione dello storyworld e che pongono dei dubbi sull'effettiva distanza tra il mondo finzionale e la realtà ordinaria. Si può quindi dire che la caratteristica degli elementi magici centrali sia proprio quella di compromettere la separazione tra ciò che è reale e tutto quello che invece è finzione, trascinando così il lettore in una metalessi ascendente. L'aspetto più interessante è proprio l'assenza di un multimorfismo marcato all'interno della saga di Rowling, la quale sembra invece preferire un soprannaturale regolato in modo razionale e, forse proprio per questo, più incline a seguire le regole del modello causale magico (Feldt 2015, 101-114; Wilcock 2015, 36-56).

Al di là di questa prima conclusione, non mancano i limiti che definiscono la portata di tale risultato. Il primo riguarda l'assenza di un confronto storico/culturale tra la saga di Rowling con altri romanzi contemporanei e del passato; ed in questo modo manca un riscontro diretto sull'effettiva portata delle conclusioni, poiché risulta assente un metro di paragone. Il secondo limite concerne le forme adottate per lo studio morfologico, che sebbene siano state prese in prestito dagli studi di Subbotsky e di Feldt, sembrano essere eccessivamente lasche per poter distinguere in modo appropriato il soprannaturale di Rowling; soprattutto nel caso degli elementi soprannaturali comuni. Infine, un altro limite riguarda la conferma o meno della presenza di un multimorfismo, che, almeno

nel caso della saga di *Harry Potter*, sembra essere assente o particolarmente ridotto. Quest'ultimo fattore risulta carico di criticità per via della mancanza di un altro testo di confronto, così come di uno studio storico del genere (invece proposto da Frye, Propp e Orlando).

Al di là di questi limiti e dei singoli risultati raggiunti, quello che questo elaborato mostra è una generale convergenza tra la struttura dei processi cognitivi umani deputati la comprensione del soprannaturale e la descrizione che la letteratura propone di quest'ultimo.

Capitolo 1

1. Introduzione all'analisi teorica

In questo primo capitolo si affronterà il grande tema del soprannaturale partendo dalla sua definizione canonica, per poi spostarsi sul suo studio in ambito cognitivista e infine in quello letterario. Tale tripartizione concettuale è funzionale alla struttura stessa della tesi, perché consente di esplorare i diversi approcci con i quali è stato definito il soprannaturale, per poi farli convergere in quella che sarà la formulazione delle ipotesi di ricerca e della metodologia di studio del racconto di fate. Occorre infatti definire che cosa si intenda per soprannaturale e come mai ancora oggi tale tema sia più che mai interessante sia per la letteratura, che per la psicologia; partendo proprio da quest'ultima. Lo studio della psiche umane permette infatti di operare due importanti considerazioni: la prima è che col termine soprannaturale non si indicano solo dei fenomeni bizzarri, quando non impossibili, ma un vero e proprio sistema di concezione della realtà; il quale si struttura a partire dall'infanzia e permane anche nella mente dell'adulto. Tale affermazione è importante perché consente di sgomberare il campo d'indagine dei racconti di fate da tutti coloro che ritengono che solo una mente inferiore possa credere alla veridicità di simili narrazioni, e chi inoltre presuppone che la finzione sia destinata ai soli bambini, mentre non riguardi affatto l'adulto: niente di più falso. L'essere umano infatti si nutre di narrazioni magiche, di mondi impossibili nei quali immergersi e, a volte, con i quali contaminare la propria realtà. Per tale ragione sarà necessario esaminare le più recenti scoperte che i cognitivisti hanno prodotto circa il soprannaturale, ed in questo caso il punto di vista di riferimento sarà quello degli studi condotti di Rozin, Millman, Nemeroff e Subbotsky. I quali dimostreranno l'articolazione e con essa la complessità del pensiero magico. Tali studi inoltre, e questa è la seconda considerazione, permettono di ampliare la portata del percorso genealogico del racconto di fate e con esso quello delle scoperte operate dei narratologi. Senza la teoria del pensiero magico non vi sarebbe infatti bisogno di analizzare ulteriormente i racconti di fate, se non con gli strumenti già adottati da Propp, Todorov, Frye e Orlando, grazie ai quali la letteratura ha già ottenuto delle risposte significative circa il senso del soprannaturale.

Da questo punto di vista, la letteratura rappresenta inoltre l'asse principale sul quale è strutturata questa tesi, perché consente di afferire a un materiale molto più vasto e storicamente rilevante rispetto quello delle scoperte cognitive. D'altro canto con la letteratura si possono analizzare racconti magici dell'epoca egizia, greca, romana, Rinascimentale e più recenti, potendo

sempre cogliere le regole di manifestazione del soprannaturale e con esse una possibile chiave interpretativa del periodo nel quale essi sono stati scritti. In altre parole la letteratura consente di viaggiare nel tempo, nella storia dell'essere umano, analizzando reperti originali, censurati e rielaborati in epoche successive, ma pur sempre appartenenti a momenti molto antecedenti rispetto a quello attuale. Se quindi le scoperte cognitive ci permetteranno di estendere il raggio d'azione del soprannaturale oltre i confini della letteratura, è comunque a quest'ultima che bisogna guardare per amplificare e confermare il valore delle ricerche in ambito psichico. In altre parole, le scienze cognitive determinano un'estensione *verticale* del soprannaturale, che da abbellimento letterario finisce per essere un modo per concepire la realtà, mentre la letteratura agisce nel solco di una prospettiva *orizzontale*, permettendo così di raccogliere reperti utili a definire i confini delle scoperte cognitive. Occorre quindi riesaminare la letteratura del passato, dalla distinzione tra rito, mito, favola e fiaba, al racconto fantasy contemporaneo, cercando di far dialogare tra di loro la prospettiva storica, antropologica e narratologica. D'altro canto la trasversalità espressa dal soprannaturale impone tale approccio multidisciplinare a ritroso, dalle recenti scoperte cognitive ai primi racconti di fate.

Questo primo capitolo servirà dunque ad affrontare la verticalità e l'orizzontalità espresse dal soprannaturale, concentrando gli sforzi nella produzione di definizioni, che per quanto instabili e permeabili, consentano di maneggiare dei concetti astratti. Saranno infatti quest'ultimi a determinare la base teorica attraverso la quale strutturare poi una metodologia d'analisi ai racconti di fate. E da questo punto di vista si dovrà purtroppo accettare una parziale sospensione di giudizio circa la formulazione di alcuni concetti, come quello di *elemento magico* e *modello causale*, sino a quando non si giungerà alla fine dell'analisi testuale. È infatti questo lo sforzo concettuale richiesto per affrontare lo studio del soprannaturale, ovvero una parziale sospensione di giudizio nei confronti dei costrutti concettuali privi di prove empiriche, poiché essi troveranno una loro solidità ontologica solo nell'ultimo capitolo di questa tesi. Si è scelto questo approccio teorico perché ha consentito di produrre più inferenze rispetto a un canonico studio del soprannaturale articolato attraverso prassi teoriche e metodologiche definite da altri studiosi. In questo caso infatti, la congiunzione tra cognitivismo e narratologia permette di generare ipotesi più ardite e allo stesso tempo più solide di quelle che questi due campi disciplinari potrebbero produrre individualmente. Tuttavia, l'assenza di altri tentativi di far convergere le scienze cognitive e la narratologia nello studio di un campo così specifico come quello del soprannaturale, ha prodotto categorie concettuali che non hanno trovato un responso teorico solido sin dall'inizio e ha comportato l'assunzione di un alto grado di astrazione.

Con questo primo capitolo si cercherà quindi di definire i concetti base di questa tesi e di analizzare nel dettaglio il percorso di studio delle scienze cognitive e della letteratura nei confronti del soprannaturale.

1.1. Dalla definizione di magia a quella di elemento magico

Ogni qual volta si inizia un percorso di ricerca il primo passo, e alle volte ostacolo, è racchiuso nella definizione dell'oggetto di ricerca e nel riuscire a darne una definizione più completa possibile. In questo caso l'oggetto di ricerca è la struttura della magia nei racconti fantasy contemporanei e per tanto il primo passo è sicuramente quello di definire in modo più chiaro possibile il concetto di magia, di soprannaturale, e tutto ciò che tale elemento descrive. Per poi passare da essa alla letteratura fantasy in quanto tale e infine alla costruzione di una metodologia capace di descrivere e formulare ipotesi circa la struttura dell'elemento magico contenuta in questo genere letterario.

Col termine magia si è soliti descrivere un concetto dai contorni sfocati e che racchiude in sé fenomeni anche molto eterogenei tra di loro, spesso agli antipodi, per manifestazione ed effetto suscitato, come ad esempio potrebbero essere l'esercizio di una trasmutazione per mezzo di una bacchetta magica o la levitazione di una scopa. Eppure, al di là di queste macroscopiche differenze esiste un collante capace di unire tra di loro questi elementi all'apparenza incongrui, andando così a costituire quell'unico comun denominatore attorno a cui fondare la definizione stessa di magia: ovvero, un'entità capace di violare le aspettative riguardo ai rapporti di causalità tra gli eventi e/o oggetti del mondo fisico. Questa formula nozionistica è all'apparenza oltremodo complessa e in alcune sue parti intricata, come d'altronde lo è l'oggetto che cerca di descrivere, ma se la si osserva più da vicino, analizzandola e riducendola in segmenti più semplici, diventa possibile coglierne il senso. È infatti evidente che il termine magia raccolga sotto di sé tutta una serie di eventi che possono differire per forma e modalità di manifestazione; come ad esempio l'esercizio della telecinesi, quello del mentalismo, così come quello dell'invisibilità, della metamorfosi e dell'antropomorfismo. Ognuna di esse è una forma di magia e nel loro insieme pongono l'essere umano di fronte a una serie di fenomeni inspiegabile, incoerenti e per questo magici, nel senso più ampio attribuibile a questo termine. D'altronde ognuna di queste pratiche, a prescindere dalla sua reale manifestazione, presuppone una, o più, violazioni delle normali leggi fisiche che regolano le interazioni tra entità percepibili in questo mondo. Ad esempio, è noto come un oggetto non possa sparire nel nulla senza che non sia prima sopraggiunta una ragionevole entità o forza capace di produrre questo effetto

attraverso una causalità razionale, quindi strutturata secondo la logica azione/reazione, o per meglio dire causa/effetto. In tal senso è accettabile che un palla da baseball venga scagliata in una boscaglia sino a smarrirne le sue tracce, a patto che questo effetto sia stato prodotto da una mazza o da un altro strumento capace di imprimere una forza e giustificarne così il moto dal punto A al punto B. Oppure ancora, è accettato che un essere umano possa librarsi nel cielo, purché lo faccia con strumenti e apparecchiature capaci di violare la legge di gravità e rispettose dei criteri e leggi conosciute dall'essere umano. In poche parole, è accettato tutto quello che si può spiegare facendo affidamento a un sistema di regole conosciuto e affidabile, il che esclude nella maniera più categorica che un animale o uno sgabello possano iniziare a dialogare tra di loro e, o ragionare come se fossero delle persone in carne ed ossa. Ecco dunque che con l'espressione magia si identificano molti di quei fenomeni causali privi di quella logica causa/effetto descritta in precedenza, o per meglio dire, avulsi da qualunque principio coerenza con quelle che sono le leggi identificate e culturalmente accettate da una società. Tale precisazione è doverosa, poiché tutto quello che non è comprensibile, o per il quale non è ancora stato identificato un rapporto causale certo e prevedibile rischia di ritrovarsi a essere etichettato come magico. Proprio per questa ragione è possibile annoverare modalità e manifestazioni così eterogenee sotto un'unica definizione, perché per quanto esse differiscano in taluni aspetti, tenderanno sempre e comunque ad assomigliarsi nell'azione di contrasto e violazione delle principali leggi di spiegazione causali adottate da una specifica cultura e società. È la modalità d'infrazione quindi e non la manifestazione e forma della magia in sé, a rendere tutte queste violazioni figlie del medesimo principio d'azione. In estrema sintesi, si potrebbe sostenere che la magia identifichi tutta una serie di fenomeni privi del rapporto di causalità socialmente accettato e che può essere riassunto nella formula causa/effetto. Ogni effetto possiede una causa conosciuta o conoscibile secondo uno schema logico e culturalmente accettato. Al contrario, la magia racchiude in sé tutte quelle manifestazioni del reale che non seguono questo imperativo. Purtroppo questa prima distinzione tra la magia e la realtà fisica non è abbastanza precisa, poiché esistono altri sistemi privi della logica causa/effetto che godono comunque di un grado di prestigio superiore al magico presso la società nella quale sono inseriti, come ad esempio la religione. Che cos'è dunque che definisce un elemento come magico e lo rende differente da altri sistemi causali?

Il rapporto di causalità è uno degli elementi che contraddistingue la magia e che riesce ad accomunare fenomeni, che presi singolarmente, possiedono connotati e formule differenti, ma questa definizione resta ancora parziale e fin troppo lasca. Nel suo complesso però pone in evidenza alcuni dei contorni meno ovvi dell'elemento magico. Tra essi vi è il fatto che per comprendere la magia non sia necessario attenersi all'analisi delle forme con le quali essa si manifesta, poiché esse sono per loro stessa natura eterogenee, ma è occorre piuttosto rintracciare il principio d'azione sottostante ad esse,

quella che si potrebbe qui definire come logica causale. Se si cercasse infatti di confrontare il metamorfismo con l'antropomorfismo, ponendo questi due fenomeni in un rapporto di similarità o difformità reciproca, si cadrebbe nello stesso errore di confrontare due libri di testo a partire dalla copertina e dalla quantità di pagine di cui sono composti, senza soffermarsi sul contenuto degli stessi. Si potrebbe infatti considerare il metamorfismo e l'antropomorfismo come due fenomeni agli antipodi, se non incompatibili, se non si prendessero in considerazione tutte quelle caratteristiche che li accomunano e che ne regolano il funzionamento. Ad esempio entrambi presuppongono che entità prive di coscienza ne acquisiscano una, spesso simile a quella umana, e che inoltre possano violare quelle regole imposte alla loro natura dalla conoscenza posseduta da una specifica cultura. Allo stesso modo, trascinando il parallelismo appena espresso in ambito letterario, il paragone formale rischierebbe di considerare il racconto di *Peter Pan* e quello di *Alice nel Paese delle Meraviglie* come due testi in tutto e per tutto differenti, tralasciando così il fatto che entrambi si indirizzano al medesimo pubblico, che utilizzano le stesse meccaniche magiche e appartengono a in egual modo alla letteratura per l'infanzia (Calabrese 2013, Zanotti 2010). In altre parole, un mero confronto superficiale, si potrebbe dire *formale*, ovvero che non analizzi la struttura fondante di un fenomeno ma la modalità con la quale si manifesta, non è in grado di evidenziare quelle similitudini e logiche che sottendono e descrivono due o più elementi. E questo è vero sia nel caso del confronto tra testi, sia per quanto riguarda l'analisi tra forme di magia tra di loro eterogenee. In questo caso è evidente come l'approccio che meglio di altri può aiutare a comprendere la magia è quello offerto dagli strutturalisti, come Propp, i quali hanno identificato e analizzato centinaia di racconti sino a determinare l'esistenza di una struttura pressoché unica a questa tipologia di racconti (Propp 1966, 165-170, Genette, 1966, 170). Al pari dello strutturalismo descritto da Wundt in ambito psicologico, anche le correnti di pensiero letterarie hanno adottato un'analisi che partisse dalla scomposizione del testo in parti più piccole, sino a identificarne, e a volte a inventarne, il senso stesso e la definizione di una struttura sottostante (Schacter, Gilbert & Wegner 2012, 7; Genette 1966, 133-153; Lévy-Strauss 1995, 22).

Al di là di questa prospettiva offerta del metodo strutturalista, che verrà affrontato in modo più esaustivo più avanti quando si parlerà del metodo, è evidente come delle differenze, sia in termini di effetti, sia riguardo alle manifestazioni dell'elemento magico, esistano, ma appartengano alla punta dell'iceberg e non alla struttura sottostante. Il metamorfismo, così come la telecinesi, si avvalgono infatti di strategie di manifestazione del tutto differenti, in un caso si mostra come un'entità possa modificare i propri connotati sino ad assumere una forma completamente differente rispetto a quella originale, mentre nel secondo caso si enfatizza la capacità mentale di manipolare a proprio piacimento degli oggetti del mondo fisico. Dal punto di vista formale sostenere che questi due fenomeni siano

uguali è irragionevole, come lo sarebbe sostenere che *Peter Pan* e *Alice nel paese delle meraviglie* siano stati scritti dalla medesima mano, ma è pur vero che condividono degli elementi del tutto simili e iscrivibili, almeno nel caso magico, alla stessa logica causale. Quest'ultima è di fatto già presente nella definizione stessa comunemente associata al termine magia, la quale rievoca immediatamente un processo, un rituale, dall'effetto imprevisto e non sempre socialmente accettato.

MAGIA: "Pratica e forma di sapere esoterico e iniziatico che si presenta come capace di controllare le forze della natura; è stata oggetto, in varie culture e nei diversi periodi storici, di valutazioni opposte, ora considerata forma di conoscenza superiore, ora rifiutata come impostura e condannata dalle autorità civili e religiose. Nel pensiero greco antico, il termine indicava sia la teologia dei sacerdoti persiani (v. magi), sia il complesso di teorie e pratiche collegate a realtà diverse da quelle oggetto della scienza filosofico-razionale (conoscenze soprannaturali, predizione del futuro, incantesimi): di qui anche il suo rifiuto e l'accezione di pratica illecita e fallace." <http://www.treccani.it/enciclopedia/magia/>

Da questa definizione emerge un'altra caratteristica fondante del concetto di magia, ovvero l'aspetto di condanna o accettazione associato alla pratica magica. Il motivo per il quale la magia viene evitata e tutt'ora condannata nella società odierna, come lo è stata in passato, è dovuto essenzialmente al rapporto di incompatibilità che sussiste tra il soprannaturale e le altre leggi causali, tipo causa/effetto, condivise e descritte degli esempi esposti in precedenza. Occorre infatti scendere più nel dettaglio sui modelli di comprensione della realtà a disposizione dell'essere umano e integrarne la nascita, evoluzione e rifiuto, in funzione delle conoscenze scientifiche attuali. Solo in questo modo è possibile definire con chiarezza e univocità le caratteristiche della magia, la sua storia e funzione nella società e letteratura contemporanea.

Il primo passo da compiere è quello di comprendere che ogni sistema di spiegazione causale ricerca una legittimazione che possa determinarne la conquista di uno specifico monopolio cognitivo. In altre parole, affinché la religione, ma potrebbe anche essere la scienza, possano esercitare la loro presa sull'essere umano è necessario che le venga assegnato uno specifico campo d'azione, come potrebbe essere il significato della vita, quello dei rapporti tra natura e specie, e via discorrendo, per poi imporre a esso solo la propria logica causale. Occorre quindi che ogni modello causale possieda almeno tre elementi, dei quali il primo è una logica coerente capace di affrontare diversi temi e proporre per essi una spiegazione comprensibile. Il secondo è che tali temi occupino un'area tematica circoscritta, come ad esempio "cosa c'è dopo la morte", rappresentando così un campo d'azione specifico. Ed infine è necessario che il modello causale appaia come l'unico possibile per spiegare quella particola gamma di fenomeni iscritti nel campo d'azione. Più dominii, o sarebbe meglio dire *campi d'azione* un sistema causale riesce a spiegare e inglobare all'interno del suo raggio d'azione, maggiore sarà il suo potere e di conseguenza influenza sull'essere umano. Ovviamente il *potere* e la *presa* sono qui da considerarsi come concetti strettamente legati alle risorse cognitive di un soggetto.

Secondo questa logica esisterebbe una competizione tra sistemi causali, nella quale il prevalere di uno di essi sugli altri impone l'eliminazione dalla società degli altri suoi concorrenti. Ad esempio, è considerata un'eresia la pratica della magia nella contemporaneità, ma non lo era nell'antica Persia descritta riportata nella definizione della Treccani. Un ragionamento analogo vale anche per il progresso scientifico stesso, il quale ha vissuto nel corso del tempo periodi di accettazione ed esclusione dal comun pensiero, come dimostra la sua stessa storia fondativa. Questo vuol dire che l'ascesa e il declino di un modello causale è determinato dalla struttura ed evoluzione della società stessa la quale esclude un teoria per abbracciarne un'altra in funzione di alcuni specifici fattori: in questo modo maggiore è il potere di un modello esplicativo, maggiore sarà la sua presa sulla pervasività e presa all'interno di una società (Subbotsky 2010, 12-14, Subbotsky 2019,16-19). I residui, se così si possono chiamare, di un modello sconfitto, rispetto a quello vincente, possono essere a loro volta presenti ed essere ripresi e adattati alla nuova struttura causale (Genette 1966, 153). Tale caratteristica diventerà più saliente nella fase nella quale verranno affrontate le questioni letterarie, ma già qui è possibile evidenziare come i miracoli, ad esempio, rappresentino un retaggio dell'azione magica, presi ed epurati da ogni riferimento pagano per essere meglio inseriti e accettati all'interno di un sistema causale coerente come quello religioso che ne autorizza la portata attraverso la figura di Dio (Devies 2017, 27; Feldt 2012, 256). La differenza stessa riguardo alla presenza del magico è ben evidenziata, sia per quantità che per entità, nel confronto tra il Vecchio e il Nuovo Testamento (Feldt 2012).

Riprendendo il concetto di confitto tra i modelli causali, si può sostenere che esso nasca dall'esigenza che ognuno di essi ha nel porsi come unico sistema causale per il medesimo campo d'azione (Segal 2004, 17). Se ad esempio la religione ritiene la guarigione improvvisa di un individuo sia frutto di un miracolo, per la magia invece essa può essere spiegata per mezzo di un incantesimo, mentre per la scienza può rappresentare l'esito della terapia impartita dal medico al malato e via discorrendo. Ecco quindi come che la medesima situazione possa essere spiegata attraverso diverse ipotesi, tutte ugualmente capaci di unire i vari elementi della scena secondo una logica causale del tutto differente e allo stesso tempo coerente. Proprio la forza della loro coerenza permette a questi modelli causali di fornire una spiegazione del fenomeno univoca, di accreditarsi rispetto a una cultura e di imporre la propria fede in modo collegiale a tutti i membri di una società. Il perché sia così fondamentale produrre una spiegazione univoca è già stato evidenziato ed è inoltre da ricercarsi in più di un luogo, si potrebbero infatti esporre i problemi legati all'esercizio del potere, o più semplicemente ai limiti cognitivi a cui è sottoposta la mente umana, ma in questo caso specifico, essere l'unico modello causale permette di produrre una qualche forma di controllo sulla realtà. Ed è forse questa la funzione più importante svolta da questi modelli causali, ovvero la possibilità di

controllare e fornire una chiave d'interpretazione univoca della realtà esteriore e spesso anche interiore all'individuo che sia il più efficace e prevedibile. D'altronde sapere esattamente che con una certa quantità di molecole è possibile guarire da una malattia, oppure che congiungendo tra loro alcuni specifici materiali è possibile costruire oggetti complessi, nonché utili, è forse uno dei traguardi massimi raggiunti dalla scienza. La capacità di fare previsioni e produrre inferenze è forse una delle conquiste più alte dell'essere umano, poiché sgombra energie cognitive da dedicare ad altre attività e permette di ridurre le incertezze circa il presente e il futuro, attribuendo inoltre una logica e un senso alle azioni passate. Ed anche questo elemento acquista un senso e una portata maggiore se analizzato attraverso la prospettiva della letteratura, come si vedrà più avanti. Il problema della prevedibilità è che essa diventa fragile là dove per lo stesso evento, situazione e fenomeno esistono molteplici spiegazioni, tutte incoerenti tra di loro e incompatibili per esiti e strategie d'azioni suggerite all'avventore.

Fortunatamente questa situazione di competizione reciproca non è perenne, nel senso che è pur sempre contemplata una copresenza tra più modelli, a patto che siano rispettate delle specifiche condizioni. Un modello causale può infatti occupare il campo d'azione che venga lasciato vacante da un altro senza che tra di essi avvenga un vero e proprio conflitto, ed instaurando così una complementarietà che garantisca la sopravvivenza e monopolio di una specifica area ad entrambi. In questo modo nasce l'oligarchia dei modelli causali, nella quale la scienza moderna riesce a spiegare in modo efficace molti, se non tutti, quei fenomeni che in passato erano di competenza dei miti prima e della religione poi, eppure resta incapace di fornire, ad esempio, una spiegazione della morte che riesca a esaurire tutti i problemi esistenziali e di natura metafisica che accompagnano la vita umana. Ecco allora che si crea uno spazio, un campo d'azione isolato e apparentemente conquistabile da un modello causale meglio attrezzato, come ad esempio la magia o la religione. In questo modo si possono creare rapporti di simbiosi tra sistemi causali apparentemente inconciliabili e per lo più conflittuali. Tale complementarietà è evidente quando si osserva la struttura della società attuale, la quale tollera, e mal sopporta ma comunque accetta, l'esistenza di sistemi religiosi accanto a quelli scientifici e magici. È infatti in virtù di tale logica che si accetta la lettura dell'oroscopo sulla stessa radio, o giornale, che normalmente fornisce notizie affidabili e ancorate a un sistema causale di tipo causa/effetto. Riprendendo il termine *magoi* ad esempio, esso era associato a questi sacerdoti provenienti dalla Persia, ai quali era attribuita la capacità di produrre azioni meravigliose e allo stesso tempo paurose e questa è una descrizione si ritrova anche in altri testi (Ball 2019, 25-27; Copnhaver, 2015, 26; Davies 2018, 18; Greenwood & Goodwyn 2016, 11). Nella cultura Greca dell'epoca la magia era qualcosa di straniero, una pratica in mano a un popolo inferiore, eppure capace di destare meraviglia, curiosità e anche una parziale convivenza con altre logiche più ortodosse; come dimostra

il fatto che la magia era praticata anche nella Grecia di quel periodo. Il perché una pratica associata a un popolo avversario fosse comunque accettata e presa in considerazione dai Greci è da ricercarsi proprio in quel campo d'azione vacante lasciato dai miti e dalle credenze filosofiche di quel tempo, che forse devono la loro sopravvivenza proprio a questo. Ecco dunque che diventa più chiaro e comprensibile il rapporto tra sistemi causali e la funzione svolta dalla magia; in passato, in qualità di modello causale dominante, mentre oggi per lo più complementare ad altri. La magia è stata infatti capace, al pari del mito, di spiegare fenomeni altrimenti impossibili e rispondere a dilemmi metafisici, ma non solo. A essa occorre anche ricondurre un ulteriore merito e aspetto peculiare, ovvero quello di produrre nella mente nell'essere umano stati emotivi discordanti, come ad esempio la meraviglia e il timore, suscitando così dubbi e curiosità.

L'azione psichica suscitata da un modello è molto interessante poiché pone in evidenza una differenza sostanziale tra i tre modelli causali presi qui in esame, scienza, religione e magia, sottolineando un possibile legame tra funzione ed emozione. Se il modello causale di tipo scientifico infatti genera prevedibilità e viene accettato proprio in virtù di questa sua caratteristica, quello magico al contrario suscita paura, esattamente come quello religioso. Questa emozione è infatti un altro degli elementi che accompagna la magia anche nella sua veste contemporanea, così come in quella passata, poiché attraverso il soprannaturale si giunge a porre l'individuo di fronte a ciò che non si può conoscere e che per questo può anche rappresentare una potenziale minaccia. Le interpretazioni del soprannaturale hanno infatti trovato nel corso del tempo spiegazioni differenti, da coloro che ipotizzano che attraverso il rito, e quindi la magia in esso contenuta, si possa controllare e spiegare ciò che altrimenti sarebbe impossibile e chi invece sostiene che la funzione di questi retaggi del passato fosse quella di ristabilire un equilibrio con l'universo (Sagel 2004, 24-26). Tra i sostenitori della prima ipotesi si possono annoverare studiosi come Tylor e Frazer, mentre tra coloro che pensano che il rito, e la credenza posta a sua fondamento, non funga da controllore, ma da fattore di armonizzazione col divino si trovano autori come Lévy Bruhel e Hans Blumenberg. E sono forse quest'ultimi ad aver colto con più precisione il ruolo svolto dal soprannaturale, d'altronde se la funzione di quest'ultimo fosse solo quella di agire come mezzo per spiegare quello che altrimenti resterebbe impossibile, allora altre logiche causali, come quella scientifica avrebbero dovuto estinguere il germe della magia già da tempo, mentre essa comunque persiste, nonostante tutto, anche nella società contemporanea. Certamente è possibile invocare anche la religione, in qualità di sistema in opposizione e sostitutivo alla magia, com'è stato per la scienza; e in questo caso inoltre, è possibile notare come le emozioni suscitate dalla fede siano molto simili a quelle magiche. La paura generata dall'incertezza circa il destino della propria anima, divisa tra inferno e paradiso, induce ansia, timore e spesso il rispetto delle regole. Vi sono studiosi infatti che sostengono come l'evoluzione stessa della

struttura della società abbia tratto giovamento dalla presenza di un sistema di emotivo capace di promuovere l'idea di un dio vendicativo e moralizzatore. Secondo questa prospettiva l'avvento dell'agricoltura avrebbe favorito l'ascesa di sistemi di cooperazione volti a supportare le comunità e impedire l'uso eccessivo della violenza, così da evitare punizione severa (Purzycki, Apicella, Atkinson, Cohen, McNamara, Willard, Xygalatas, Norenzayan & Henrich 2016, 1-10; Bourrat & Hugo 2016, 1.34). L'idea stessa che la mente umana, in virtù della sua capacità di aggregare funzioni e per via dello sviluppo dei processi cognitivi, abbia in un qualche modo favorito l'ascesa di un modello causale basato sulle divinità è supportato da ricerche come queste e quelle relative alle teorie implicite. Quest'ultime evidenziano come la mente umana ragioni sulla base di schemi che tendono a ridurre la complessità dell'ambiente circostante per favorire così la presa di decisione. Esistono infatti dei processi, come quelli descritti dall'entity theory e incremental theory, che facilitano l'essere umano nella categorizzazione di altri suoi simili, inserendoli in un frame specifico che ne determina alcuni possibili comportamenti e risposte in determinati contesti (Plaks, Levy & Dweek 2009, 1069-1081; Zedelius, Muller & Schooler 2017). Ad esempio, vi saranno individui, quelli dell'entity theory, disposti a lasciarsi influenzare maggiormente dai propri stereotipi per comprendere la realtà circostante, magari affidandosi ai segni zodiacali e determinare così la personalità da attribuire a una persona. Al contrario, i soggetti inclini a seguire maggiormente l'incremental theory tenderanno a cercare maggiori informazioni circa una persona appena incontrata, aspettandosi che questa possa anche mutare nel tempo. Sistema causale e società possono essere visti come intrecciati tra di loro in modo tale che sia pressoché impossibile distinguere quale dei due sia nato prima.

L'emozione della paura è presente sia nella religione, sia nella magia e presuppone la presenza di una duplice matrice, da una parte l'espressione del timore legato all'ignoto, mentre dall'altra la repulsione prodotta dal confronto col sistema di leggi causali ritenute vere e socialmente accettate dall'individuo in questione. In altre parole l'essere umano teme ciò che non conosce e allo stesso tempo n'è attratto, ma nel caso della magia subentra anche, in misura maggiore rispetto alla religione, la contrapposizione tra i modelli causali a lui conosciuti e quelli socialmente accettati, la quale impone l'adozione di un solo sistema di riferimento ed esclude automaticamente gli altri (ovviamente tale situazione di incompatibilità si presenta solo quando a essere conteso dai sistemi casuali è il medesimo campo d'azione). Ad esempio, ma è bene ribadirlo, non è possibile accettare che lo stesso fenomeno, come potrebbe essere un fulmine, sia contemporaneamente il prodotto delle perturbazioni atmosferiche e l'espressione della mano di Zeus, poiché una visione ne inficia l'altra. Tale logica binaria impone dunque una scelta, la quale a sua volta può innescare tensione, soprattutto nel caso in cui si sia posti di fronte al dilemma di dover abdicare un modello per lo più adottato in altre situazioni. Un fervente credente avrà infatti più difficoltà rispetto a un ateo ad accettare l'idea che un fulmine

abbia colpito e lasciato illeso, per via del caso, un altro credente. È più probabile che la sopravvivenza al fulmine venga associata alla fede, alla provvidenza o al karma, mentre per altri, la spiegazione è più semplicemente legata alla fortuna. Al di là del modello adottato per spiegare il fulmine, è improbabile che un confronto tra coloro che credono in modelli causali differenti sfoci in un'accettazione benevole delle diverse teorie, mentre è molto probabile che si producano conflitti. Ed proprio da questo confronto, spesso conflittuale, che nasce l'esigenza degli individui di far fronte a eventuali incoerenze e risolverle internamente ogni volta che esse si manifestano. D'altronde, e come ha dimostrato lo stesso Leon Festinger, quando un individuo si ritrova nella condizione di dover agire in modo incoerente rispetto ai propri pensieri, magari rinnegando quei valori e credenze altrove espressi in modo vigoroso, esperisce una certa tensione cognitiva, prodotta dal confronto della situazione e delle azioni che essa impone (Hogg & Vaughan 2012, 104-106). Questo scontro tra ciò che un individuo pensa e quello che si ritrova poi a dover affrontare nella realtà, anche a causa delle proprie azioni ed idee, genera inevitabilmente tensione emotiva, la quale può a sua volta condurre al rifiuto della situazione stessa.

Il rifiuto di un sistema di credenze, in virtù di un altro, è uno dei tanti espedienti ai quali l'essere umano può ricorrere quando è costretto a integrare tra di loro spiegazioni causali incompatibili, ma non è l'unico disponibile. Esiste infatti lo scontro, come quello che ad esempio accompagna e intreccia da secoli la storia di magia, religione e scienza, ed infine vi può essere la complementarietà, espressa in precedenza. Se per qualcuno è infatti verosimile e accettabile l'idea che possa esistere un regno degli inferi e uno dei cieli, non potrà dirsi la stessa cosa per coloro che considerano plausibile l'esistenza di un albero capace di trasformarsi in un uccello, o una persona, poiché in questo caso tale ipotesi è impossibile nella logica causale espressa nella società occidentale contemporanea, mentre il caso dell'aldilà resta solo improbabile (Goffman 2001, 70, Subbotsky 2010, 118-121). Per comprendere in modo chiaro questo concetto occorre produrre una serie di distinzioni. Nella società occidentale esistono almeno tre sistemi causali conosciuti e condivisi dalla collettività, che sono anche quelli presi qui in esame. Il primo è senza dubbio quello logico scientifico, nato nel Rinascimento e che ha trovato nell'Illuminismo e nel Positivismo, la forza e slancio che lo hanno eletto sistema causale preminente. Il secondo sistema è quello religioso, che si è imposto in diverse culture e che ha trovato nel Cristianesimo romano il veicolo perfetto per diffondersi in occidente sino agli inizi del Novecento, affossando di fatto il sistema causale primordiale, ovvero il terzo, quello magico. Quest'ultimo modello causale è infatti il primo per nascita, tant'è che lo stesso Newton, padre della moderna scienza, era un'alchimista, e l'ultimo per importanza (Segal 2004, 13, Bottingheimer 2014, 1-2, Subbotsky 2019, 23-24).

Periodo storico	Sistema adottato	Emozione preminente
Paleolitico – Epoca romana	Magico	Timore e Curiosità
Caduta dell'impero romano – Rinascimento	Religioso	Timore e Speranza
Rinascimento – contemporaneità	Scienza	Fiducia e Controllo

Tab. 1 Sedimentazione dei modelli causali

Un altro modo per esprimere il rapporto tra questi modelli causali è quello utilizzato da Subbotsky, il quale focalizza la sua attenzione sui comportamenti superstiziosi, iscrivibili nel sistema magico e religioso, come ad esempio i miracoli, e suddividendo poi questi due modelli sulla base dello status attribuito loro dalla società. Lo status dipende dal grado di accettabilità, o per meglio dire plausibilità che la società attribuisce ai due sistemi causali che si discostano da quello scientifico. Per lo studioso russo entrambi afferiscono al meta-blocco delle credenze magiche, le quali a loro volta si differenziano dal pensiero magico ed entrambe poi discendono dai comportamenti magici. Occorre dunque inserire una serie di definizioni per meglio riuscire a comprendere la portata del diagramma costruito.

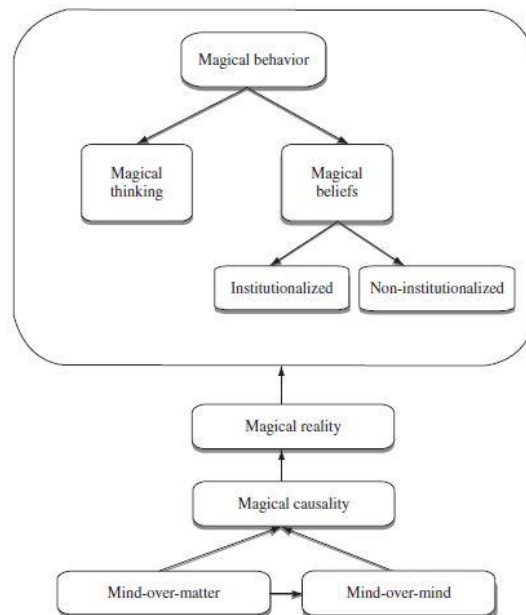


Fig. 1 (Subbotsky 2010, 13)

Il concetto di pensiero magico può esprimersi in questo modo:

“In Western culture, common superstitions involve belief in extrasensory perception, astrology, some forms of spirituality, alternative therapies, and precognition. Such beliefs can be considered to be a form of magical thinking in that they assume implausible or incoherent causal relationships akin to magic” (Griffiths et al. 2018, pp. 1)

Da questa definizione si può evincere come per i cognitivisti la magia sia da interpretare essenzialmente sulla base di un sistema di credenze, che arriva a condensarsi in un vero e proprio sistema di pensiero, definito poi pensiero magico (Griffiths 2018; Mohr, Kuhn & Lesaffre 2018; Niemyjska 2014; Subbotsky 2010; Subbotsky 2019). L'essere umano si avvale di tale modalità di ragionamento per evadere dai binari predefiniti della conoscenza reale e abbracciare così quell'iperbolica visione incoerente espressa dell'impossibile, composta da oggetti che fluttuano nel vuoto, lettura del pensiero e controllo dell'ambiente circostante per mezzo della volontà o un potere divino, ancestrale. Quest'ultimo può a sua volta essere connesso a un oggetto, oppure scaturire direttamente dal soggetto che lo esercita, il quale diventa automaticamente un medium attraverso cui la magia si esprime. Per Subbotsky invece, definizione di pensiero magico è assai differente, poiché egli ritiene che con questo termine si descriva il dominio dell'immaginazione, ove sono confinati eventi e personaggi, mentre con la dicitura *credenza magica* sia possibile indicare la modalità con la quale tali personaggi ed eventi entrano nel mondo fisico reale (Subbotsky 2010, 7). Ad esempio, sono parte del pensiero magico le letture fantasy, i sogni, l'arte etc., e più in generale quelle forme di irragionevolezza espresse con la fantasia del solo pensiero e per questo non in opposizione alla realtà percepita. Una persona può infatti immaginare di essere milionario, vivere in un castello, ma non per questo egli credere veramente che ciò accadrà nella realtà da lui percepita, salvo stravolgimenti improvvisi, che spesso vengono, proprio per questo, definiti miracolosi. Occorre quindi immaginare di poter dividere la mente umana sulla base dei differenti domini che ogni giorno vengono messi al lavoro per poter interagire con la realtà (Subbotsky 2019, 39).

- **Percived Everyday Reality (PER)**: la realtà di tutti i giorni, quella che percepiamo attraverso i nostri sensi. Il fatto stesso di vedere le parole sullo schermo di un pc, oppure la facoltà di afferrare un oggetto, poterne percepire il peso, il colore e le caratteristiche, ognuna di queste azioni compete a questa realtà.
- **Imaginary Everyday Reality (IER)**: si tratta della riproduzione, questa volta esclusivamente mentale, della realtà nella quale siamo costantemente immersi. Il ricordo di un posto nel quale si è stati, oppure immaginare e descrivere casa propria, sono entrambe forme di immaginazione legate a qualcosa di reale, con il quale si è entrati in contatto.
- **Percived Magical Reality (PMR)**: è quel modulo che affronta gli eventi della vita inspiegabili, come i trucchi di magia o altre entità, o eventi, privi di una spiegazione puramente logica. Assistere a un gioco di magia, così come osservare un film che violi costantemente quelle aspettative regolate da rapporti causali di tipo logico scientifico: ecco, tutti questi sono esempi della percezione di qualcosa che non si riesce a descrivere, ma che pure è accaduto.

- **Imaginary Magical Reality (IMR)**: è il mondo immaginario, quello della fantasticherie e libero di agire senza i vincoli della realtà ordinaria (PER). In questo caso rientra la letteratura, il disegno fantastico, così come i giochi basati sulla sola fantasia magia, impercettibile, eppure immaginabile.

Occorre precisare che non si tratta di domini sigillati come se fossero compartimenti stagni, asettici e monolitici. È evidente come un sogno sia creduto reale dal proprio sognatore, eppure sia allo stesso tempo frutto dell'immaginazione, configurandosi così a ridosso di due domini. Solo l'essere umano può utilizzare questo arsenale di modelli per approcciarsi alla realtà di tutti i giorni. In questa strutturazione delle capacità mentali umani, risulta evidente come la possibilità di attribuire pensieri e azioni ad animali, così come piante e oggetti, rappresenti un principio di pensiero animistico che appartiene solo all'essere umano (LeDoux & Brown 2017). Quello che Subbotsky sostiene e che emerge dalla sua analisi, è l'idea che la mente umana abbia consentito, attraverso la sua evoluzione, e allo stesso tempo strutturato con storie e miti, l'emergere della coscienza, ovvero della capacità dell'essere umano di vivere contemporaneamente in due mondi differenti, quello della realtà percepita e di quella immaginata (Subbotsky 2019, 37). Ed essi si ricollegano poi all'evoluzione della società e al concetto di magia stesso.

“To summarise, the emergence of symbolic thinking changed early consciousness, which thus far consisted of only two domains: PER and IMR. On the one hand, in the everyday world there appeared a new domain of reality – IER, which contained symbolic representations of the objects and events of PER. On the other hand, portraying IMR through visually presented symbols made the already existing world of the afterlife more complex and diverse. This diversification of IMR culminated in ancient Egypt, with detailed descriptions of the underworld, the kingdom of the dead and all the magical creatures and deities that populated Egyptian mythology. In Judaism, Christianity and Islam, the pantheon of traditional deities of polytheistic religions changed into demons and angels that dwelled in inferno and paradise, sharing these invisible realms with the souls of deceased people. Even in modern times, the content of IMR keeps changing, with many rational adults converting gods into technologically advanced aliens or time travellers from the future.” (Subbotsky 2019, 39).

L'idea proposta da Subbotsky è che l'essere umano sia l'unica specie provvista degli strumenti cognitivi per passare fra molteplici domini della realtà e che nel corso del tempo abbia utilizzato tale strumento per dare un senso alla vita, alla morte e altri concetti metafisici affrontati dapprima attraverso una mente evolutivamente primitiva e poi da una più avanzata e strutturata. In questa prospettiva la magia acquista un nuovo significato, poiché essa non sarebbe più un retaggio culturale del passato, ma una diversa forma di pensiero, legata questa volta alla necessità di comprendere e strutturare il reale. La suggestività di tale prospettiva si scontra poi con le molteplici teorie offerte dalla psicologia cognitivista, le quali evidenziano altre visioni del fenomeno magico e con esse diverse funzioni. Contrariamente a quanto sostenuto da Subbotsky infatti, altri autori hanno invece evidenziato come la magia sopperisca all'ansia, allo stress e possa essere derivata da un innato

bisogno di agency da parte dell'essere umano (Mohr, Lesaffre & Kuhn 2018). Sulla scia di queste teorie è possibile immaginare che la magia nasca, per l'appunto, da una caratteristica del pensiero umano, ovvero quella di attribuire un'agency agli oggetti del mondo. Ad esempio associando delle emozioni e pensieri umani agli animali, oppure agli oggetti, fino ad arrivare a investire il destino stesso un senso morale; concetto quest'ultimo strettamente umano e culturale. Sempre secondo gli studi della Mohr inoltre, sarebbe possibile distinguere *religione* e *spiritualità* in qualità di forme del pensiero magico differenziate sulla base del rapporto individuo/collettività. Secondo l'autrice e colleghi la religiosità sarebbe un sistema di credenze frutto del retaggio del passato, ovvero quel residuo di cui si parlava precedentemente, sostenuto oggi dalla collettività e dai riti che essa continua a perpetuare, mentre la spiritualità sarebbe invece un sistema di credenze autonomo costruito dell'individuo, forgiato sulla base dalle proprie esperienze personali (Mohr, Lesaffre & Kuhn 2018). In altre parole, la spiritualità sarebbe il frutto della necessità individuale di dare un senso tangibile a problemi metafisici ed esperienze inspiegabili dal punto di vista del modello di causalità scientifico, e per tale ragione si tratta di un modello quasi del tutto idiosincratico. Al contrario, la religione, poggerbbe la sua forza sulla condivisione del mito, su una spiegazione generalmente accettata e collettivamente diffusa da una specifica comunità e occasionalmente da gran parte della società, come nel caso delle festività religiose più note (come ad esempio il Natale). Al di là delle singole differenze, è comunque interessante notare come per entrambi i modelli, spiritualità e religione, la loro nascita sia attribuita alla necessità di integrare gli eventi soprannaturali della vita e il senso di quest'ultima.

Sia il modello di Subbotsky, sia quelli esposti dalla Mohr e colleghi, mostrano due concetti chiave, il primo è il rapporto tra modelli causali espresso in precedenza e la conflittualità che li accomuna. La mente umana si avvale infatti di modelli causali per comprendere la realtà circostante ed anche per integrare l'aspetto fantastico, il non reale, ben esemplificato dai sogni, dalle fantasticherie a occhi aperti, dalle allucinazioni e via discorrendo. Ogni modello, definito causale per via della logica connettiva che esercita tra gli eventi/fenomeni che regola, compete con altri per imporre la sua logica e a oggi la spiegazione magica risulta essere schiacciata da quella religiosa e scientifica. Non deve quindi sorprendere come la magia sia stata emarginata e considerata sovversiva nei confronti dell'ordine causale della realtà suggerito da altri modelli esplicativi (Pennycook, Fugelsan & Koehler 2015, 425-432). La funzione magica infatti richiede una rottura con lo status quo e la verità che esso trasporta, instaurando poi nella persona quella tensione ben descritta dal fenomeno della dissonanza cognitiva di Festinger. La magia inoltre, come si evince dalla definizione stessa di *magoi*, è da considerarsi, in tutto e per tutto un prodotto culturale di natura evolutiva e per questo vivo, nonché condizionato dall'ascesa e dalla caduta di altri modelli causali. Com'è stato avanzato da diversi ricercatori, la magia può infatti essere considerata un modello di spiegazione della realtà

antecedente a quello logico-scientifico e religioso, una sorta di pensiero primitivo circa la comprensione e il controllo della realtà interiore e soprattutto esteriore (Frazer 1922, 22-23; Propp 1972, 418-419; Lévy-Strauss 1995, 29-31; Segal 2004, 13-14; Subbotsky 2019, 35-38). L'ossessione per i modelli causali e l'evoluzione della struttura cognitiva umana coinvolgono direttamente il concetto di magia e il suo ruolo nella società, così come per l'individuo, sarebbe quindi sciocco ritenere l'elemento magico come un'etichetta con la quale descrivere l'irreale, la follia e l'impossibile. Ogni qual volta si sceglie di definire la magia in questo modo, implicitamente, si sceglie di aderire ai modelli causali proposti e spesso imposti dalla società contemporanea, non comprendendo appieno la portata del pensiero magico sui processi cognitivi dell'essere umano d'oggi.

Spesso quando si parla dell'elemento magico si tende infatti a minimizzarne la portata ritenendolo, il più delle volte, un retaggio della preistoria, se non un termine usato per indicare quegli elementi fantastici presenti in un testo e qualche forma di superstizione diffusa tra qualche emarginato della società; esattamente com'era in epoca Greca, ma in realtà non è così. La magia infatti non è solo una definizione usata per descrivere l'irreale, ma è una forma di pensiero, il frutto dell'evoluzione della struttura cognitiva umana che nel corso del tempo si è scontrata con altri modelli causali, sino a vedere la propria emarginazione in favore di altre spiegazioni. Per questa ragione trattare l'elemento magico scindendolo completamente dal concetto stesso di coscienza, o non prendendo in considerazione le evidenze sperimentali prodotte dalle ricerche cognitive attuali, equivarrebbe a fermarsi alla definizione da dizionario riportata all'inizio del capitolo. Al contrario, essa rappresenta esclusivamente il punto di partenza, da cui poter poi ampliare la portata del concetto magico e inserirvi riflessioni tutt'altro che banali. La magia può infatti essere vista come una pratica, esercitata da stregoni, oppure come un pensiero che piega la realtà al volere del suo fautore ignorando così tutte quelle leggi che dovrebbero invece spiegare e descrivere il mondo conosciuto in modo prevedibile. Al di là di questa lotta tra definizione dizionaristica e le evidenze prodotte altrove, può essere utile ricapitolare le caratteristiche fin qui adottate per descrivere l'*elemento magico*, termine questo con il quale si vuole proporre una definizione della magia allargata, che includa:

- L'esistenza di una gerarchia dei modelli causali e nello specifico ne sono stati presi in considerazione tre, i quali si propongono agli individui come uniche modalità di comprensione della realtà. Ognuno di essi possiede una sua logica ed è accompagnato da emozioni, inoltre si può adottare in specifici campi d'azione e non altrove.
- Ogni modello causale assolve una funzione, ovvero quella di spiegare il rapporto tra eventi e fornire delle interpretazioni da cui dipendono i comportamenti e pensieri umani.

- Le emozioni che accompagnano i vari modelli casuali sono tra loro diverse e dipendono, in parte, dalla società e dalla funzione esercitata dal modello (come verrà dimostrato più avanti).
- L'elemento magico è a tutti gli effetti un concetto che chiama in causa l'evoluzione della struttura cognitiva umana, non è pensabile parlare di magia senza considerare le modalità di sviluppo cognitivo umano.
- L'elemento magico e il modello causale che lo alimenta hanno contribuito alla nascita della società contemporanea e sono tutt'ora essenziali per spiegare e integrare le modalità di ragionamento umano, come mostrano le teorie implicite e come successivamente verrà mostrato da altri esperimenti cognitivisti.

Proprio per via di queste caratteristiche è importante proporre un'analisi dell'elemento magico che tenga conto dei tratti peculiari e del significato associati a questo concetto. Per questa ragione occorre prendere in considerazione tre aspetti, il primo è quello dell'evoluzione del pensiero magico dal bambino all'adulto. Il secondo riguarda invece le modalità di funzionamento della magia nella mente dell'individuo e la loro peculiarità rispetto ad altri modelli causali. Infine verrà preso in considerazione il medium principale dell'elemento magico nella società del passato e in quella contemporanea, ovvero la letteratura legata al fantasy. Essa rappresenta forse il reperto archeologico più antico del funzionamento dell'elemento magico, quel tassello, dal quale è possibile studiare la struttura evolutiva della magia nella mente umana.

1.2. L'evoluzione del pensiero magico nella mente umana: il processo evolutivo e psichico nel bambino e nell'adulto

L'estensione del concetto di magia descritta precedentemente, dal termine nozionistico al concetto di elemento magico, impone una riflessione dettagliata sullo sviluppo della mente umana, con l'intento di comprendere quali possano essere le fasi di strutturazione del pensiero magico nell'essere umano. Questo percorso d'analisi inizierà dagli studi condotti da Piaget circa lo sviluppo cognitivo del bambino, che rappresentano la pietra miliare di riferimento per ogni educatore, per poi cercare di integrare le intuizioni del pedagogista svizzero con le evidenze prodotte negli ultimi anni nel campo della ricerca psicologica. D'altronde per Piaget la fase della magia, del pensiero magico, era considerata una tappa dello sviluppo umano da raggiungere e superare, quindi come qualcosa di cui l'essere umano potesse fare a meno. In realtà invece, come verrà esposto nelle seguenti pagine, il pensiero magico è un sistema di processi cognitivi che rimane ben saldo anche nella mente dell'adulto, seppur con qualche difformità rispetto alla versione presente nel bambino. Si cercherà poi di attribuire una funzione, un senso alla presenza di questa infrastruttura cerebrale considerata dai più obsoleta e si mostrerà come alcune delle capacità cognitive più caratteristiche dell'essere umano,

in primis la creatività, ma anche la salute mentale stessa, dipendano dal corretto funzionamento delle logiche del modello causale magico. D'altro canto la differenza tra un fanatico e un devoto, tra un soggetto psicotico e un'artista, può annidarsi proprio qui, nel concetto di realtà e sul che cosa debba godere di tale status ontologico e cosa no.

Il primo passo da compiere in questo campo di ricerca lo sforzo compiuto da Piaget, al quale vanno riconosciuti i meriti per la comprensione della struttura evolutiva della mente del bambino. Secondo il pedagogista Svizzero infatti, la mente del bambino attraverserebbe delle fasi di sviluppo ben prestabilite e codificate, le quali getteranno poi le basi per quello che sarà il sistema intellettuale del futuro adulto, ovvero quello che qui è stato definito come modello causale scientifico. Le fasi in questione sono quattro e per ognuna di essa esiste un intervallo d'età nel quale manifestarsi e delle caratteristiche altrettanto specifiche. La prima ad esempio, inizia a comparire già a partire dai 2 anni, quando il bambino inizia a muovere i suoi primi passi nella realtà e a interagire con il mondo circostante, ivi compresi gli oggetti e fenomeni in esso racchiuso (Calabrese 2013, 19; Schacter, Gilbert & Wegner 2010, 368; Subbotsky, 2010, 25). In questa fase il bambino vive di puro egocentrismo, per egli non vi è differenza tra il suo pensiero e quello degli altri, e quest'ultimo per lo più non è neppure concepito. Manca completamente una teoria della mente, T.o.M., ovvero quella capacità di lettura degli altri esseri umani che permette, tra le altre cose, la comparsa dell'empatia (Pravettoni & Vago 2007, 58). Il bambino compie segue infatti un'evoluzione a quattro passaggi, dalla prima fase, fase Senso-motoria, passa a quella Per-operatoria, poi a quella delle operazioni concrete e infine quelle operazioni formali (Schacter, Gilbert & Wegner, 2010, 365-366). La formalizzazione di questi stadi è fondamentale, perché è proprio nel passaggio tra essi, e l'ingresso nell'età adulta, che l'elemento magico viene metabolizzato dall'infante e, in teoria, superato per approdare così al sistema delle leggi fisiche e della razionalità.

I quattro stadi dello sviluppo cognitivo secondo Piaget	
Stadio	Caratteristiche
Senso motorio (nascita – 2 anni)	Il bambino comprende il mondo attraverso i sensi e i movimenti e compiendo atti intenzionali. Già in questa fase sembra essere compresa la legge della Permanenza.
Pre-Operatoria (2-6 anni)	In questa fase si ha l'acquisizione delle capacità motorie e il bambino passa dal pensiero egocentrico alla comprensione degli altri e i loro stati psichici.
Delle operazioni concrete (6-11 anni)	Il bambino inizia a pensare in modo logico agli oggetti e agli eventi fisici, comprendendo la legge della Conservazione
Delle operazioni formali (11 anni in avanti)	Il bambino inizia a pensare in modo logico preposizioni astratte e ipotetiche

Tab. 2 (Schacter, Gilbert & Wegner, 2010, 366). Lo sviluppo cognitivo del bambino.

Il motivo per il quale questi studi condotti da Piaget diventano importanti al fine della comprensione dell'elemento magico è abbastanza evidente, poiché dalla lettura della tabella n°3 è possibile notare come alcune tappe dello sviluppo cognitivo del bambino siano propedeutiche alla comparsa e comprensione del modello di causalità scientifico. D'altronde sono diversi gli esperimenti che dimostrano come l'infante, fin dai primi mesi di vita, non abbia alcuna consapevolezza del fatto che gli oggetti non possano sparire e riapparire dal nulla. Ad esempio, basta sottrarre gli oggetti presenti nel campo visivo del bambino affinché egli giunga a ritenere che essi abbiano cessato automaticamente d'esistere (Schacter, Gilbert & Wegner, 2010, 366). Ed è proprio in queste primissime fasi dello sviluppo cognitivo, da quella Senso-motoria a quella operatoria, che appare già evidente come gli eventi impossibili riescano ad attrarre il bambino maggiormente rispetto a quelli previsti dalle leggi fisiche e di cui egli ha fatto esperienza (Schacter, Gilbert & Wegner, 2010, 366-367; Subbotsky, 2010, 481-501). Quest'ultima scoperta è forse una delle più interessanti, perché mostra come la magia, attraverso il suo suscitare meraviglia, possa attrarre l'individuo a compiere gesti inconsueti. Tale capacità è una delle caratteristiche peculiari dall'elemento magico e verrà approfondita al termine dell'esposizione delle varie fasi di sviluppo cognitivo, quando si prenderanno in considerazione più da vicino le funzioni svolte dall'elemento magico.

Sempre dalla tabella n°3 è inoltre possibile notare come, a 2 anni e mezzo, il bambino fallisca nella ripetizioni di spiegazioni scientifiche di fenomeni altrimenti etichettati come soprannaturali e finisca per attribuirne l'origine proprio al modello causale magico; tale comportamento diventa evidente quando l'infante viene lasciato senza la presenza dei genitori, ovvero senza il giudizio di un'autorità a lui superiore (Subbotsky, 2010, 26). È solo con l'approssimarsi del compimento del terzo d'età che il bambino riesce a distinguere gli oggetti percepiti da quelli da lui immaginati, compiendo così quella prima e fondamentale separazione tra i domini della realtà descritti in precedenza; ovvero, tra la realtà percepita quotidianamente (PER) e quella immaginata, ma pur sempre ancorata al reale, oppure quella impossibile delle fantasticherie (rispettivamente IER e IMR). Ed è sempre tra i 3 e i quattro anni che la mente umana inizia a sviluppare una delle capacità più importanti per la comprensione della realtà e la riuscita delle interazioni sociali, ovvero il *mind-reading* e con esso il sorgere di una Teoria della Mente che possa favorire l'infante ad uscire dal pensiero egocentrico (Pravettoni & Vago 2007, 58). Con lo stadio Pre-Operatorio compare nel bambino una prima forma di consapevolezza, ovvero il fatto che il proprio modo di percepire e comprendere il mondo esteriore non è l'unico esistente e che è possibile incontrare molteplici visioni alternative della medesima situazione. Seguendo quest'evidenza sono stati compiuti diversi esperimenti e da essi sono originate molte teorie circa i meccanismi cognitivi che si attivano in questo età dello sviluppo del bambino: dal modularismo di Fodor, sino alle Theory-Theory di Gopnik e

Morton, per poi approdare alla più recente rassegna di Wellman, che con la sua meta-analisi ha individuato, verso i quattro anni, l'acquisizione della Teoria della Mente completa. (Schacter, Gilbert & Wegner, 2010, 369; Pravettoni & Vago, 2007, 58-59). Un corretto sviluppo della capacità di mind-reading consentirebbe infatti al bambino, così come all'adulto, di produrre ipotesi e inferenze accurate circa quello che la realtà potrebbe riservare e quindi poter determinare i possibili pensieri e azioni altrui; mentre la mancata presenza di questa capacità cognitiva e di quella prodotta dalla comprensione della leggi di funzionamento del modello causale scientifico, lasciano il bambino esposto all'idea che la magia possa non essere una semplice forma transitoria di comprensione della realtà, destinata a lasciare posto alla razionalità, come sostiene Piaget, ma essa stessa la realtà. D'altronde che la magia sia una forma di comprensione del reale che fatichi ad abbandonare la mente umana, lo dimostrano già, e ampiamente, gli esperimenti compiuti da Subbotsky, Niemyjska, Griffiths e colleghi su bambini e adulti. Tra i 4 e i 5 anni, ad esempio, i bambini negano la presenza della magia e degli oggetti a essa associata, come ad esempio bacchette magiche, pozioni e simili, ma sempre a quest'età, e se lasciati da soli, essi interagiscono con tali artefatti magici come se possedessero davvero dei poteri soprannaturali. Il che dimostra come il bambino possa giungere a negare l'esistenza stessa della magia, nonostante vi continui a credere implicitamente. In questa fase l'abbandono dell'elemento magico per la scienza è determinato dalla necessità di assecondare un'aspettativa inculcata dalla società e dai genitori stessi, una sorta di pressione normativa al conformismo. Sempre a 4/5 anni i bambini sanno infatti distinguere le trasformazioni possibili, ovvero quelle concesse dalla logica causale del modello scientifico, da quelle impossibili, eppure, nonostante quest'apparente consapevolezza, gli esperimenti di Vikan & Clausen hanno mostrato come i bambini in questa fascia d'età continuino a credere nell'efficacia del loro pensiero sulla materia (Subbotsky, 2010, 82). Prese nel loro insieme queste evidenze mostrano come, dai 2 anni in poi, il pensiero del bambino cerchi di integrare l'elemento magico, e con esso l'impossibile e il fantastico, all'interno del sistema causale che i genitori e la scuola impongono come unico modello esplicativo del reale. In questa fase dello sviluppo è evidente il senso di dissonanza cognitiva esperito da ogni singolo bambino, il quale è costretto ad integrare modelli causali tra di loro incompatibili e per di più nel medesimo campo d'azione. Sarebbe ben più facile, come d'altronde lo è per l'adulto, integrare il concetto di aldilà proposto dal cristianesimo con la teoria della relatività di Einstein, passando da una teoria all'altra senza batter ciglio. È inoltre evidente come questo sforzo d'integrazione tra sistemi competitivi, quello magico da una parte e quello fisico-razionale dall'altro, sia influenzato dal grado di sviluppo delle capacità cognitive, che espongono l'infante a un compito per lui arduo. Il bambino deve infatti passare dall'efficacia del pensiero magico, che sino ai 2 anni è stato l'unico sistema di riferimento e preminente nella comprensione della realtà, nonché sostenuto da genitori e prodotti culturali a lui

rivolti, alla logica astratta del pensiero scientifico, abbandonando così dietro di sé tutto quello che ha imparato circa il funzionamento del mondo circostante per abbracciare un sistema causale a lui sconosciuto e sprovvisto di alcune soluzioni ormai fatte proprie. Sul tema delle soluzioni si ritornerà parlando del ruolo svolto dalla letteratura per l'infanzia nella risoluzione di alcuni problemi metafisici legati alla vita del bambino e nell'adulto.

Riassumendo ciò che avviene nella fase dello sviluppo cognitivo del bambino tra i 3 e i 6 anni: gli studi dimostrano come gli infanti sappiano distinguere tra un oggetto immaginato, uno percepito e uno fantastico, (ovvero tra IER e IMR) eppure, sempre in questa fascia d'età, il pensiero egocentrico da una parte e la completa padronanza del mind-reading dall'altra, T.o.M, producono ancora delle interferenze tra i vari domini del mondo e può succedere così che si finisca per attribuire ancora ai pensieri la capacità di modificare la realtà, oppure si possano accordare dei poteri magici a oggetti comuni (Subbotsky, 2010, 81-81). Secondo alcuni ricercatori l'età "chiave" nella distinzione tra un evento impossibile e uno realistico sarebbe proprio quella compresa tra i 4 e i 6 anni e il perché la scelta ricada proprio su questa fascia d'età è spiegato dai diversi esperimenti, che mostrano come a 4 anni un evento impossibile venga subito etichettato come magico, mentre a 5 anni, la medesima situazione, diventi all'improvviso un trucco di magia, cambiando così il suo status esplicativo e causale (Mohr, Lesaffre & Kuhn 2018, 5; Subbotsky, 2010, 27). Da sola quest'evidenza mostra già di per sé un forte cambiamento nell'atteggiamento del bambino in questa fascia d'età, ma allo stesso tempo sembra che tale consapevolezza permetta ancora una distinzione netta tra reale e impossibile. Sono infatti solo le dichiarazioni verbali del bambino a indicare un cambiamento, mentre i comportamenti sono ancora altalenanti, un aspetto quest'ultimo che si manifesta anche nell'adulto; d'altronde gli studi sulle credenze implicite menzionati all'inizio suggeriscono proprio come molte "verità" dogmatiche circa il mondo circostante restino per lo più all'oscuro del loro stesso portatore, a prescindere dall'età di quest'ultimo. Non a caso successivi esperimenti compiuti sul bambino, hanno mostrato come nel passaggio tra i due domini mentali, ovvero quello reale e quello impossibile, non sia stabile e come ad esempio per il bambino di 5 anni la differenza tra evento magico e uno reale sia già più difficile da determinare rispetto a un bambino nella fascia d'età 6 e 9 anni (Mohr, Lesaffre & Kuhn 2018, 5; Subbotsky, 2010, 30-33). È un po' come se nell'infante non fosse del tutto radicata quale scelta sia tra preferire tra reale e fantastico, lasciando così intendere come il modello causale magico sia ancora presente e utilizzato. D'altro canto anche altre evidenze mostrano proprio la presenza di un'attività tipica del gioco fantastico, come il "*far finta che*", manifesti un suo picco naturale tra i 5 e gli 8 anni, per poi sbiadire progressivamente tra i 9 e i 10 (Barnes, Bernstein & Bloom, 2015, 243-245); sottolineando così, e ancora una volta, come il bisogno di finzione associato all'elemento fantastico sia ancora molto presente nel bambino tra i 5-8 anni d'età. D'altronde se il

dominio della realtà e quello della fantasia non sono ancora del tutto scissi, allora è lecito alimentarli e gestirli come universi possibili.

L'idea stessa che la finzione sia un elemento ricercato dall'essere umano in funzione dello stadio cognitivo al quale egli si trova è sostenuta dagli studi di Mar, Zunshine e di Jennifer Barnes, i quali legano all'elemento finzionale quell'attitudine sociale espressa all'essere umano (Barnes, 2012, 299-304). Maggiore è il grado di comprensione dell'importanza svolta della convivenza sociale e con essa della capacità di prevedere il comportamento altrui, maggiore sarà il bisogno di attingere a quei copioni della realtà che possano migliorare le capacità di lettura degli altri esseri umani. Secondo questa prospettiva la fiction e con essa il bisogno di elementi finzionali renderebbe più agevole l'attività di *mind-reading*, aumentando di conseguenza le chance di sopravvivenza (Barnes 2012, 299-316). Un elemento quest'ultimo, che acquisterà un significato determinante nell'analisi del ruolo svolto dalla letteratura per l'infanzia e il genere fantasy. Per ora è bene sottolineare come possa esserci una diversa propensione alla lettura, alla partecipazione e al sostegno dell'elemento fantastico che varia a seconda dello stadio evolutivo del bambino, con un picco dell'elemento soprannaturale nella fascia d'età dagli zero fino agli 8 anni e una progressiva discesa verso la realtà dai 9 in poi. Di fatto il bambino di 5 anni è forse il primo portavoce, seppur incerto, delle spiegazioni scientifiche e della loro applicazioni al mondo del reale, anche se nel profondo egli conserva ancora una forte credenza ontologica nei confronti del modello causale magico quale strumento esplicativo della realtà. A rappresentare l'ago della bilancia tra la scelta di un modello causale ed un altro è forse la mancata conferma di quelle aspettative apprese con il sistema educativo scientifico, la cui falsificazione induce alla riconquista del campo d'azione da parte dell'elemento magico. È come se i due modelli causali esistessero e si alternassero a vicenda, a seconda del contesto nel quale il bambino si ritrova coinvolto e dalla capacità esplicativa fornita dal modello, finendo però comunque per privilegiare il fantastico sul reale, soprattutto se posto di fronte a fatti inspiegabili (Mohr, Lesaffre & Kuhn 2018, 5; Subbotsky, 2010, 30). A 6 anni sembra invece che questo processo di cambiamento delle credenze, dal magico al reale, iniziato ai 4 e incerto fino anche a 5 anni d'età, si stabilizzi in un equilibrio che non vede nessuno dei due domini prevalere sull'altro: è una sorta di limbo. In questa fascia d'età si può notare come il bambino affermi ancora che esistano delle spiegazioni di tipo magico, ma il sostegno a tali affermazioni è molto più debole rispetto a quello espresso nella fascia d'età dei 4 e 5 anni. È come se venissero meno quelle certezze necessarie per rendere effettivo e credibile il supporto all'elemento magico e la sua forza esplicativa assegnata a questo modello. Sempre a 6 anni però, neppure la credenza nel sistema fornito dalla scuola è ancora tale da portare il modello causale scientifico a capo della mente dell'infante e per questo il bambino può ancora commettere errori di giudizio circa le cause di un fenomeno, abbracciando così l'elemento magico (Subbotsky, 2010, 32).

Altri studi come quelli condotti da Woolley, Browne e Boerger hanno fatto poi emergere come i bambini di 6 anni, e in misura minore quelli di 5, vedano gli eventi magici come vincolati ad alcune leggi che riguardano i rapporti di causalità ordinaria, ovvero al modello causale di tipo scientifico (Subbotsky 2010, 81). Come ad esempio il fatto che una causa debba sempre precedere un effetto, la *legge della priorità*, oppure che un evento non possa essere scatenato da due cause alternative e contemporanee, *legge dell'esclusività*.

- **Legge della priorità:** una causa precede sempre un effetto, non è possibile che si verifichi l'esatto opposto, ovvero che si palesi un effetto senza che una causa sia sopraggiunta prima per motivare il fenomeno osservato.
- **Legge dell'esclusività:** due cause, tra loro alternative, non possono convergere contemporaneamente nello scatenare il medesimo effetto/evento. Cause diverse generano eventi diversi.

Al di là di questa evidenza però, si è visto come i bambini di 5, 6 e 7 anni attribuiscono comunque false credenze anche a oggetti inanimati, manifestando così quel principio di antropomorfismo che si ritrova tra i fenomeni magici (Mohr, Lesaffre Kuhn 2018, 5). Tale presenza può suggerire come in questa fase infantile la realtà venga ancora percepita e scissa in due domini differenti, entrambi concepibili in modo alternativo: il primo è quello della realtà fisica immaginata, (IER) dove gli oggetti mentalmente figurati hanno le stesse proprietà che avrebbero nella vita di tutti i giorni. L'altro invece è quello finzionale, ed in questo caso è in questo luogo dov'è possibile immaginare oggetti ed eventi che non seguono le regole percettive canoniche (IMR) (Subbotsky 2010; 81). Per giungere a queste categorizzazioni della realtà da parte del bambino, si sono compiuti numerosi esperimenti, utilizzando i metodi offerti dalla psicologia sperimentale. Ad esempio, in una serie di esperimenti ripresi da più studiosi del accademico, Subbotsky ha sottoposto dei bambini, e adulti, di differenti fasce d'età a dilemmi e trucchi di magia aventi come oggetto una scatola di francobolli. In queste sessioni sperimentali i soggetti sono stati posti d'innanzi a una scatola col doppio fondo nella quale venivano di volta in volta riposti gli oggetti più disparati (da foglietti di carta a passaporti) con l'idea di verificare il grado di fedeltà delle persone ai principi della fisica ordinaria, oppure a quelli delle leggi magiche. In uno di questi esperimenti, ad esempio, Subbotsky ha dimostrato come i bambini tra i 5 e i 6 anni siano pronti ad abiurare la spiegazione scientifica per abbracciare al volo quella magica, ed il 50% dei bambini di 9 anni accetti ancora quest'ultima a discapito dell'altra (Subbotsky, 2010, 30; Mohr, Lesaffre, Kuhn 2018, 5). Tale esito è indice del fatto di quanto, durante tutta l'infanzia, il bambino mantenga comunque una coerenza molto labile tra le affermazioni scientifiche e le credenze implicite. Di fatto il bambino fatica ad accettare il modello

scientifico quale unico modello causale, anche dopo diversi anni di apprendimento e influenza sociale.

Per una migliore comprensione delle tappe sin qui esposte, diventa utile accorpate in un'unica tabella le fasi descritte da Piaget e le ultime evidenze prodotte in ambito accademico, per provare così a trarre delle conclusioni circa lo sviluppo del pensiero magico nell'infante.

Sviluppo cognitivo e integrazione tra realtà e magia nel bambino				
Età	Le fasi di Piaget	Tratti specifici	Esempi	Modello causale privilegiato
0-3 anni	Fase Pre-concettuale	Assenza di una teoria della mente (ToM)	L'egocentrismo impedisce di superare i test sulle false credenze	L'elemento magico sembra l'unico a poter spiegare i nessi causali del mondo reale.
3-4 anni		Il bambino sa distinguere oggetti ed entità immaginate e reali (PER e IMR)	In questa fase il bambino sa che un drago è immaginario, mentre una tazza del caffè è reale	Il modello causale magico prevale, anche se il sistema educativo inizia a proporre una visione alternativa della realtà
4 anni	Fase delle operazioni concrete	Inizia a sedimentarsi il passaggio dal mondo fantastico al reale. Si consolida la T.o.M.	Il bambino impara a leggere e attribuire stati mentali differenti agli altri esseri viventi (e non).	All'elemento magico si aggiunge quello razionale.
5 anni		Il bambino riesce a far convivere reale e fantastico, oscillando tra uno e l'altro come una banderuola	Il bambino attribuisce alla magia lo status di "trucco" e non più di magia (PER e PMR). Ma è ancora pronto a cambiare barricata all'ultimo.	Il modello causale di tipo scientifico inizia a prevalere dal punto di vista verbale, ma quando si parla di credenze viene scalfato da quello magico
6 anni		Il bambino ritiene ancora che il suo pensiero possa influenzare le azioni altrui	Iniziano a stabilizzarsi di più le leggi causali del modello scientifico, competendo alla pari con quelle magiche.	Il modello causale magico e scientifico trovano un equilibrio, nel quale nessuno dei due prevale sull'altro
7-8 anni		È ancora presente il gioco "far finta che"	La relazione legata al gioco si basa ancora su elementi finzionali	La traccia di una presenza, seppur depotenziata, dell'elemento magico è ancora visibile nei giochi che il bambino instaura con i suoi coetanei
9 anni in su	Fase operativa	Si afferma il bambino razionale	Anche quando viene posto di fronte a trucchi di magia inspiegabili, il bambino resta convinto che sotto di essi si celino delle spiegazioni razionali.	In questa fase il pensiero magico alberga a un livello quasi esclusivamente inconscio e prevale la spiegazione di tipo razionale su ogni aspetto della realtà causale del bambino, anche quando essa vacilla nel trovare conferme nell'esperienza empirica.

Tab. 3. Sviluppo cognitivo e comprensione della realtà magica

Vista la pervasività del modello causale magico nella mente del bambino, sorge spontaneo domandarsi quali possano essere i vantaggi e gli svantaggi attribuiti all'elemento magico. Le ricerche prodotte in tal senso vertono principalmente su tre aspetti, il primo di essi è senza dubbi la creatività. Diversi studi sostengono come l'esposizione dei bambini ai contenuti fantastici, quindi privi di qualunque legame con il modello causale scientifico, possa sostenere la produzione di artefatti più creativi rispetto a chi viene privato di tale esposizione. La misurazione della creatività non è di per sé priva di ostacoli, poiché occorre prima di tutto definire univocamente che cosa si voglia intendere con questo termine e poi perché non è facile riuscire a confrontare prodotti creativi di bambini d'età diversa e assegnando ad essi dei punteggi. Alcuni studiosi però, sono riusciti nell'impresa di identificare almeno tre caratteristiche alla base dei processi creativi. La prima è quella di poter frantumare un concetto in parti più piccole e assemblare in modo differente, la seconda è ovviamente l'unione di concetti agli antipodi, ben esemplificata dal binomio fantastico di Rodari, e infine vi è la capacità di prendere un elemento e gonfiarlo in modo iperbolico sino a produrre effetti prima invisibili (Brandt & Eagleman 2017, Chapter 3, 4 & 5; Antonietti, Colombo & Pizzingrilli 2011, 81-83). Una volta identificati questi tre principi, o forme base della creatività, è possibile confrontarne la quantità e qualità all'interno degli artefatti prodotti dai bambini, così come ha fatto Subbotsky. Il quale ha dimostrato, attraverso una serie di esperimenti, come i bambini tendano a ricordare maggiormente i contenuti fantastici rispetto a quelli reali; ed inoltre come l'esposizione al magico migliori la produzione di artefatti creativi (Subbotsky 2010, 81-91, 37-44; Subbotsky & Matthews 2011). Entrambe queste capacità sono sì positive, ma nascondono anche dei lati negativi, i quali svelano la complessità che si cela dietro il funzionamento dell'elemento magico. Nel caso dell'esposizione a contenuti fantastici infatti, si è reso evidente come i bambini possano giungere perfino a modificare i propri ricordi per includervi elementi di fantasia (Subbotsky 2010, 35). Ed inoltre si è visto come nella fascia d'età dai 4 ai 6 anni, l'utilizzo di animali antropomorfizzati, molto presenti sia nei cartoni animati, sia nei film dedicati ai più piccoli, non aiuti quest'ultimi nella risoluzione di problemi legati al mondo reale. È come se i bambini in questa fascia d'età vedessero il mondo degli animali antropomorfizzati come scisso da quello reale e non riuscissero quindi a trasporre i problemi legati a un mondo all'altro (Larsen, Kang & Ganea 2018). Un'ulteriore prova della difficile stabilizzazione dell'elemento magico nella mente dei bambini in questa fascia d'età. Ma al di là di questi effetti, siano essi positivi, o negativi, all'elemento magico viene generalmente riconosciuto un ruolo molto importante nel sostenere il comportamento esplorativo del bambino. In tal senso si è reso evidente come i bambini compresi tra i 4 e i 9 anni siano maggiormente attratti da quegli eventi che si presentano come impossibili rispetto a quelli che seguono il modello causale scientifico (Subbotsky 2010b; Subbotsky 2010a, 63, 67). L'impossibilità può essere espressa in diversi modi, ad esempio

essa può essere associata a eventi che appaiono irrealizzabili poiché non se ne conosce la reale causa, ma si presume comunque che essa non violi le regole del modello causale scientifico. In questo caso si parlerà quindi di elementi contro-intuitivi, ovvero di situazioni prive di spiegazione, ma pur sempre ritenute spiegabili in un futuro prossimo. Rientrano in questa categoria di eventi quasi tutti i trucchi di magia più elementari, dal far uscire da un mazzo di carte una carta specifica al funzionamento del rapporto tra particelle subatomiche. D'altronde un concetto come il bosone di Higgs è rimasto senza una prova tangibile per diversi anni, pur godendo di un forte riconoscimento dal punto di vista teorico e lo stesso può dirsi per la forma dei buchi neri prima che si riuscisse a fotografarne uno. In altre parole, esistono eventi privi di spiegazione o di prove sufficienti a convalidarne la veridicità, ma che non per questo sfidano le leggi del modello causale scientifico ed essi possono essere definiti a pieno titolo come contro-intuitivi. Al contrario esistono eventi che violano apertamente tale modello causale, preferendovi invece quello magico. La telecinesi, il metamorfismo, l'antropomorfizzazione e altri fenomeni magici possono a tutti gli effetti rientrare in questo elenco, ma non solo loro. L'esistenza di questi fenomeni crea dubbio e incertezza, ma allo stesso tempo un fascino superiore al contro-intuitivo. Dal punto di vista evolutivo questa differenza tra fenomeni contro-intuitivi e quelli magici acquista un senso se si riflette sulla necessità di conoscere ed esplorare l'ambiente circostante, adattandosi ad esso nel modo più veloce e funzionale possibile alle novità, potendo ribaltare facilmente lo status-quo. Senza l'attrattiva dell'ignoto verrebbero meno molte delle scoperte di cui oggi possiamo beneficiare, poiché esse hanno richiesto, almeno in una fase preliminare, la contemplazione di elementi ritenuti spesso più che contro-intuitivi, come ad esempio la formulazione stessa delle leggi della fisica quantistica, ma più banalmente l'idea che la terra sia sferica e non piatta. Ed è proprio su questa curiosità istillata dall'elemento magico che si erige il primo solco netto con il modello causale di tipo religioso, poiché quest'ultimo tende a generare sicurezza, con le proprie leggi, e invita a evitare tutti quei comportamenti che le contraddicono, esercitando la paura attraverso le punizioni divine. Il lato emotivo inoltre, come verrà poi reso più evidente nello studio del pensiero magico nell'adulto, gioca un ruolo di primaria importanza nella scelta del modello causale da adottare e nei comportamenti reali messi in campo da ogni singolo individuo. Per il momento è sufficiente evidenziare come esista una differenza tra le emozioni suscitate dai vari modelli causali e nei possibili effetti indotti dalla magia nelle fasi di sviluppo della mente del bambino.

Fino ad ora si è visto come raggiunti gli 11 anni, come per magia, il pensiero magico debba aver ormai abbandonato nel bambino ogni traccia di sé, lasciando il prossimo adolescente e futuro adulto nella mani del modello causale scientifico e religioso. Purtroppo, o per fortuna, non è così, non esiste infatti un interruttore da poter premere a proprio piacimento per spegnere o accendere una modalità di ragionamento in funzione di un'altra e questo è evidente anche nell'età adulta. I dati

dimostrano come gli adulti continuano imperterriti ad affidarsi al modello di pensiero magico per risolvere problemi d'ogni sorta e in misura ben maggiore rispetto a quanto ci si potrebbe aspettare. Ad esempio, solo il 10% della popolazione Americana si mostra scettica nei confronti dell'esistenza di altre forme di vita aliena, oppure il 50% dei Tedeschi e il 90% degli Svizzeri racconta di aver vissuto esperienze soprannaturali (i dati sono riferiti a campioni di 1.000 individui) (Mohr, Laseffre & Kuhn 2018, 6). Quest'ultime oscillano dal déjà vu ad altre forme di pensiero magico più articolate, come il dialogo con i morti, sono oltremodo numerosi gli esempi che mostrano come esista ancora, seppur in forma decisamente più attenuata, la presenza di un modello causale magico al quale rivolgersi per risolvere enigmi e trovare risposte ai problemi della vita reale dell'adulto. La teoria dei terrapiattisti, il ricorso alla medicina omeopatica, l'idea che giganti e draghi esistano, non sono più appannaggio di pochi, ma conquistano sempre più fascino verso i più. Pensare che il modello causale magico sia vincolato a una fascia d'età specifica e venga poi rimpiazzato per far posto a modelli più evoluti è un po' come sostenere che l'ascesa dei saggi sia direttamente proporzionale al calo della vendita di romanzi di finzione, oppure che l'evoluzione di strutture corticali superiori possa aver reso inutili quelle sottocorticali o addirittura prive di risposte volontarie. Nulla di tutto ciò è più lontano dalla realtà, è noto infatti come i sistemi più recenti non eliminino gli altri, ma piuttosto li assorbano dentro di sé, modificandone la natura per poterli meglio adattare alla propria coerenza logica. Tutto questo non toglie il fatto che il modello causale magico abbia effettivamente modificato la sua forma, divenendo meno visibile nella vita dell'adulto e per questo molto più difficile da descrivere. Un esempio di questa trasformazione invisibile è ben esemplificato dalle teorie implicite, le quali, al pari degli stereotipi e dei pregiudizi, si nascondono dagli occhi dello scienziato e dal soggetto stesso che se ne fa portatore, per emergere solo a determinate condizioni. D'altronde gli studi condotti da alcuni cognitivisti mostrano come l'essere umano neghi apertamente di credere nel paranormale e nella magia, mostrandosi così solidale con il modello causale scientifico e allo stesso tempo meno esposto al giudizio sociale descritto in precedenza (Lesaffre, Kuhn, Ahmad, Rochat & Mohr 2018). È come se l'adulto continuasse a credere nel soprannaturale, ma a un livello spesso inconsapevole, o altre volte esclusivamente nel proprio subconscio (Lesaffre, Kuhn, Ahmad, Rochat & Mohr 2018; Subbotsky 2010, 166). È proprio da quest'ultimo che occorre ripartire per comprendere dove si siano smarrite le tracce del modello causale magico. Nel bambino di 11 anni le dichiarazioni verbali e molti comportamenti sembravano negare nella maniera più assoluta la presenza della magia, ed è lo stesso nell'adulto, ma forse può valer la pena immaginare che per entrambi, infante e adulto, si sia semplicemente verificata una repressione del modello causale magico a un livello della coscienza che ne impedisca la pubblica gogna e la censura. È come se per evitare il confronto con una società proiettata verso l'adozione di modelli causali istituzionalizzati, si sia scelto di rinnegare e allo stesso

tempo proteggere una forma di pensiero, quello magico, ritenuta irrinunciabile. Tale spirito di sacrificio può essere giustificato solo dalla necessità, ovvero dall'idea che il modello causale magico possa svolgere una qualche funzione utile anche nella società contemporanea e nello specifico per l'adulto. Ma quali potrebbero essere queste funzioni e come verificarne la presenza?

Ad entrambe queste domande non esistono risposte precise, poiché purtroppo, esattamente come per le teorie implicite e i pregiudizi, esiste una barriera cognitiva che impedisce all'elemento magico di intaccare la gerarchia dei modelli causali dell'adulto. Tale argine all'influenza psichica è stato denominato da Subbotsky stesso come PDAMI (Psychological Defense Against Magical Intervention) (Subbotsky 2010, 117; Subbotsky 2019, 158). Con questo termine si vogliono indicare tutte quelle difese che la mente cosciente erige nei confronti di stimoli volti a imporre un modello causale dissonante rispetto a quello adottato da un individuo. Ad esempio, in un confronto tra un credente e un ateo, per entrambi sorge la necessità di dimostrare la fondatezza della propria prospettiva e con essa nasce l'antagonismo rispetto a chiunque ne abbia un'altra. In questo caso ci sarebbe poi da porre una distinzione tra il meccanismo di difesa PDAMI di natura puramente cognitiva da quello su base emotiva, ma trattandosi di ipotesi prodotte da un solo autore, forse può valer la pena sottolineare giusto l'idea che i modelli causali possano poggiare la loro difesa su strategie e meccanismi differenti. La scoperta, questa documentata dal parte di Subbotsky, è che l'adulto tende a mostrare di possedere credenze magiche radicate solo quando ad essere bersaglio della magia è lui stesso e qualcosa al quale tiene particolarmente. In questo caso l'autore Russo ha etichettato come PERSIM (Personally Significant Imagined) tutti quegli oggetti di valore per un essere umano ed entità legate al benessere e la salute personale (come il matrimonio, la casa, il gioco d'azzardo etc.) che possono essere messe a repentaglio dall'incertezza (Subbotsky 2010, 91). Ogni qual volta un essere umano si ritrova in situazioni che mettono a rischio l'esistenza di questi oggetti e concetti, è possibile assistere a una sorta di abiura nei confronti del modello causale scientifico, in favore di quello magico. Ecco dunque che si può notare come un individuo eviti di mettere a repentaglio ciò a cui crede per un esperimento di magia, assecondando l'idea che il modello causale magico funzioni, oppure faccia di tutto affinché un'azione magica non abbia effetto sui propri sogni e via discorrendo. Tutti questi sono esempi, ma nella loro quantità mostrano un fatto ben preciso, ovvero che il modello causale magico esiste ancora nell'adulto, solo che si nasconde alla vista della collettività e del pregiudizio. La presenza di un meccanismo di difesa contro la manipolazione n'è forse la prova più evidente, ma è difficile dimostrare esattamente come tale meccanismo funzioni, tant'è che diversi esperimenti hanno provato, fallendo, a mostrare l'irragionevolezza di comportamenti legati all'elemento magico nell'essere umano (Lesaffre, Kuhn, Ahmad, Rochat & Mohr 2018). Quelle poche regole che si sono scoperte circa il funzionamento, nell'adulto, di tale

modello causale fanno riferimento ad esperimenti sulla gestione delle situazioni di stress, d'ansia, o comunque nelle quali è necessario far fronte a problemi critici per l'individuo; esattamente come nel caso della scoperta del meccanismo della dissonanza cognitiva di Festinger.

I primi a produrre delle evidenze di un meccanismo di natura magica nell'essere umano sono stati Rozin, Millman e Nemeroff, i quali hanno mostrato come gli individui si comportino in modo del tutto irrazionale in circostanze tutto sommato innocue (Rozin, Millman & Nemeroff 1986, 703-712). Questi studiosi hanno evidenziato come l'incontro con oggetti disgustosi, ad esempio scarafaggi sterilizzati all'interno di bevande, oppure se posti di fronte ad alcuni oggetti, come dolci a forma di feci di cane, le persone possano avere delle difficoltà nell'interazione con essi. In tutti questi casi infatti, l'essere umano si comporta in modo irragionevole anche quando non ve ne sarebbe bisogno, magari evitando di bere la bevanda, o di mangiare il dolce (Niemyjska 2014, 2-3; Subbotsky 2010, 14; Subbotsky 2019, 20). L'irrazionalità umana sorge quindi in tutte quelle situazioni che impongono una scelta potenzialmente pericolosa per sé stessi, ovvero quando la razionalità attribuita al modello causale scientifico sembra vacillare o comunque non proteggere contro eventuali danni e minacce. Ed è qui che si riaffiora il modello causale di tipo magico, il quale non è stato sovrascritto o cancellato da logiche superiori, ma è semplicemente andato in letargo, in attesa che il suo impiego si renda di nuovo necessario. Altri esempi di quest'intervento dell'elemento magico possono essere forniti dagli studi sulla gestione della distanza e dello stress, i quali mostrano come oggetti d'uso comune, dalla foto di una persona affettivamente importante, così come un suo indumento possano instaurare un legame magico simile a quello di Teseo e Arianna. Un filo indissolubile capace di unire entità distanti e rendere possibile un momento di conforto o di gestione dello stress (Niemyjska 2014, 1, 2, 14). Sempre lo stress è al centro dei racconti di chi ha affrontato momenti difficili, come durante un conflitto armato nella guerra del Golfo, ed ha dovuto far fronte all'emergenza rintracciando un barlume di speranza nel pensiero magico. Gli studi condotti di Keinan mostrano infatti come al crescere del desiderio di controllo su una situazione potenzialmente pericolosa aumenti esponenzialmente anche il ricorso alla magia (Keinan 1994; 2002). Un po' com'era stato per la nascita del rito e del mito dell'antichità, anche in questo caso ci si rivolge al magico per poter controllare, dissipare i problemi e le ansie ad essi associati. Nell'adulto stesso poi, esattamente come si era reso evidente nel caso del bambino, ritorna il ruolo della creatività e della relazione tra strutture cerebrali e prodotti culturali di tipo fantastico. Sono stati condotti infatti degli studi attraverso la risonanza magnetica funzionale, fMRI, su dei soggetti adulti, dimostrando come la lettura di eventi fantastici, soprannaturali attivi delle aree specifiche del cervello umano. Le aree in questione sono il giro frontale inferiore, coinvolto nei processi di integrazione di contenuti dissonanti e nella formazione di una storia coerente, l'amigdala sinistra, che reagisce a stimoli emotivi salienti, e più in generale il giro

temporale superiore e mediale (Hsu, Jacobs, Altmann e Conrad 2015; Benedetti, Poletti, Radaelli, Ranieri, Genduso, Cavallotti, Castelnovo, Smeraldi, Scarone e D'Agostino 2015). Questi due studi suggeriscono l'idea che il cervello cerchi di integrare l'elemento fantastico anche nella mente dell'adulto, così com'è per il bambino, e come il soprannaturali generi una maggiore attivazione cognitiva nelle aree sopracitate rispetto a un romanzo storico, un saggio, o comunque un contenuto verosimile e reale (Hsu, Jacobs, Altmann e Conrad 2015; Benedetti, Poletti, Radaelli, Ranieri, Genduso, Cavallotti, Castelnovo, Smeraldi, Scarone e D'Agostino 2015). Nello specifico i due studi mostrano risultati apparentemente contrastanti, infatti è noto come l'attivazione di una struttura, come ad esempio l'amigdala, o il giro temporale inferiore etc., in uno specifico emisfero sia dovuta a una maggiore attivazione di quest'ultimo. Se quindi nello studio di Hsu ad essere più attivo è l'emisfero sinistro, con la struttura dell'amigdala sinistra, in quello di Benedetti e colleghi è invece quello destro, con il giro temporale inferiore. La ragione di questa incongruenza è da attribuire agli stimoli usati dai ricercatori; nello studio di Hsu infatti, si è scelto di far leggere un testo ai soggetti, mentre in quello di Benedetti di produrre il proprio racconto di una fantasticheria, di un sogno e infine la rielaborazione di un evento udito per radio. Al di là di queste differenze questi due studi identificano aree simili, entrambi infatti descrivono il giro frontale inferiore di ambedue gli emisferi, una struttura cerebrale che funge da strumento di disambiguazione di concetti tra loro incoerenti; le stesse aree sono stati identificate anche in altri studi (Tikka, Kauttonen & Hlushchuk 2018). Entrambi gli studi poi parlano di una maggiore attivazione di quelle strutture preposte all'attenzione e lo studio di Hsu infine, mostra come il soprannaturale generi una risposta emotiva superiore rispetto a un contenuto realistico (Ibidem). In estrema sintesi, i due studi suggeriscono come l'adulto sia attratto dal soprannaturale e come esso susciti una risposta cognitiva codificata e superiore rispetto a un prodotto attinente alla realtà. Tali scoperte suffragano quelle già portate alla luce nel caso dei bambini, presentando però una grande differenza: quello che il bambino afferma con i suoi comportamenti e la propria voce, l'adulto invece lo tace ed esperisce solo a livello cerebrale. L'adulto teme il giudizio dei suoi simili molto di più di quanto non faccia il bambino, pur mantenendo il medesimo grado di interesse, e comportamento esplorativo, per fenomeni che violano il modello causale scientifico.

I temi analizzati sin qui sembrano suggerire alcune considerazioni, che nel loro insieme possono aiutare a inquadrare meglio l'elemento magico e ciò che esso rappresenta. La prima questione, che è forse la più ovvia, ma anche quella più presente e per questo più solida, riguarda l'idea che l'elemento magico rappresenti una componente imprescindibile del ragionamento umano, trasversale all'età degli esseri umani e all'epoca. D'altronde i vari esperimenti mostrano come nella mente del bambino e in quella dell'adulto vi siano sì delle discontinuità nel modo di vedere la realtà, ma anche delle sovrapposizioni molto forti. Quello che per il bambino rappresenta il primo modello

causale di comprensione della realtà, almeno sino ai 9 anni, rappresenta l'ultima arma a disposizione nella mente dell'adulto per far fronte alle difficoltà della vita. Se per i primi è il modello causale scientifico a essere debole, per l'adulto invece è quello magico a rappresentare una minaccia e allo stesso tempo l'ultimo rifugio in caso di necessità. E se per i bambini l'utilizzo dell'elemento magico è totalizzante, per l'adulto esso rappresenta invece un modo per contrastare ansia e stress. A cambiare è quindi sia la quantità di campi d'azione gestita dal modello causale, maggiore nei bambini e minore nell'adulto, sia la modalità di adesione al modello. Per il bambino infatti non c'è bisogno, almeno sino ai 4 anni, di negare la presenza dell'elemento magico nella propria vita, mentre per l'adulto questo tipo di comportamento rischierebbe di suscitare contrasti e in fondo anche attacchi da parte dei suoi pari. Per questa ragione il modello causale magico scende al livello subconscio, nascondendosi sia all'osservatore esterno, sia da quello interno. Tale formulazione evolutiva del pensiero magico riesce a risolvere alcuni problemi e ne genera indubbiamente altri. Il primo problema riguarda l'oggetto di studio, poiché se si assume l'esistenza di un meccanismo diventa necessario conoscerne in modo il più esaustivo possibile il funzionamento, mentre ciò in questo caso non è possibile. I numerosi tentativi escogitati per far uscire le logiche di base del pensiero magico si sono mostrati per lo più vani, a oggi infatti si conoscono solo alcuni campi d'azione in cui questo modello causale opera, ma ancora poco per comprenderne appieno la struttura. La seconda questione riguarda la difficoltà di studiare una caratteristica del comportamento umano che si cerca di nascondere. In parte però questo problema fornisce anche la soluzione a un altro enigma, ovvero il perché non sia presa in considerazione prima l'esistenza di un meccanismo cognitivo legato all'elemento magico. La risposta può essere ricercata proprio nella volontà di alcuni studiosi di non volersi confrontare con quell'irrazionalità umana, riconosciuta da Frazer come caratteristica della mente del selvaggio, tuttora presente anche sull'essere umano "istruito" (Frazer 1922). D'altro canto i reperti antropologici e archeologici prodotti nel corso dei millenni per rendersi conto che se la magia fosse stata, per l'appunto, solo una forma di pensiero tribale, legata all'essere umano primitivo, sarebbe dovuta scomparire con lui e non riproporsi in ogni cultura e parte del mondo a prescindere dal livello d'evoluzione della civiltà stessa. Certamente non si può negare che il livello evolutivo e il tessuto culturale di una specifica società non condizionino il grado di adesione al pensiero magico e al modello causale corrispondente, poiché esistono diversi studi che sostengono semmai il contrario (Subbotsky & Quinteros 2010; Subbotsky 2010, 72, 154; Subbotsky 2019, 154, 159-162). D'altro canto però non si può nemmeno asserire che i rituali, i miti e le leggende siano frutto di menti primitive abbandonate a sé stesse, poiché tale pensiero presuppone l'abbandono di queste pratiche in favore di una sapere superiore, oggi offerto dal modello causale scientifico; eppure tutti questi relitti

del passato sono sopravvissuti e a giudicare dalla quantità di esperimenti riportati, anche il pensiero magico sottostante gode di ottima salute.

Se l'esperimento prodotto in un laboratorio può risultare quindi vano ai fini della comprensione dell'elemento magico, allora può valer la pena riprendere un sapere più documentato, più trasversale alle differenti culture e quindi più idoneo a svolgere da cartina tornasole dello sviluppo della magia nella mente umana. Tale studio non può però prescindere da una rassegna delle principali evidenze prodotte dalla letteratura circa le leggi che governano il modello causale magico. Sino ad ora infatti si è presa in considerazione una definizione di magia allargata, per poi passare alla struttura evolutiva del pensiero umano, tralasciando la logica del modello causale magico, poiché essa si interseca inevitabilmente con alcune delle evidenze prodotte dagli esperimenti qui sopra citati e per tale ragione richiedeva prima una parentesi riflessiva più ampia. Adesso invece, compresa la pervasività del modello causale magico è possibile descrivere le operazioni logiche e le leggi che lo regolano.

1.3. Il modello causale magico e le sue leggi

Sino a questo momento sono state prese in considerazione la definizione comune di magia, una sua versione estesa e lo sviluppo dell'elemento magico nel pensiero del bambino e in quello dell'adulto, ovvero quello che la psicologia cognitiva definisce come pensiero magico. L'analisi di quest'ultimo ha poi posto in evidenza l'esistenza delle leggi magiche, un aspetto questo, che per ora ha svolto solo un ruolo marginale nell'intera rassegna qui riportata, ma che in realtà giocherà un ruolo molto importante nella costruzione dei modelli causali. Tali leggi costituiscono infatti la base sia per la comprensione, sia la produzione di contenuti dei vari modelli causali. D'altronde anche la magia, con tutto il suo bagaglio di eventi impossibili, imprevedibili e culturalmente codificati, possiede in realtà una struttura ben precisa e con essa una modalità univoca d'azione, regolata a sua volta da leggi. Quest'ultime sono la sorgente dalla quale il modello causale magico prende vita e da cui esso svolge il suo compito, senza queste leggi non esisterebbe alcuna logica causale e la magia non avrebbe alcun potere esplicativo. D'altro canto, e come si è già detto in precedenza, l'analisi della sola forma assunta dalla magia senza una codifica delle sue leggi risulterebbe futile, poiché senza struttura ogni entità magica farebbe storia a sé, mentre la presenza di una logica comune, che si cela al di sotto della superficie, può fornire la chiave interpretativa per comprendere la forza esplicativa dell'elemento magico. Come verrà argomentato in questa sede, ogni modello causale necessita di una sua struttura logica, di una serie di regole coerenti e intrecciabili che impartiscano in modo univoco i rapporti di causa-effetto tra le entità che descrivono, aiutando così l'essere umano a riconoscere la situazione nella quale si trova e poterne comprendere l'evoluzione, nonché la risposta più idonea da adottare. Si

è visto ad esempio, come al bambino venga sin da subito insegnata l'esistenza della legge della priorità e di quella dell'esclusività, le quali gettano le basi per l'edificazione concettuale del modello causale scientifico. D'altronde senza l'idea che una causa preceda sempre un effetto, o che quest'ultimo possa essere prodotto da un rapporto causale univoco, verrebbero meno alcune delle basi del modello causale scientifico. La prima delle due leggi presuppone infatti una direzionalità degli eventi, una loro leggibilità, la stessa espressa nella concezione del tempo nella cultura occidentale, il quale si muove dal passato al futuro e non viceversa. Alla direzionalità di questa prima legge viene poi aggiunta la specificità della seconda e con essa l'idea che esista un accoppiamento prestabilito tra cause ed effetti, lo stesso che si usa in chimica per stabilire l'associazione tra elementi. Entrambe queste leggi, esattamente come quelle che verranno poi esposte in seguito, è portatrice di una sorta di peccato originale che può essere così espresso: l'universalità a esse attribuita è tutto sommato opinabile. In altre parole, esse funzionano nella maggioranza dei casi, ma si mostrano incapaci descrivere la totalità dei fenomeni che pretendono di regolare, possiedono quindi un cono d'ombra d'inefficacia. La concezione del tempo stessa, ad esempio, non è la stessa in ogni cultura della terra, così come dalla medesima causa si può giungere alla produzione di effetti differenti (Boniolo & Vidali 2011, 122). Ad esempio dalla stessa famiglia possono nascere figli con idee, personalità e connotati differenti, benché il nucleo familiare sia il medesimo. Ed è su questa fragilità intrinseca ad ogni legge causale che si instaura la lotta tra i vari modelli causali, poiché senza di essa ogni logica sarebbe in grado di vincere il confronto con un'altra basandosi semplicemente sulla propria forza persuasiva e coerenza interna, in realtà invece non è così, tant'è che si può ancora oggi constatare la presenza di altre logiche, seppur minoritarie. Data questa pluralità è importante conoscere le leggi a partire dalle quali ogni modello causale costruisce sé stesso e la sua personale interpretazione della realtà, poiché è da lì che deriva anche la sua forza, nonché la sua debolezza.

La conoscenza delle leggi di funzionamento dei modelli causali inoltre, rende possibile comprendere un'altra definizione spesso considerata sovrapponibile a quella di magia, ed è soprannaturale.

“**soprannaturale** (meno com. **sovrannaturale**) agg. [comp. di sopra- (o sovra-) e naturale]. – Nel linguaggio com., che supera il corso ordinario della natura (sinon. in questo caso di preternaturale); o che trascende i limiti dell'esperienza e della conoscenza umana (equivalente quindi a trascendente): cose, fatti, fenomeni s.; forza s.; potenza s.; in usi fig. e iperb., fuori dall'ordinario, prodigioso: essere dotato di una forza s.; avere una bontà soprannaturale. Con valore più partic., divino, celeste (in contrapp. a umano, terreno): ordine s.; aiuto, intervento s.; il fine dell'uomo è la felicità s. (Segneri). Sostantivato con valore neutro, il s., tutto ciò che sta al disopra della natura, manifestandosi come non soggetto alle sue forze e alle sue leggi: credere, non credere al s., nel s.; negare l'esistenza del soprannaturale. In teologia, il soprannaturale (in cui rientrano anzitutto la grazia e la visione intuitiva di Dio, ma anche la rivelazione) si definisce variamente in relazione al modo di concepire la natura: per diversi secoli è prevalso, nella scolastica di connotazione

aristotelica, un concetto di soprannaturale come ciò che sta al di là e al di sopra della natura intesa come «natura pura» cioè autonoma, in sé compiuta; in questa prospettiva il soprannaturale è ciò che si aggiunge dall'esterno, come dono gratuito di Dio. Nella teologia contemporanea, riprendendo i grandi temi della patristica, si è accentuata l'intima connessione tra soprannaturale e naturale nei destini dell'uomo e della sua storia, così da rifiutare l'idea di «natura pura», ponendo invece nella natura stessa dell'uomo, in quanto creatura di Dio, la radice della sua aspirazione al soprannaturale e quindi alla grazia, alla visione di Dio e, più ampiamente, alla partecipazione della vita di Dio. Di qui il rifiuto di considerare, dal punto di vista della concreta realtà esistenziale, una radicale dicotomia tra soprannaturale e naturale, e l'insistenza sul tema dell'incarnazione come assunzione e divinizzazione dell'umanità da parte di Cristo, momento centrale nell'economia della salvezza che afferma l'elevazione di ogni realtà nell'orizzonte del soprannaturale. ♦ Avv. **soprannaturalmente**, non com., in modo soprannaturale” <http://www.treccani.it/vocabolario/soprannaturale/>

Il concetto di soprannaturale presuppone una prevaricazione, che può a volta essere definita come quella del dominio illogico, del controintuitivo e dell'irrazionale su tutto ciò che è invece regolato da leggi descritte dal modello causale scientifico. La definizione stessa di soprannaturale riporta poi l'attenzione sul concetto di agentività, quale motore guida dell'azione magica spesso incarnato da un'entità divina, mentre altre volte dall'eroe, così come dal mago, o persino dall'essere umano sprovvisto di particolari abilità, ma dotato pur sempre di un portafortuna o un altro simulacro magico che gli doni poteri soprannaturali. Il concetto di agentività qui espresso sottolinea come l'elemento magico non agisca mai senza un attore, visibile o meno, che ne diriga e determini le finalità. Ed è inoltre evidente come la magia, a prescindere da quale sia la sua espressione e campo d'azione, tenda sempre a produrre un effetto che si contrappone a quei principi della fisica radicati nella cultura Occidentale. L'elemento magico è tale perché viola la realtà, ed essa è un insieme di regole qui di seguito descritte. In sintesi, la comprensione dei modelli causali e delle loro leggi è fondamentale perché la definizione stessa di che cosa significhi magia pone in risalto tale contrasto.

Per ragioni di brevità del discorso, in questa sede verrà per tanto discusso, in maniera pressoché esclusiva, esclusivamente il contesto industrializzato occidentale e quando verranno creati dei confronti tra culture eterogenee essi saranno sempre contestualizzati sulla base delle regole a cui queste comunità afferiscono. In Occidente ad esempio, l'imprecisione di una regola è generalmente tollerata purché essa non superi quei confini che l'essere umano ha posto alla base della propria cultura e degli eventi del mondo naturale. Ad esempio è prassi stabilire degli intervalli di confidenza in ogni esperimento scientifico, i quali stabiliscono la misura nella quale è il caso a determinare il fenomeno che si sta osservando e quindi la validità dei propri dati ed ipotesi. Si può inoltre tollerare che un corpo freddo ceda la propria natura termica a uno più caldo, contravvenendo così i principi della termodinamica, purché questa occorrenza rappresenti un'eccezione ben circoscritta e non disturbi lo status quo della legge generale. Allo stesso modo saranno tollerate guarigioni miracolose, salvataggi impossibili e altre forme di irrealità, purché esse restino confinate a un'occasione una

tantum e non diventino a loro volta una regola e stabile e per questo prevedibile. D'altro canto se tali eventi diventassero comuni il modello causale che cerca di contenerli perderebbe la propria forza persuasiva esattamente come sarebbe se si analizzasse la magia sulla base della sua sola forma.

La principale fonte di potere attribuita al modello causale di tipo scientifico discende da sei leggi, di cui due sono già state descritte (priorità ed esclusività), mentre le altre sono le seguenti.

1. **Permanenza:** gli oggetti possiedono una forma specifica, una propria struttura, che non può essere modificata istantaneamente, occorre infatti un periodo di trasformazione che consenta di osservarne il processo di mutamento. Come ad esempio per il passaggio dell'acqua dallo stato liquido a quello solido (Subbotsky 2019, 81-82).

La legge della permanenza cerca di vincolare la trasformazione materiali di un oggetto, impedendo così a uno sgabello di tramutarsi istantaneamente in un albero, oppure a un essere umano di diventare un uccello. Gli elementi che contraddistinguono questa legge sono due, il primo è l'idea che esista un'inviolabilità della forma, per la quale il legno non può tramutarsi in metallo o viceversa. Il secondo elemento riguarda invece le tempistiche della trasformazione di tali entità, le quali devono necessariamente seguire un percorso prestabilito. Non è accettabile infatti che un blocco di carbonio diventi immediatamente un diamante lucente, oppure che un tronco di legno si intarsi all'istante diventando così una sedia, o un attaccapanni. Entrambi questi elementi, oltre a descrivere la legge, ne definiscono implicitamente l'intersezione con le altre, unendosi tra di loro e conferendo così forza al modello causale generale. Legge della permanenza inoltre, definisce in modo univoco i rapporti di trasfigurazione tra le entità del reale, suggerendo cosa si possa trasformare in cosa e in che modo.

1. **Conservazione:** la seconda legge della termodinamica suggerisce come in natura nulla si crei o si distrugga, ma tutto semplicemente si trasformi e per tale ragione non è contemplata la scomparsa di oggetti dal raggio d'azione dell'osservatore senza una ragione o una causa legata a un effetto (Subbotsky 2019, 81-82).

Il principio descritto da questa legge serve a impedire tutti quei cambiamenti di stato che normalmente investono i processi magici, come ad esempio l'emergere del coniglio, così come di una spada, dal cilindro magico del prestigiatore. Sempre secondo questa legge, gli esseri viventi non possono sparire nel nulla grazie allo schiocco delle dita, come invece accade nella nota saga degli *Avengers* quando Thanos utilizza il guanto dell'infinito. Presi nel loro insieme, questi due esempi pratici mostrano come la differenza principale tra questa legge e quella della permanenza risieda nello status esistenziale attribuito a un'entità, che nel caso della conservazione ne impedisce la comparsa o assenza non giustificata, mentre nell'altro le condizioni di modifica degli oggetti. Certamente un essere umano può morire e cessare d'esistere, ma non può sparire nel nulla e non può smettere di

possedere una forma. Lo stesso principio inoltre, si può estendere anche a tutte quelle entità che appaiono dal nulla e possono impossessarsi di corpi altrui, come può accadere nel caso degli spiriti o delle anime. In sostanza la legge della conservazione stabilisce tutti quei criteri d'esistenza di un'entità.

2. **Indipendenza:** gli oggetti fisici del mondo sono indipendenti rispetto ai processi mentali umani (Subbotsky 2019, 81-82). Secondo questo principio l'immateriale, quindi il pensiero, non avrebbero alcun potere di mutare gli oggetti della realtà fisica, a meno che non intervenga una forma esterna che traduca ed esegua l'azione pensata dall'essere umano.

La validità di questo principio è essenzialmente quella di garantire l'indipendenza riflessiva e cognitiva della mente umana, nonché la sua chiusura operativa rispetto all'ambiente fisico circostante. Se si prendesse anche solo in esame l'idea che un pensiero possa guarire una malattia, oppure cambiare la volontà di un'altra persona attraverso il semplice effetto del mentalismo, ecco che allora verrebbero meno alcuni dei principi che regolano i rapporti tra causa ed effetto così come sono strutturati oggi nella cultura Occidentale e nel modello causale scientifico. Questa legge impone quindi una scissione tra le entità del mondo, suggerendo come l'interazione tra di essa possa sì esistere, ma a patto che vi siano delle fonti capaci di stabilire una relazione.

3. **Identità:** due oggetti ed eventi che compongono la realtà sono indipendenti tra di loro, a meno che non siano costantemente portati a entrare in relazione attraverso una qualche legge fisica.

Secondo questa legge non è possibile che due entità condividano il medesimo destino pur non essendo più in contatto tra di loro. Una calamita ad esempio, può sì muoverne un'altra, o attrarre un altro metallo, ma solo se queste due entità condividono il medesimo spazio fisico. Non sarebbe pensabile che una calamita ne possa manovrare un'altra a centinaia di chilometri di distanza, oppure che ciò che accade a una fotografia possa accadere anche alla persona che è in essa raffigurata. Con la legge dell'identità si impone una chiusura tra i campi d'azione ben più stringente di quella espressa dall'indipendenza, poiché si passa dal prendere in esame i rapporti tra esseri viventi e le entità che invece non lo sono. In altre parole, con la legge dell'*indipendenza* si specificava il raggio d'azione che la psiche umana può avere su di un'altra mente o su un oggetto, mentre con il principio dell'*identità* si descrivono le possibili relazioni tra un sasso e una credenza, oppure tra un fulmine in Antartide e una farfalla che volteggia in Europa. Stabilendo come tra queste due entità non possa esistere alcun rapporto causale, a meno che il sasso non sia stato scagliato contro la credenza e il fulmine abbia generato un uragano in Europa capace di importunare l'esistenza della farfalla.

Leggi del modello causale Scientifico	
Legge	Descrizione
Priorità	La causa precede sempre l'effetto
Esclusività	Ogni causa ha uno specifico effetto
Permanenza	La trasformazione di un'entità segue un processo con tempi e modi specifici, quindi in conformità alle altre leggi
Conservazione	Le entità non appaio e spariscono nel nulla
Indipendenza	Psiche e oggetti inanimati sono scissi
Identità	Deve esistere un rapporto causale tra entità, altrimenti esse non possono condividere alcuna relazione.

Tab. 4 Modello causale Scientifico

A un primo colpo d'occhio è evidente come ognuna di queste leggi cerchi la complicità delle altre, realizzando così una complementarità che ne rafforzi la portata e ne copra le lacune. D'altro canto, se prese singolarmente ognuna di esse nasconde dei limiti intrinseci che ne limitano la validità, mentre nell'insieme assumono una forza ben maggiore: quella per l'appunto espressa dal modello causale scientifico. L'acquisizione di queste leggi è graduale e inizia nella fase delle azioni concrete di Piaget, dai quattro anni in poi, giungendo a completa assimilazione solo molti anni dopo, mentre il modello causale magico segue un altro percorso. Esso infatti viene appreso in modo intuitivo dal bambino e sostenuto, o assecondato, dai genitori e dalla società, durante le primissime fasi dell'infanzia. Per questa ragione non ci si deve sorprendere se il modello causale scientifico utilizzi una logica oppositiva rispetto alle leggi della causalità magica. Per rendersene conto basta leggere un qualsiasi racconto mitologico per scorgere in esso carri alati trasportano il sole in cielo al mattino e lo riportano nell'oscurità dell'ignoto alla sera, oppure personaggi la cui forza e/o abilità superano il luogo comune, rendendo pressoché impossibile una sovrapposizione tra essi e l'essere umano; oppure ancora, oggetti che dopo essere entrati in contatto tra di loro giungono a condividere il medesimo destino ed effigi che trasferiscono gli effetti che subiscono su colui che raffigurano. Ovviamente affinché queste catene causali vengano percepire dal lettore/spettatore come inusuali, quando non impossibili, occorre egli abbia prima imparato e condiviso le leggi del modello causale scientifico e con esso tutte quelle premesse implicite e aspettative in esso contenute. Ad esempio si potrebbe facilmente disattendere le aspettative comuni a un gruppo, o una comunità di individui, violando le regole più comuni riguardo la permanenza degli oggetti, magari facendoli sparire nel nulla da un momento all'altro senza fornire un'apparente e plausibile spiegazione al tale fenomeno, come fanno i maghi da strada (Griffiths, Shehabi, Murphy and Pelley 2018, 1-3; Subbotsky 2010, 19). In un esempio come questo la magia si presenta come un mezzo capace di violare la struttura delle norme socialmente condivise da una comunità adulta riguardo a quello che può o non può essere fatto da un essere umano (Subbotsky 2010, 19). Ed affinché si instauri questa interpretazione degli eventi è

necessario che la prima forma di comprensione della realtà posseduta dal bambino, ovvero quella del modello causale magico, venga sovrascritta, dimenticata, o affossata nell'inconscio per essere rimpiazzata da quella del modello causale scientifico. In estrema sintesi, l'essere umano cresce in una società che promuove una sola modalità di lettura del reale ed è quella descritta dal modello causale scientifico e tutto ciò che viola questa logica e le sue leggi deve essere eliminato, benché esista dapprima. Quella della temporalità dei modelli causali è una questione importante, perché crescendo l'essere umano tende a dimenticare che prima di aderire a un sistema di credenze come quello proposto dalla società egli stesso era portatore di un altro modello causale: quello magico. Il quale non era meno efficace nella formulazione di spiegazioni e nella risoluzione dei problemi, ma che a un certo punto gli è stato detto di dimenticare, spesso senza una spiegazione. L'importanza della sequenzialità dei modelli causali risiede quindi in due fattori, il primo è che la mente del bambino concepisce come più naturale il sistema magico rispetto a quello scientifico, il quale richiede una maggiore capacità d'astrazione e altri processi cognitivi. Il secondo fattore invece, sottolinea come sia possibile ricavare, per opposizione, le leggi del modello causale magico da quelle scientifiche. D'altronde quest'ultime sono giunte solo diversi secoli dopo e tuttora non coprono ancora tutti i bisogni della mente umana, siano essi quelli di un'infante, oppure quelli di un adulto.

La prima codificazione "ragionata" delle leggi che governano il mondo della causalità magica è scaturita dalla mente di James G. Frazer e dalle sue ricerche sui rituali compiuti dalle tribù indigene di mezzo mondo. Dall'analisi di tali pratiche si può affermare come esistano almeno due grandi leggi che regolano la magia, quella del *Contagio* e quella della *Similarità* (Wilcock, 2015; 49).

"If we analyse the principles of thought on which magic is based, they will probably be found to resolve themselves into two: first, that like produces like, or that an effect resembles its cause; and, second, that things which have once been in contact with each other continue to act on each other at a distance after the physical contact has been severed. The former principle may be called the Law of Similarity, the latter the Law of Contact or Contagion." (Frazer, 1890, chapters 3, 4; Wilcock, 2015, 49).

Una volta apprese queste due leggi, sorge spontanea una domanda: dove sono nate e come funzionano nella realtà? Per quanto riguarda la prima parte di questo quesito, non esiste una risposta univoca, nel senso che quello che è possibile ottenere è solo un'approssimazione, un'ipotesi circa la nascita di tali principi, che lo stesso Frazer attribuisce alla facoltà mentale dell'associazione di idee (Frazer 1922; 23). Un po' come si era già visto per il problema dell'agency, anche in questo caso si ipotizza che l'essere umano abbia sviluppato delle regole associative sulla base di un meccanismo cognitivo intrinseco alla sua stessa mente. Oggi definiremmo quello che Frazer chiama con il termine "associazione di idee" come *correlazione illusoria*, ovvero in una sovrastima della frequenza con la quale due eventi si manifestano insieme (Hogg & Vaughan 2012, 40). Purtroppo non è possibile

spingersi oltre queste ipotesi e occorre quindi riprendere l'ipotesi formulata da Frazer stesso. Egli suggerisce come entrambe queste leggi provengano dal medesimo calderone, definito dallo studioso con il termine *magia simpatetica*: ovvero come una forma di magia che funziona a distanza e per mezzo di una segreta forza (Frazer 1922, 40; Niemyjska 2014, 3; Stavrova, Newman, Kulemann, Fetchenhauer, 2016, 555-556; Subbotky 2010°, 5; Subbotky 2019, 5; Wilkocock 2015).

Magia Simpatetica	
Legge della Similarità	Legge del Contagio

Tab. 5 La magia Simpatetica

Frazer notò che alcune tribù peruviane fossero pronte a bruciare l'effigie del proprio avversario per potergli così infliggere il medesimo danno nella realtà, oppure come gli indiani Americani fossero pronti a disegnare il volto di qualcuno sulla sabbia o con la cenere per poter così stabilire un rapporto con la persona rappresentata dal disegno (Frazer 1922, 24). Da queste osservazione Frazer giunse all'individuazione della *legge della similarità*, per mezzo della quale due entità possano condividere lo stesso destino per via della loro reciproca somiglianza. Risiede infatti nel mimetismo la chiave di comprensione di questo principio. Molti dei riti trasmessi all'interno di tribù tra di loro eterogenee si basano proprio sull'imitazione dell'effetto desiderato e non sulla causa. E di per sé questo è un aspetto interessante perché mostra come sia in passato, sia oggi, non esista l'idea che trafiggere con uno spillo una bambola possa far sì che una versione gigante del medesimo oggetto trafigga la testa di una persona nella realtà, ma resta l'idea si possa trasmettere l'effetto prodotto dall'ago a un individuo in carne ed ossa (Frazer 1922, 27). Un'altra caratteristica della similarità è che essa non è efficace solo nella relazione tra esseri umani, ma anche nei rapporti tra essi e il mondo circostante, sia esso animale, vegetale o inanimato, come nel caso di pietre e altre entità fisiche. Per tale ragione non mancano esempi di persone che indossino amuleti per acquisirne le virtù fisiche del materiale di cui è composto l'oggetto, così come mangino animali o piante per ottenere il medesimo potere (Frazer 1922, 34-52). La *legge del contagio* invece, prevede che dal momento in cui due entità entrano in contatto tra di loro, possano condividere una sorta di legame eterno, anche se poi tra di esse vengono poste notevoli distanze. La leggenda stessa della fatina dei denti segue proprio un principio di magia simpatetica per contagio. In passato soprattutto ad esempio, c'era l'usanza di porre i denti caduti in un luogo che potesse essere raggiunto da un roditore, poiché egli, una volta conquistato il dente, avrebbe reso tutti gli altri perfetti e forti come i propri, impedendone la caduta; nel corso del tempo poi, il topo è stato sostituito dalla fata (Frazer 1922, 53). L'esempio della fatina dei denti è importante non solo perché spiega il meccanismo della legge del contagio, ma anche perché mostra l'effetto combinatorio delle due leggi magiche individuate da Frazer, le quali si possono intrecciare tra di loro e perdersi l'una nell'altra rafforzandosi reciprocamente. In questo caso ad esempio, il dente caduto resta in contatto

con la persona che l'ha perso anche dopo la sua caduta, assecondando così legge del contagio, secondo la quale sussisterebbe un destino comune tra tutti i denti, a prescindere dalla distanza che li separa. Allo stesso tempo però l'intervento del topo e il conferimento di proprietà specifiche ai denti, funziona grazie alla legge della similarità, per cui simile trasforma in simile. D'altronde lo scopo del rituale è quello di acquisire la forza e perfezione della dentatura del roditore, proprietà queste che si trasmettono per similitudine dall'animale all'essere umano. Le leggi magiche inoltre, siano esse per contagio o similarità, non possiedono solo virtù positive, ma anche degli aspetti negativi. La positività è ricercata mediante l'*incantesimo*, mentre la negatività è racchiusa nei *tabù* (Frazer 1922, 31). Quest'idea che non esista solo il bene, ma anche il male che si può esprimere attraverso una sorta di punizione divina, acquista una sua logia sia se si riprende la teoria evolutiva descritta all'inizio del capitolo, secondo la quale, per ottenere una società civile occorre il controllo dell'azione degli individui costante e quale mezzo può svolgere questo ruolo se non una divinità onnisciente? La magia inoltre, può essere suddivisa a sua volta in altre due forme, quella tra della *magia privata* e quella *pubblica*. Nella prima l'incantesimo viene attuato dal singolo individuo per il proprio tornaconto personale, senza che sopraggiunga l'intervento o l'osservazione del rituale da parte di altri. Nel caso della magia pubblica invece, l'esercizio dell'incantesimo è a beneficio della collettività e viene praticato da un mago che spesso incarna la figura del capo, del re (Frazer 1922, 61-64). Frazer inoltre opera un'ultima distinzione, suddividendo la *magia pratica*, quindi la legge del contagio e quella della similarità, dalla *teoria magica generale* le cui basi sarebbero da ricercarsi nel principio associativo tra le idee insito nella mente umana. Questo genere di separazione è importante perché distingue in maniera netta i principi fondanti dalle leggi del modello causale. Tale distinzione però sconta il difetto di essere priva di altri principi oltre a quello dell'associazione di idee e per questo motivo si tratta più che altro di una divisione formale interna al modello e non sostenuta da ulteriori evidenze scientifiche. Le pratiche a oggi conosciute infatti, fanno tutte riferimento alle due leggi della magia simpatetica, e a una terza legge, che verrà esposta più avanti, ma che in linea di massima non serve ad altro che aggregare le altre due. D'altronde e come si era visto per le leggi del modello causale scientifico, anche in questo caso l'azione combinatoria delle regole magiche serve a rafforzarne la portata e forza esplicativa generale.

Riassumendo, quelle scoperte da Frazer sono le due principali forme concrete, definite leggi, di magia praticate dall'essere umano ed esse poggiano la loro costruzione su un unico fondamento teorico, questa volta astratto, determinato dall'associazione d'idee prodotte dalle menti dei primitive. Questo giudizio caustico nei confronti della correttezza o irragionevolezza del principio teorico è del tutto arbitrario, poiché Frazer giunge ad esso attraverso il confronto tra la propria cultura d'appartenenza e quella delle tribù da lui definite "primitive". Per l'antropologo la mente del

selvaggio è inferiore rispetto alla propria, esattamente come per Piaget lo è quella del bambino nei confronti di quella dell'adulto. Entrambe queste prospettive sono frutto della concezione del secolo in cui sono vissuti entrambi gli autori e delle conoscenze possedute dalla comunità scientifica dell'epoca, mentre oggi i cognitivisti hanno trovato la presenza del pensiero magico anche nell'adulto nato e cresciuto nella più progredita cultura occidentale, sfatando entrambi i punti di vista dei due studiosi. Dagli esperimenti condotti da Rozin, Millman e Nemeroff, ad esempio, si è visto come l'essere umano sia incline a ritenere come due entità entrate in contatto tra di loro arrivino condividere per forza un legame di reciprocità a prescindere dalla distanza che le separa, oppure come oggetti che si assomiglino siano uniti tra di loro per via della loro similarità (Niemyjska, 2014, 2; Stavrova, Newman, Kulemann, Fetchenhauer, 2016, 555-556; Subbotsky 2010, 49; Subbotsky 2019, 85;). D'altronde sono stati proprio gli esperimenti di Rozin, Millman e Nemeroff, e quelli poi sorti da questi studi, a testimoniare l'esistenza del pensiero magico nell'adulto e come esso possa prendere corpo attraverso la struttura delle leggi del contagio e della similarità individuate da Frazer. Non sembra esservi infatti alcuna differenza, dal punto di vista teorico, tra le due forme di magia scoperte da Frazer e le evidenze sperimentali raccolte dai cognitivisti circa il manifestarsi del pensiero magico nell'adulto, tant'è che i due concetti vengono spesso sovrapposti. Ad esempio, l'azione del *contagio magico* scoperto dai cognitivisti mostra come due entità che entrano in contatto tra di loro mantengono per sempre tale legame, a prescindere da quello che si tenterà di fare per dividerle o cancellare questa modalità di relazione. Negli esperimenti condotti si è osservato come le persone rifiutano tutti quegli oggetti che sono entrati in contatto con entità o persone bersaglio di stigma da parte della società, oppure malate, o ritenute indesiderate (Subbotsky, 2010, 7; Stavrova, Newman, Kulemann, Fetchenhauer, 2016, 555-556). Ad esempio, i soggetti sperimentali si dimostravano reticenti nell'accettare una coperta appartenuta un individuo affetto da AIDS, anche se sterilizzata. In linea di principio questi comportamenti possono essere spiegati anche attraverso le ragioni del modello causale scientifico. D'altronde nella termodinamica un metallo caldo trasferisce il proprio calore a un corpo più freddo per contatto fisico, così che quest'ultimo inizi ad acquisire una temperatura sempre crescente; e può dirsi lo stesso per il campo delle vibrazioni e altre entità fisiche conosciute. Nella stessa biologia, un corpo contaminato da un virus ne contagierà un altro al solo contatto, propagando così l'epidemia. Quello che quindi distingue il modello causale di tipo logico scientifico da quello magico è da ricercarsi nelle condizioni d'attuazione della legge, e in questo caso nella parola "sempre", è infatti essa a determinare il passaggio dal mondo del reale a quello della magia, poiché con questo termine si presuppone che due entità diventino indivisibili a prescindere dai tentativi, anche ragionevoli, attraverso cui si prova a ristabilire la separazione. Per la magia del contagio non esiste alcun modo per poter sciogliere il legame appena formato dal contatto tra due

entità, anche quando dal punto di vista razionale non sussisterebbero più i presupposti per il perdurare di tale relazione (Subbotsky 2010a, 96; 2019, 5, 43, 82-84, 184-188). Altri esperimenti hanno poi mostrato anche la validità del principio della *similarità magica*, evidenziando come tutti gli oggetti che si assomiglino possano giungere a condividere un legame a prescindere dall'effettiva composizione degli stessi e dalle loro proprietà intrinseche. Attraverso i loro esperimenti infatti, Rozin, Millman e Nemeroff hanno mostrato come persino la forma di un oggetto possa far sì che la mente umana lo associ ad un'altra entità o a un suo specifico uso e/o tratto saliente, senza che ve ne sia una ragione (Rozin, Millman & Nemeroff 1986, 703-712; Subbotsky 2010, 7). Ad esempio un dolce a forma di feci di cani sarà meno desiderabile rispetto a uno che abbia un aspetto più consono all'idea di dessert, a prescindere dagli ingredienti usati (Rozin, Millman & Nemeroff 1986, 703-712; Subbotsky, 2010, 49; 2019, 85). In tal senso la lista di esempi è lunga e tra i più veloci e semplici per comprendere l'applicazione concreta di tale legge vi è quello che associa i segni zodiacali a specifici tratti della personalità. Ad esempio, colui che è nato sotto il segno del toro è ostinato come l'animale del segno zodiacale, i segni doppi invece, sono associati a personalità bipolari, il leone ama circondarsi di persone che lo ammirano com'è l'animale in natura, mentre il serpente è velenoso com'è pungente il carattere delle persone nate a novembre etc. (Eysenck, 1982, 53-58) . Di fatto è evidente come ogni caratteristica attribuita al segno zodiacale riprenda la conformazione e gli attributi dell'animale utilizzato per esprimere tale concetto (Eysenck, 1982, 30-35). Altri esempi della presenza di un legame tra entità tra loro distanti e simili, come potrebbe essere la fotografia di una persona per la quale si nutre un forte sentimento, sono già stati presi in esame quando si è parlato della presenza della magia nella mente dell'adulto (Niemyjska 2014; Stavrova, Newman, Kulemann, Fetchenhauer, 2016, 555-556). L'insieme di tutte queste evidenze empiriche mostra come le regole magiche descritte da Frazer trovino un corrispettivo nei processi cognitivi della mente umana e nei comportamenti delle persone, le quali, spesso implicitamente, agiscono proprio a sostegno di tali meccanismi. Ed è unendo l'aspetto teorico di Frazer e quello empirico riscontrato da Rozin, Millman e Nemeroff, ma non solo loro, che è possibile affermare che la legge del contagio e della similarità non hanno dimorato solo nelle menti dei selvaggi e di menti primitive, ma albergano ancora oggi in ogni essere umano. E tale contiguità impone una riflessione profonda, poiché essa rende possibile sostenere che i rituali, così come quei comportamenti osservati da Frazer, altro non fossero che il manifestarsi di quei processi cognitivi che sottostanno all'azione del pensiero magico e che sono stati poi scoperti dai cognitivisti anche nell'essere umano moderno.

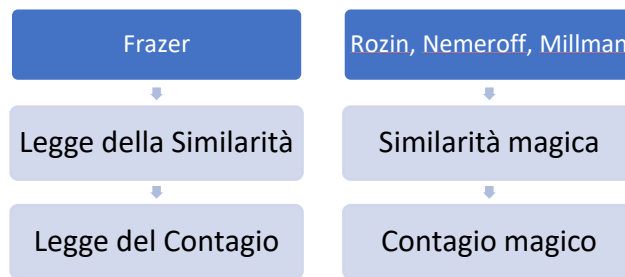


Fig. 2, Schema d'interazione leggi magiche di Frazer e dei cognitivisti

Come mostra lo schema qui sopra, le leggi individuate da Frazer e quelle scoperte da Rozin, Nemeroff e Millman, sono praticamente uguali, sia nei nomi, sia nella sostanza, ma quello che differenzia è la modalità con cui sono state codificate e il senso di cui sono state investite. Frazer, ad esempio, scoprì le sue leggi tramite l'osservazione dei rituali e suggerì come quei comportamenti irragionevoli da lui scoperti fossero da attribuirsi solo all'arretratezza della mente del selvaggio, a prescindere dal fatto che quegli stessi riti fossero eseguiti, pressoché allo stesso mondo, in quasi tutto il mondo allora conosciuto. Al contrario, Rozin, Nemeroff e Millman, si accorgono che i rituali di Frazer sono in realtà vivi e coltivati anche nella società Occidentale più progredita e investono indistintamente quasi tutti gli individui sottoposti agli esperimenti. Da una parte si ha quindi un'osservazione empirica degli eventi e la strutturazione di leggi che investono solo un tipo di individui, i selvaggi. Dall'altra invece, si scoprono le stesse leggi, ma attraverso una manipolazione attiva da parte dello sperimentato di alcune variabili, inoltre si estende la portata di tali scoperte a ogni essere umano, a prescindere dalla cultura d'appartenenza e il livello di istruzione personale. Poiché evidenzia le peculiarità di ognuna di queste scoperte, può aver senso riunire le due fasi di scoperte e le relative implicazioni sotto un'unica definizione, così da poter maneggiare questi concetti in modo più semplice ed efficace per gli intenti qui perseguiti. Si è quindi scelto di mantenere i nomi attribuiti da Frazer e per questo parlare di legge del contagio e della similarità, ma di associare a queste due etichette i contenuti scoperti di Rozin, Millman, Nemeroff, Subbotsky, Niemyjska, Stavrova, Newman, Kulemann, Fetchenhauer, Keinan e Wilcock. In questo modo si può unire la formulazione originale alle scoperte più recenti, senza stravolgere il significato di una o dell'altra forma, benché entrambe siano frutto di ragionamenti tra loro non perfettamente sovrapponibili.

Esiste infine una terza legge magica che benché non osservata direttamente da Frazer, né ripresa dagli studi dei cognitivisti, risulta determinante per completare la rassegna sul funzionamento del pensiero magico. Essa è la *partecipazione* e per comprenderne il funzionamento è necessario ritornare al ruolo del mito e del rituale del passato. Si era infatti suggerito come non vi sia una convergenza generale sulla funzione e senso del mito e quindi del rituale e della magia, tant'è che ancora oggi persistono più teorie. Per alcuni studiosi il mito sull'origine del fuoco ad esempio, così

come quello sulla provenienza dei terremoti, della pioggia e altri eventi fisici, fungerebbe sia da spiegazione dell'evento stesso, sia da mezzo per controllare tali calamità. Il mito si definisce infatti come:

MITO: "Dal greco *mythos* ("parola, racconto"), una narrazione di particolari gesta compiute da dei, semidei, eroi e mostri. Il m. può offrire una spiegazione di fenomeni naturali, legittimare pratiche rituali o istituzioni sociali e, più genericamente, rispondere alle grandi domande che gli uomini si pongono. Caratteristica essenziale del m. è che esso si sia diffuso oralmente prima di essere scritto, e che si perpetui nella tradizione di un popolo."
<http://www.treccani.it/enciclopedia/mito/>

Questa contrapposizione tra la capacità di spiegare del mito e quella di controllare la realtà svolta dalla magia, è stata oggetto di studio delle ricerche compiute da Bronislaw Malinowski (Segal, 2004; 28). Dalle quali si evince come il mito possieda delle caratteristiche funzionali che certamente si collegano alla magia, ma che al contempo mantengono un loro scopo e un'azione ben distinti da quest'ultima, ovvero quella di spiegare un fenomeno. Al di là dell'intuizione di Malinoswki, la funzione svolta da mito e dalla magia resta ancora avvolta da riflessioni spesso prive di una conclusione univoca, sia sotto il profilo antropologico (Segal, 2004; 14-48), sia per quanto riguarda quello filosofico (Segal, 2004; 49-73). Studiosi come Lucien Lévy-Bruhl, ad esempio ritengono che la magia non funga da strumento di controllo, ma serva piuttosto come strumento di bilanciamento dell'universo (Segal 2004, 24-26). Fu proprio quest'autore a introdurre il concetto di *partecipazione mistica* con il quale si abbandona l'idea che l'essere umano cerchi di controllare la natura di eventi inspiegabili e cerchi piuttosto ripristinare una sorta di ordine naturale delle cose (ibidem). Secondo questa prospettiva, i primitivi, così come li definisce lo stesso Lévy-Bruhl, utilizzavano un sistema di comprensione della realtà né logico, né illogico, ma semplicemente prelogico, attraverso cui era possibile attribuire a ogni essere vivente un'anima, al pari di quella associata all'essere umano (ibidem). Ed è proprio in quest'animismo collettivo capace di abbracciare ogni essere vivente, che l'essere umano ritrova quel senso di comunione e inclusione nel flusso della vita, nel tutto, o in quello che altrimenti viene definito da alcuni studiosi come *Karma* e dagli psicanalisti con il termine *sincronicità* (Jung 2011, 205; Segal 2004, 26; Subbotsky 2010, 99). La partecipazione, così come le altre due leggi del pensiero magico, suggerisce l'idea che ogni entità del mondo sia collegata a tutte le altre da un filo invisibile capace di far sì che l'essere umano possa relazionarsi con i suoi simili attraverso una comunione di intenzioni, anche a grandi distanze. Con tale legge infatti, si ritiene che ogni azione e pensiero incontri, per risonanza tra le intenzioni inconse, altri individui che condividono queste stesse pulsioni. Secondo questa prospettiva, i sogni, gli incontri e più in generale ogni evento della vita di un essere umano risulta essere influenzato dai pensieri consci e inconsci che egli produce. E per Lévy-Bruhl è in questa comunione tra tutti gli esseri ed eventi che si inserisce il

mito, la cui forza non sarebbe quella di spiegare l'inspiegabile, ma favorire, anche attraverso il rituale, il ritorno all'armonia con il tutto (Segal 2004, 25). In altre parole, i terremoti e le altre calamità naturali sarebbero determinate da azioni improprie compiute dell'essere umano, le quali suscitano per assonanza una reazione d'uguale negatività nell'universo. E per porre rimedio a tali disastri è necessario produrre un'azione di contraria intenzione, così da ribilanciare l'universo e ritornare all'equilibrio originario. Sul concetto di partecipazione è intervenuto anche Subbotsky, il quale sostiene come essa non possa essere banalmente inscritta nelle reazioni di stimolo risposta di tipo comportamentista (a modi cane di Pavlov), ma debba piuttosto essere inquadrata come un tipo di riflessione interiore e consapevole, nella quale l'essere umano sceglie come comportarsi in modo volontario (Subbotsky 2010, 99). Per lo studioso russo, quando un essere umano percepisce questo senso del tutto, che si può riassumere nella partecipazione alla vita del cosmo, e si comporta in accordo con essa non a livello inconscio, ma sceglie deliberatamente di aderire a questa visione delle cose da un punto di vista consapevole. In breve, per Subbotsky la scelta di aderire al flusso della vita descritto dalla partecipazione è del tutto volontaria e consapevole, a dispetto delle intenzioni inconsce nutrite dal singolo individuo. La partecipazione è quindi differente rispetto a una semplice risposta emotiva inconsapevole, poiché ogni qual volta l'essere umano sente di essere coinvolto in qualcosa di più grande di lui, nel tutto, resta pur sempre attivo nella sua mente il pensiero critico, il quale viene invece inibito dal processo emotivo puro e semplice (ibidem). In breve, l'essere umano che agisce sull'onda della partecipazione sceglie consapevolmente come comportarsi e pur sapendo di compiere un'azione irrazionale, dal punto di vista del modello causale scientifico, accetta comunque di portarla avanti. In termini psichici, non c'è alcuna differenza tra il processo attraverso cui agisce la suggestione ordinaria e il meccanismo della partecipazione, poiché entrambi influenzano la mente e la realtà allo stesso modo, lasciando intatto il pensiero critico della persona (Subbotsky 2010, 99-102). Nonostante queste evidenze, nel corso degli anni Subbotsky non ha mai ritenuto di inserire la partecipazione all'interno delle leggi che regolano il rapporto causa-effetto nel mondo magico. Eppure Lévy-Bruhl lo ha fatto ed è per questo che può aver senso introdurre questo principio magico tra le leggi fondamentali, al pari del contagio e della similarità. Riassumendo, il principio della partecipazione suggerisce come ogni entità ed essere vivente sulla terra sia connessa a tutte le altre attraverso un "filo invisibile", che può essere regolato dall'individuo mediante le proprie azioni. La comunione di questa legge con le altre è evidente, poiché la partecipazione si può a sua volta estrapolare proprio da alcune caratteristiche delle altre leggi. Essa infatti agisce per similarità delle intenzioni, un pensiero positivo attirerà una situazione altrettanto positiva, ed inoltre l'azione non ha bisogno del contatto diretto, in tal senso riprende la separazione operata dalla legge del contagio.

Giunti a questo punto è possibile produrre una tabella riassuntiva con le tre principali fonti d'azione magica e le relative caratteristiche, esattamente come si era fatto per le leggi del modello causale scientifico.

Leggi del modello causale Magico	
Legge	Descrizione
Similarità	Il simile si comporta come il simile
Contagio	Una volta entrate in contatto tra di loro due entità condividono il medesimo destino
Partecipazione	Ogni entità del mondo attrae il proprio simile a prescindere dalla distanza e dalla volontà consapevole

Tab. 6 Le leggi del modello causale Magico

L'origine di tutte queste tre leggi sarebbe da attribuire ai meccanismi intrinseci della mente umana e dal fatto che l'essere umano apprende e comprende il mondo, almeno per la prima fase della propria esperienza, sulla base di tali principi. Se ad esempio si riprende il bambino durante la fase senso-motoria di Piaget, ecco che la legge della partecipazione si adatta perfettamente al modello di comprensione della realtà del bambino, il quale concepisce il proprio pensiero come universale e leggibile da chiunque, anche senza una sua espressione diretta; e lo stesso può valere anche per le altre due leggi. Occorre poi sottolineare che per quanto queste leggi siano utili alla comprensione dell'elemento magico, esse esprimono ancora un alto grado di astrazione, nel senso che non si riescono adattare perfettamente alla manifestazione dell'elemento magico più conosciute nella realtà. Esse fungono infatti solo da passaggio intermedio in una scala dall'astratto al concreto che descrive il modello causale magico in tutta la completezza, iniziando dal principio associativo delle idee, passando poi delle leggi magiche e in ultimo dalla magia nella realtà quotidiana. Occorre immaginare che questi tre livelli corrispondano agli stadi di sviluppo di una casa, dall'idea dell'architetto, primo stadio, al progetto, secondo stadio, alla realizzazione vera e propria, ovvero ciò che ognuno può ammirare, che corrisponde poi all'ultimo passaggio e quindi alla magia nella realtà. Alla base del modello causale magico si trova il meccanismo d'associazione libera delle idee, che contraddistingue il pensiero umano inglobando l'agentività estesa a tutte le entità e la riduzione di ogni concetto astratto a entità più concrete e per questo comprensibili; un po' com'è nelle metafore concettuali di Lakoff. Al secondo livello di questa piramide si trovano poi le leggi magiche, che spiegano le logiche d'azione delle entità nel mondo magico, esattamente come la sottrazione, la moltiplicazione, l'addizione e la divisione in matematica. Alla sommità dell'intera struttura sono infine poste le manifestazioni concrete dell'elemento magico, ovvero quelle forme di magia ai più riconoscibili e alle quali è associata un'immagine: come la telecinesi, l'antropomorfismo, il mentalismo, la trasmutazione/metamorfosi, la controfattualità e infine l'innatismo. Esse sono l'ultimo stadio della

manifestazione dell'elemento magico, rappresentano l'osservabile, ciò che i sensi umani possono registrare e a cui non esiste una spiegazione nel modello causale scientifico.

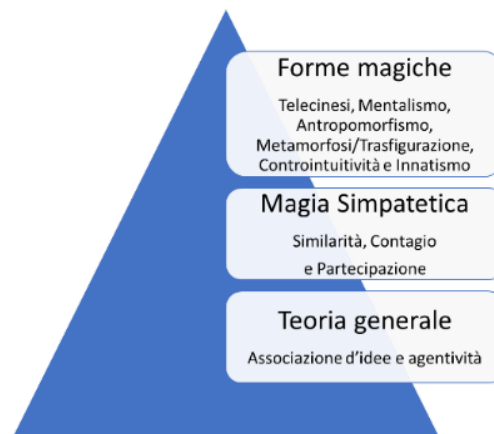


Fig.3, Schema del modello causale magico

D'altronde conoscere l'esistenza delle sole tre leggi magiche non è sufficiente a definire, e quindi comprendere, le varie forme che assumono i fenomeni magici nella realtà quotidiana e questo è un problema che hanno affrontato diversi studiosi. Ma come si può giungere a una strutturazione completa delle manifestazioni magiche? Subbotsky ad esempio, ha fornito una risposta a questo problema formulando il concetto *fenomeni magici*, con il quale egli è riuscito a suddividere in cinque forme l'intero universo della magia concreta. Sebbene si tratti di una forzatura, al pari di quella proposta da Propp con le funzioni di una fiaba, essa rappresenta pur sempre un primo punto di partenza attraverso cui codificare e così descrivere l'elemento magico.

La prima coppia di fenomeni magici si riferisce alla manipolazione attivata dal pensiero sull'esistente, sia esso di natura materiale, o immateriale.

1. La *telecinesi* consiste nell'azione della coscienza, della volontà espressa dal proprio pensiero, sulla materia, come ad esempio il poter spostare oggetti fisici senza impiegare azioni fisiche (Subbotsky, 2010, 5, 6, 18; 2019, 83).
2. Il *mentalismo* è l'azione della mente su un'altra mente, come ad esempio la capacità di leggere il pensiero altrui, modificarne i ricordi, in altre parole la possibilità di controllare la volontà e i processi psichici di altre persone (Subbotsky, 2010, 5, 6, 18; 2019, 83).

La seconda coppia di fenomeni magici invece, comprende tutte quelle manifestazioni di magia in cui degli oggetti inanimati acquistano dei pensieri e dei comportamenti propriamente umani, come ad esempio il Pinocchio di Collodi, oppure quando un oggetto cambia improvvisamente status e forma senza che se ne sia compreso appieno il processo di trasformazione.

3. La *trasmutazione/metamorfismo* consiste nella capacità di poter trasformare degli oggetti in altri, del tutto difforni dai primi, per mezzo di artefatti magici come bastoni, pozioni, amuleti etc., oppure attraverso le parole magiche, gli incantesimi e i rituali (Subbotsky, 2010, 5, 6, 18; 2019, 83).
4. L'*antropomorfizzazione* consente invece nella possibilità di attribuire l'etichetta di "essere umano", con tutto ciò che essa comporta (pensieri, emozioni, corpo e azioni), a oggetti inanimati e animali che ne sarebbero per natura privi. È grazie a questa forma magica che è possibile costruire mondi con oggetti e animali parlanti capaci di pensare e comportarsi come esseri umani in carne ed ossa (Subbotsky, 2010, 5, 6, 18; 2019, 83).

L'ultima famiglia di eventi riguarda tutte quelle situazioni in cui si manifesta l'immaterialità del vivente, come ad esempio quando si assiste al fenomeno del teletrasporto, oppure qualcuno diventa invisibile, o un individuo acquista una velocità e una forza ultraterrene. Più in generale rientrano in questa famiglia tutti quei fenomeni che violano la legge della conservazione del modello causale scientifico.

5. La *controfattualità* è l'abilità di poter apparire e scomparire senza lasciar traccia di sé, oppure la possibilità di infrangere i vincoli di spazio e tempo attraverso super poteri (Subbotsky, 2010, 5, 6, 18; 2019, 83).

Tutte le forme di magia concrete sin qui descritte non tengono conto della legge della partecipazione, poiché Subbotsky, ma come lui molti studiosi del pensiero magico, non ritengono questo concetto vitale per la comprensione della manifestazione dell'elemento magico nel suo insieme. Al contrario sarebbe bene descrivere la forma concreta con la quale la partecipazione manifesta la sua presenza nella realtà.

6. L'*innatismo* racchiude il concetto di unione delle anime, delle essenze, presente in ogni cosa a questo universo e con esse l'idea che esista un destino comune, un percorso prestabilito sin dalla nascita per ogni entità, capace di attribuire un ruolo e uno scopo a tutto. L'esempio più immediato è quello del tema natale in astrologia, ma anche il concetto di karma e della sincronicità di Jung ben esemplificano questa forma di magia concreta. Grazie a questa manifestazione magica due oggetti che non sono mai entrati in contatto prima giungono a condividere il medesimo destino e, a volte, persino un'anima.

È poi possibile ricapitolare la differenza tra le principali caratteristiche del modello causale scientifico, con quello magico nella seguente tabella (Subbotsky, 2019; 84).

Caratteristiche degli Oggetti	Dominio MAGICO	Dominio SCIENTIFICO
Possiedono un'anima?	Si	No
Possiedono una mente?	Si	No
È possibile comunicare con loro?	Si (e sulla base della semantica)	No
La connessione tra entità	Causalità magica	Causalità scientifica
Permanenza	Ogni entità può cambiare la propria forma (trasmutazione)	Gli oggetti hanno una loro identità e consistenza immutabile
Conservazione	Tutto può sparire e riapparire (controfattualità)	L'energia cambia forma, ma non quantità
Indipendenza	La mente può cambiare la materia (mentalismo e telecinesi)	Il solo pensiero NON ha influenza sulla materia
Identità	Due oggetti possono condividere il medesimo destino (innatismo)	Oggetti separati non intrattengono alcun rapporto causale
Priorità	Un effetto può precedere una causa, o non averne nessuna. (Controfattualità, Antropomorfismo)	Le cause precedono sempre gli effetti
Esclusività	Nel mondo magico tutto può generare qualsiasi cosa e il suo contrario (ogni forma di magia)	Un effetto possiede una sola causa

Tab. 7, Caratteristiche dei domini e rapporti tra leggi

Quest'ultima tabella fornisce il riassunto generale della teoria proposta da Subbotsky, con l'aggiunta dell'innatismo e quindi della prospettiva di Lévy-Bruhl, ma esistono altri modelli descrittivi della magia e uno dei più interessanti è sicuramente quello prodotto da Laura Feldt. Per l'autrice Danese l'elemento magico può essere studiato a partire dagli artefatti che più di altri ne veicolano le leggi e la diffusione, ovvero i testi e nello specifico libri come la Bibbia. A differenza di Subbotsky, che ha prodotto la sua descrizione dei fenomeni magici a partire dalle leggi del contagio e della similarità, Laura Feldt ha invece preferito fare affidamento sull'analisi testuale individuando così le seguenti categorie:

1. La **Metamorfosi**: essa permette la trasformazione di un'entità in un'altra cambiandone lo status ontologico. Dall'artefatto all'animale, dal dolce al salato, dal bastone al serpente e via discorrendo. La forza di questa strategia narrativa risiede, secondo la Feldt, nella violazione della realtà ordinaria, dell'ordine normale attribuito alle cose del mondo; anche in questo caso è quindi evidente come l'autrice ricollegli l'aspetto magico a una violazione del modello causale di tipo scientifico. Tale aspetto non viene in realtà mai menzionato, ma è proprio su questo che si gioca la funzionalità della metamorfosi (Feldt 2012, 59-60, 133-135)
2. L'**Adynaton**: rappresenta l'avverarsi di un evento di per sé impossibile e in netta contrapposizione con l'ordine causa-effetto associato alla normale logicità che accompagna le entità di questo mondo. Tale stratagemma retorico è connesso al rapporto straniero/sconosciuto da una parte e all'inganno dall'altra, nel senso che l'obiettivo di questa strategia retorica è quello di violare i canoni culturali e i processi intuitivi più comuni

all'interno di una specifica società; gli esempi possono essere innumerevoli, dagli alberi che parlano, al pane che piove dal cielo ed eventi simili. Con il termine inganno si vuole qui sottolineare il lato illusorio prodotto da questa particolare forma di magia, poiché ciò che viene meno è il contrappeso delle normali associazioni causa/effetto condivise da una specifica cultura (Feldt 2012, 59-60, 135-137).

3. L'**Iperbole** esalta due concetti importanti, il primo è quello dell'estremismo e l'altro è quello di ipertrofismo, entrambi precursori naturali dell'impossibile e quindi del magico. Il gioco di questa strategia retorica infatti, è quello di spingere oggetti ed entità comuni oltre la loro normale soglia di veridicità, suscitando nel letto il dubbio circa la veridicità degli eventi narrati dalla storia. Un esempio dell'iperbole è colui che colpisce e uccide in un solo colpo sette mosche, o chi, come in *Beowulf* compie traversate a nuoto che durano giorni interi. La grande differenza tra l'Adynaton e l'Iperbole è proprio in questo passaggio, nella pretesa di verità nei confronti del lettore, che da una parte è del tutto assente, mentre dall'altra è presente e coagulata nel concetto in un termine: verosimile. Da questo punto di vista l'iperbole non viene descritta come una semplice esagerazione e si colloca un gradino sotto l'Adynaton, entrambe infatti raccontano l'impossibile, seppur con sfumature differenti (Feldt 2012, 59-60, 137-139).
4. Un altro degli stratagemmi retorici indispensabile al testo fantastico è la **coincidenza**, così come il suo opposto, ovvero la non congiunzione di un evento. Questa ambivalenza tra possibile e impossibile è l'abilità intrinseca di questo stratagemma retorico, il quale oscilla costantemente tra due possibili esiti, generando così incertezza nel lettore. L'obiettivo ultimo della coincidenza, secondo la Feldt, è quello di portare al centro dell'attenzione altri dualismi, come caos/cosmo, conosciuto/sconosciuto, spiegabile/inspiegabile, ordinato/disordinato, libero arbitrio/predestinazione ed altro. Si può dire che la letteratura fantastica usi sia il fattore estetico di questa figura retorica, sia quello cognitivo associato alle coincidenze e inoltre usi in modo strategico la bipolarità per problematizzare il confine tra contingenza e significato. La narrativa fantastica riflette sul dubbio e per tale ragione le coincidenze sono essenziali, perché attraverso esse e le ambiguità è possibile mostrare la fragilità di ogni sistema di attribuzione di senso. Da questo punto di vista l'elemento fantastico è sempre orientato verso un aumento significativo della complessità, piuttosto che una sua riduzione, ed è qui che la coincidenza aiuta a produrne una quantità di entropia sempre maggiore (Feldt 2012, 60, 139-140).
5. Il **paradosso** è anch'esso legato a concetti come il meraviglioso, lo sconvolgente, l'inaspettato, l'impossibile e il contraddittorio. Attraverso questa forma retorica si uniscono due tipologie del discorso, che sono quella logica e quella retorica, inoltre esso non aderisce

sempre e necessariamente alle differenze stabilite nella storia del concetto. In letteratura il paradosso è utilizzato per giocare sugli elementi contraddittori e serve per sfidare l'illusione della comprensione mimetica del testo acquisita da parte del lettore. In altre parole, ogni qual volta il lettore pensa di aver capito il senso del racconto, il paradosso interviene stravolge le certezze appena acquisite. Un chiaro esempio di questa strategia è fornito dalla trottola finale nel film *Inception*, che mantiene costante il suo moto, alimentando il dubbio che in realtà il sogno di Cobb non si sia mai terminato. D'altronde questa forma retorica assolve anche il compito di produrre conoscenza, nel senso che possono esistere paradossi che restano irrisolti e che nella loro formulazione aiutano così a trovare una risposta a concetti complessi. La Bibbia stessa è ricca di passaggi logici privi di conclusione, miracoli senza capo né coda e paradossi che rimandano al credete la scelta finale tra il dominio del reale e quello della fantasia (Feldt 2012, 60, 140-141).

Rispetto alle categorie prodotte da Subbotsky, quelle della Feldt aderiscono maggiormente alle leggi del modello causale scientifico.

Leggi del modello causale scientifico	Fenomenologia proposta da Subbotsky	Le strategie narrative del fantastico di Laura Feldt
Permanenza	Ogni entità può cambiare la propria forma (trasmutazione)	Metamorfosi
Conservazione	Tutto può sparire e riapparire (controfattualità)	Adynaton
Indipendenza	La mente può cambiare la materia (mentalismo e telecinesi)	-
Identità	-	Coincidenza e Paradosso
Priorità	Un effetto può precedere una causa, o non averne nessuna. (Controfattualità, Antropomorfismo)	Paradosso
Esclusività	Nel mondo magico tutto può generare qualsiasi cosa e il suo contrario (ogni forma di magia)	Ogni forma di magia espressa in precedenza

Tab. 8, Le forme dell'elemento magico secondo Subbotsky e Feldt

La differenza tra le forme individuate da Subbotsky e quelle della Feldt è racchiusa in due soli elementi. L'autore russo infatti, non includendo la partecipazione tra le leggi fondamentali della magia è costretto a spiegare il concetto di destino attraverso l'unione della legge del contagio e quella della similarità; e per questo non ha codificato una manifestazione univoca di tale forma di magia, mentre la Feldt ne può annoverare persino due (coincidenza e paradosso). L'elenco di eventi costruito da Subbotsky però, riesce a spiegare in modo convincente l'abilità espressa dalla mente sulla materia e dalla mente sulla mente, cosa che invece Laura Feldt non riesce a fare. Ma da dove originano queste differenze? La risposta è in entrambi i casi determinata dal metodo usato dai due studiosi. La scelte delle leggi da parte di Subbotsky gli ha impedito di comprendere la portata del destino e quindi di

inserirlo tra i fenomeni magici a cui dare in seguito una forma. Di per sé questo fenomeno è curioso, perché l'autore tratta il tema del destino in una lunga pubblicazione uscita nel 2010, ma poi, nel 2019, lascia ai margini questo concetto e tutto ciò che ne consegue. Per quanto riguarda la Feldt invece, la scelta della Bibbia è stata determinante nella produzione delle sue forme concrete di magia, poiché in questo testo la volontà espressa dai personaggi è sempre mediata dalla preghiera. In altre parole, il mezzo che dona il potere all'essere umano è solo Dio, non è possibile che un individuo possiede delle capacità soprannaturali di tipo innato e per tanto telecinesi e mentalismo, che presuppongono entrambe una volontà individuale ed esclusiva, perdono forza e vengono eliminate dall'equazione. Al contrario, il concetto di karma, di azione e risposta e destino è ben presente e infatti è espresso da ben due forme di magia. D'altronde nella Bibbia il destino di un individuo è determinato dalle sue scelte, dal libero arbitrio, il quale non esaurisce la sua forza punitrice o esaltatrice nella sola vita terrena, ma accompagna l'essere umano anche nell'aldilà.

Lo schema proposto dalla Feldt svela, in modo implicito, parte dei presupposti del modello causale di tipo religioso, il quale presuppone una presenza maggiore del destino e del paradosso e sottolinea l'impossibilità di accedere al potere soprannaturale, di cui solo Dio e il suo contrario, quindi Satana, sono i legittimi detentori. In realtà il discorso sul modello causale religioso sarebbe ben più complesso di così, perché gran parte dei miracoli ed eventi soprannaturali sono contenuti nel Vecchio Testamento, mentre nei vangeli la loro presenza cala vistosamente, facendo presupporre un cambiamento nella struttura della società del tempo e quindi anche nella costruzione del sistema che sorregge la magia. Lo studio della Bibbia e del sistema di credenze a esso associato, imporrebbe poi un confronto tra sistemi religiosi differenti e anche all'interno dello stesso sulla base delle versioni del testo sacro di riferimento. Al contrario, il modello causale magico e quello scientifico sono ben codificati e possiedono alle spalle una letteratura abbastanza solida da consentire l'uso di questi costrutti teorici senza commettere errori grossolani. Tuttavia alcuni aspetti del Vecchio Testamento verranno ripresi in esami nelle pagine seguenti, poiché lo studio della Feldt rappresenta, se pur sia declinato al solo modello causale religioso, un buon esempio di come dalle forme e delle leggi dei modelli causali si possano produrre artefatti come libri e non solo. Grazie alla Feldt si vedrà come la magia nella narrativa svolga una funzione ben più importante rispetto a quella attribuitagli da chi la considera solo un abbellimento stilistico. Ad ogni modo, con la tabella n°8 si conclude l'incontro tra i vari modelli causali e le forme concrete di magia. Grazie a questi intrecci metodologici ed evidenze, empiriche e sperimentali, è inoltre possibile formulare due considerazioni, dalle quali sboccherà poi l'ipotesi di ricerca e la metodologia impiegata per testarla.

Il primo riguarda l'esistenza di una logica interna al modello causale magico, esattamente come ne esiste una per quello scientifico e religioso. Ogni modello attinge a una struttura tripartita, che pone alla base un principio generale, poi la costituzione di leggi logiche e infine la presenza di quelle forme dalle realtà capaci di mostrare l'interazione concreta tra principi e leggi. Nello specifico, è stata presa in considerazione soprattutto la struttura del modello causale magico e parte di quella del modello causale scientifico, sebbene la visione della Feldt abbia gettato luce anche sul modello religioso. Tralasciando quest'ultimo, il motivo per il quale non è stata definita la parte concreta del modello causale scientifico è che la sua conoscenza non aggiungerebbe ulteriore valore alla ricerca, così com'è per l'intero modello causale religioso. Inoltre è possibile ricavare, in modo intuitivo, le forme concrete del modello scientifico dalla semplice negazione di quelle espresse dal magico. Ad esempio, la forma opposta all'innatismo è il determinismo, che suggerisce come ogni essere umano sia fautore del proprio destino e possa cambiare, in ogni momento, le proprie sorti indipendentemente dal destino di altri oggetti, e così discorrendo per le altre leggi. Sempre a tal proposito, quelle elencate sono le principali forme di magia pratica, le quali coprono, o così dovrebbero, ogni forma di magia presente nel reale, ma questo non significa che la loro produzione si arresti qui. Quando Propp, ad esempio, individuò le sue funzioni lo fece tramite l'analisi di oltre cento fiabe russe, ed egli stesso si aspettava di incontrarne più di 31. Per tale ragione è presumibile che queste forme della magia, da sole, possano essere sufficienti a descrivere ogni esempio nella realtà, ma vi è anche la possibilità che non bastino e qualora si verificasse tale occorrenza, verranno a loro volta identificate delle nuove espressioni magiche.

Il secondo punto invece, è quello relativo alla combinazione tra approcci teorici differenti e il loro grado di affidabilità. Si erano già notate le contraddizioni insite alla prima definizione di magia, così come quelle prodotte dall'idea di Piaget che il pensiero magico del bambino rappresentasse solo una tappa dello sviluppo della mente umana. Adesso sono state rese evidenti anche le contraddizioni insite al ragionamento degli antropologi, i quali hanno a lungo sostenuto come riti e miti fossero solo un retaggio del passato privo di senso nella società Occidentale d'oggi. Il passo successivo sarà quello di porre in crisi al modello d'analisi della magia prodotto dai cognitivisti, poiché anche loro, al pari di altri studiosi, hanno scelto di ancorare la scoperta delle regole magiche agli esperimenti, i quali richiedevano spesso la collaborazione consapevole dei soggetti sperimentali. Tale metodologia d'analisi si scontra con le resistenze psichiche dei soggetti nei confronti della magia, il famoso meccanismo PDAMI di Subbotsky, ma anche la dissonanza cognitiva di Festinger. L'essere umano tende infatti a rifiutare l'adesione a qualunque forma di magia, sia verbalmente, sia nelle credenze e nei comportamenti, e tale realtà è ben visibile negli adulti. Risulterebbe quindi infruttuoso analizzare i soggetti durante un esperimento, a meno che non siano state prima individuate delle regole e dei

processi specifici da investigare, mentre a oggi le uniche leggi individuate sono quella del contagio e quella della similarità. Per questo motivo a oggi non si conosce ancora come l'adulto alimenti la sua magia e quanto essa venga coltivata nella sua vita, nonché le funzioni che svolge. Vi sono certamente numerose ipotesi, ma manca ancora un metodo per verificarle.

Il ragionamento sin qui esposto non ha ancora esplorato un lato della definizione di magia e quindi dell'elemento magico, ed è quello relativo alla letteratura fantastica. D'altronde l'esperienza che l'essere umano compie con la magia è spesso ancorata all'infanzia ed esiste un medium che più di altri veicola questo genere di contenuti e che resta presente anche nella vita dell'adulto: si tratta della letteratura fantasy, un luogo nel quale è possibile fare esperienza e famigliarizzare con la magia e che per questo rappresenta l'ultimo posto da esplorare per definire l'elemento magico.

1.4. L'intreccio tra rito, mito, favola e fiaba

Il genere fantasy pone al centro della sua struttura narrativa una serie di intrecci che coinvolgono immancabilmente un elemento, pressoché costante in ogni racconto, ovvero la presenza della magia che con la sua capacità di violare le leggi della realtà fisica, alle quali l'essere umano è confinato per natura, riesce a trasportare il lettore in un altro luogo. Tale caratteristica è rintracciabile sia nei racconti fantasy rivolti direttamente ai bambini, quindi alla letteratura per l'infanzia, sia in quei testi destinati a un pubblico più adulto, i quali spesso sfociano in produzioni cinematografiche che hanno come soggetto i supereroi (Holdier 2018). È dunque a partire dallo studio della letteratura fantasy che diventa possibile rintracciare l'evoluzione storica del modello causale magico, lì dove esso assume una forma concreta, scoprendo così qualcosa che gli studi antropologici e psicologici non hanno ancora portato alla luce. Con questi ultimi infatti è emersa la logica esposta in precedenza, l'anima pulsante della magia e la sua presenza nella mente dell'essere umano, ma è della letteratura fantasy che essa si alimenta, cresce e progredisce assieme all'evoluzione stessa della società, con i suoi tabù, i suoi costumi, con i suoi riti e miti contemporanei.

All'inizio del capitolo erano state prese in considerazione tutte quelle sfumature che contraddistinguono la definizione di magia da quella del mito e infine dal soprannaturale, giungendo così a costruire il concetto di elemento magico. Adesso si cercherà di intraprendere un percorso analogo, ma ponendo al centro dell'analisi la differenza tra il rito, il racconto mitico, la favola e la fiaba, per giungere così a una costruzione esaustiva del termine *racconto di fate*, il quale andrà a sostituire quello di letteratura fantasy; esattamente com'è stato per la costruzione dell'elemento magico. In entrambi i casi, infatti, sia parlando di ciò che viene comunemente chiamato magia, sia

studiando i racconti che pongono al centro della propria struttura narrativa tale elemento, si può notare un'abbondanza di definizioni spesso vittime di sinonimia, come ad esempio nel caso di favola e fiaba. Oppure può succedere di imbattersi in improprie ricostruzioni filologiche, come quella tra rito, mito e favola, per queste regioni occorre fare chiarezza, analizzando i vari significati e possibili interpretazioni associati alle varie definizioni. D'altronde la sovrapposizione stessa tra il termine magia e soprannaturale trova una sua disambiguazione profonda grazie alla conoscenza del concetto di dissonanza cognitiva e a quella di modello causale. Senza questi due costrutti non si riesce a comprendere appieno la necessità di due termini così simili, eppure così distanti, né le peculiarità che ognuno di essi esprime, rimandando così nella sinonimia che li accompagna. D'altronde quando si affrontano temi come questi, ricchi di storia e d'intrecci, ci si ritrova spesso a leggere un fenomeno secondo la propria prospettiva e cultura, senza scavare nelle pieghe del tempo. Per comprendere meglio il problema si può immaginare la presenza di un grande telefono senza fili, il cui effetto è amplificato dallo scorrere dei secoli e attraverso il quale il significato originario di un termine ha ormai lasciato posto alla sua ombra. Ad esso occorre poi aggiungere il contributo che scienze recenti, come l'antropologia, la psicologia e le neuroscienze possono conferire nella comprensione di taluni termini e concetti. Fortunatamente, così com'è stato per l'elemento magico, anche per i racconti di fate è possibile ritracciare documenti ricchi di testimonianze, i quali permettono di integrare il rito, il mito, la favola e la fiaba sino a produrre un'unica storia dell'origine ed evoluzione di questo grande genere letterario, attraverso le necessarie distinzioni e congiunzioni.

Il primo tassello da incasellare per iniziare questo percorso risiede nella distinzione tra rito e mito, poiché è da essa che inizia la storia di favola e fiaba. Il perché sia necessario iniziare proprio dal rito e dal mito inoltre risulta evidente se si considera il carattere soprannaturale che entrambi questi termini incarnano e il ruolo che hanno assunto nel tempo grazie agli studi di Frazer sulla magia simpatetica. La legge del contagio e della similarità devono infatti la loro codificazione proprio allo studio dei riti e dei miti diffusi presso quelle tribù a oggi considerate più primitive e quindi maggiormente simili a quelle che hanno dato i natali alla civiltà Occidentale. D'altronde il mondo di fine Ottocento e inizio Novecento era più simile, in alcuni luoghi, a quello di cinquecento, o forse mille anni prima, proprio per via della scarsità di collegamenti tra i vari popoli, fornendo quindi una fonte vergine per la comprensione di tutte quelle pratiche che ormai sono scomparse dalla cultura Occidentale. In quest'ultima restano spesso solo i reperti archeologici e i racconti a testimoniare quello che altrove è ancora vivo e vegeto. Nonostante questa fonte ancora intonsa di pratiche primitive, anche gli studi degli antropologi di inizio Novecento presentano però differenti interpretazioni, pur analizzando lo stesso oggetto di studio e con una metodologia pressoché identica. Per E. B. Tylor ad esempio, rito e mito sarebbero da considerarsi come due entità scisse, mentre per

Frazer l'interpretazione corretta è esattamente quella opposta (Calabrese 2010, 24; Segal 2004, 24). Se per un autore i racconti mitici erano dunque un prodotto culturale coevo del rito, ma non associabile ad esso, per l'altro studioso invece, queste due forme arcaiche si dovevano considerare come parenti stretti, col rito che avrebbe dato i natali al mito. Una diatriba analoga, ma con soggetti e temi diversi, è poi risorta decenni dopo quando Propp e Claude Lévy-Strauss hanno a loro volta dibattuto sull'ordine cronologico e sul senso dell'approccio strutturalista allo studio della fiaba. Per Claude Lévy-Strauss infatti, il mito sarebbe una forma di racconto posteriore rispetto alla nascita della fiaba, mentre per Propp l'ordine tra i due sarebbe proprio l'opposto, e tra queste due versioni è difficile riuscire a determinare quale sia la più convincente (Calabrese 2010, 25; Propp 1966, 183, 225). Esattamente com'è difficile determinare chi, tra Tylor e Frazer, abbia più ragioni nel sostenere il processo di distinzione tra rito e mito, nonché il senso delle due forme di racconto soprannaturale. Lévy-Strauss ad esempio, sostenne che mito e fiaba fossero complementari e allo stesso tempo che quest'ultima sia una sorta di racconto mitico in miniatura, tutte ipotesi che Propp respinse fermamente affermando invece che la favola sarebbe si composta dai medesimi temi presenti nei miti, ma ormai epurati della loro sacralità e della perdita del nome da parte dell'eroe: in poche parole, la fiaba sarebbe nata dopo attraverso un processo di impoverimento di alcuni dei tratti caratteristici del mito (ibidem). Entrambe le prospettive, sia quella di Propp, sia quella di Lévy-Strauss, pongono poi la fiaba e la favola sul medesimo piano, come se si trattasse di due sinonimi, mentre in realtà non è affatto così (Barbieri & Contini 2005, 19, 27, 30; Bettelheim 1975, 30; Calabrese 2013, 39; Rodler 2020, 93). Ecco dunque, come in poche righe la complessità e pluralità di punti di vista che gravita attorno alla distinzione tra queste forme di racconto magico e del grande genere fantasy si rivela. L'unico modo per uscire da questo ginepraio tra l'origine, la sovrapposibilità del rito, del mito, della favola e della fiaba e la loro storia, è quello di provare ad adottare un unico punto di vista e, usandolo come se fosse un metro di paragone, creare dei confronti con le ragioni delle altre teorie, sino a produrre una struttura ordinata.

Secondo Propp, ad esempio, le fiabe altro non sarebbero che frutto evoluto dei riti d'iniziazione, ormai privati del loro significato sacrale, ma ancora importanti nella formazione dei giovani adulti delle antiche tribù (Calabrese 2013, 40, 73; Propp 1972, 85-86). Per comprendere meglio questo passaggio occorre immaginare l'alba della civiltà, con le sue società di cacciatori raccoglitori ancorati al modello causale magico e che trovarono nel mito la fonte esplicativa degli eventi e nel rito magico la modalità d'interazione col divino. In questo contesto, il rituale era ben più crudo e violento di quanto lo si possa immaginare leggendo i miti che ne narrano il senso, d'altronde la forma orale e poi scritta del rito era una sorta di versione ridimensionata, epurata da molti passaggi più cruenti presenti nella pratica ritualistica (Propp 1972, 119, 169). Nel rituale arcaico ad esempio,

l'iniziato ricercava il potere di un animale sottoponendosi spesso a torture e prove di forza, seguendo esattamente quei processi di trasformazione magica descritti dalla legge della similarità di Frazer, mentre con l'avvento dell'agricoltura, e quindi la radicale modifica della struttura della società, qualcosa cambia (Propp 1972, 266, 341, 367, 418, 567). La violenza lascia il passo a prove differenti, spesso solo simbolicamente vicine alla forma originaria del rituale e ormai stravolte: ad esempio, se in origine ci si trasformava nell'animale totemico per acquisirne il potere, nelle forme favolistiche basta invece solo dominare e possedere tali esseri (ibidem). L'andare a cavallo infatti sostituisce così il diventare un cavallo, oppure l'animale perde alcune delle sue caratteristiche più selvagge antropomorfizzandosi e divenendo così più simile all'essere umano, magari acquisendo il dono della parola e modalità di pensiero solo umane (ibidem). Ed è qui, nel volgere del rituale in una sua forma più edulcorata che inizia il crepuscolo del mito e con esso il sorgere della fiaba, la quale incarna spirito e funzione di entrambi, ma si muove in una direzione differente, sostenuta dall'evoluzione stessa della società che l'ha prodotta (Propp 1965, 224-225). D'altro canto, e questa volta a favore della tesi di Lévy-Strauss, vi sono numerose fiabe nate ben prima, e coeve, rispetto alla caduta dei miti e persino antecedenti alla loro nascita come quella dei *due fratelli*; antica fiaba egizia nata nel 1.250 a.C. (Bettelheim 1976, 90; Bottigheimer 2014, 13; Propp 1965, 183). Tuttavia, non essendoci strumenti idonei a comprendere l'esatta struttura originaria del rito, la successiva genealogia del mito e quindi poi della favola e della fiaba, diventa arduo attribuire la ragione a una o all'altra prospettiva teorica. Il rito rappresenta infatti un universo ormai andato perduto e per questo insondabile, se non per mezzo di immagini sacre sopravvissute allo scorrere del tempo e ricostruzioni filologiche dei racconti attuali, come quella proposta da Propp (Propp 1972, 32-33). Le ricerche compiute da questo autore, così come quelle compiute da Tylor e Frazer, incarnano proprio questo approccio, ma il problema degli antropologi è che prendono in considerazione solo alcuni aspetti del rituale, come ad esempio la sua funzione e il significato, tralasciando l'aspetto psichico, o del ruolo svolto dalla magia. Frazer ha infatti scoperto lo schema di funzionamento del modello causale magico, ma ha anche ritenuto che esso fosse sorto dall'inferiorità della mente del selvaggio, mentre in realtà è già stato ampiamente mostrato come non sia così. Qual è stata allora la causa scatenante alla base dell'origine del rito? Tra le ipotesi ad oggi più discusse, la più interessante è forse quella che chiama in causa lo sviluppo della coscienza da parte dell'essere umano e con essa la possibilità di vivere contemporaneamente in due domini, quello del reale e quello del fantastico, entrambi divisi dal giudizio consapevole dell'individuo. In altre parole, la distinzione tra ciò che reale e il fantastico, l'impossibile, è delegata al giudizio consapevole, frutto delle percezioni corporee, prodotto dall'essere umano. D'altronde i sogni, così come l'uso delle droghe, possono suscitare la presenza di stati percettivi che minano la solidità dei confini tra ciò che viene comunemente considerato reale e

il fantastico, gettando così un'ombra sul concetto di realtà. E se tale meccanismo è presente, e fragile ancora oggi, come dimostrano gli studi psicologici, allora è altrettanto plausibile che esso fosse presente anche in passato e forse più instabile rispetto alla sua versione odierna (Bettelheim 1975, 39; Quiroga 2016; Subbotsky 2019, 35-50; Wilson 2017, 71-73, 86-88). Le teorie formulate a partire da questa prospettiva sono molteplici, il problema è che nessuna di esse è verificabile empiricamente, poiché mancano quei dati minimi per confermare le ipotesi neuroscientifiche attuali e anche la possibilità di domandare all'uomo di Neanderthal che cosa pensasse dei sogni o quale fosse il senso dei primi disegni nelle caverne preistoriche. Ulteriori indagini sull'origine del rito rischierebbero quindi di restare ipotesi, teorie e congetture prive di fondamento empirico, per quanto esse siano affascinanti e per questo degne d'interesse. Si può giusto suggerire come in passato i primi esseri umani abbiano dovuto far fronte a una crescita esponenziale delle proprie facoltà cognitive e allo stesso tempo integrare eventi, come le morte, nonché le immagini prodotte dai sogni e dalle allucinazioni, prive di comprensione senza la creazione di un mondo parallelo oltre a quello reale: ovvero, quello degli spiriti. Quest'ipotesi è forse la più ragionevole, benché sia priva di quei requisiti minimi per poter essere adottata, ma almeno argina, momentaneamente il problema dell'origine del rito e si riaggancia alla nascita della nascita di un dio moralista e la cooperazione umana. È quindi possibile immaginare che i primi riti avessero a che vedere con l'integrazione di eventi inspiegabili e forme percettive incoerenti con la realtà quotidiana e che poi essi si siano evoluti, a volte perdendo, a volte acquisendo interpretazioni coeve o passate, dalla propria cultura o da altre. Il rituale rappresenterebbe dunque una forma di integrazione di eventi inspiegabili che non muore mai, ma muta semplicemente la propria forma, mantenendo una sorta di nucleo sempre vivo, benché ormai cambiato nel proprio significato. Sebbene questa teoria genealogica possa risultare credibile, in realtà ne esistono altre che antepongono il mito alla nascita del rito e sono sostenute da studiosi come Tylor e Frazer, per i quali il rito sarebbe l'attuazione del mito (Segal 2004, 63-70). Per altri studiosi, invece, come Malinowski, Harrison, Hooke e Smith, sarebbe nato prima il rituale e poi il mito (Segal 2004, 61-63, 70-73). Entrambe le prospettive incorporano dei limiti, la prima ad esempio, non permetterebbe la nascita di nuovi miti contemporanei, poiché essi dovrebbero discendere da una mente primitiva, ormai estinta (Segal 2004, 67). La seconda vulgata di studiosi invece, spiega sì il mito, ma non aggiunge nulla alla nascita del rito (Segal 2004, 63). Tra questi due schieramenti, Propp sceglie una versione di mediazione, poiché per egli sarebbe nato il rito e con esso il mito, con questo ultimo che svolgerebbe la funzione di testo sacro e per questo ritenuto vero (Propp, 1972, 43, 569-574). Sempre secondo questa prospettiva, non sarebbe tanto fondamentale affrontare la questione del rapporto tra rito e mito, in termini di nascita, quanto la differenza tra il racconto mitico e la fiaba. Per Propp, infatti, la fiaba altro non sarebbe che un mito che ha perso il suo valore sacro e con esso il suo

senso. Quest'ipotesi si aggancia a quella di Northrop Frye, per il quale ogni genere letterario discenderebbe dal racconto mitico (Segal 2004, 81). Ad ogni modo, quelle prodotte sino ad ora sono da considerarsi solo ipotesi e teorie, come del resto lo sono anche la teoria della coscienza e l'ascesa del rito, eppure lo schema storico proposto da Propp, appare quanto meno convincente e ben documentato dalla sua rassegna di fiabe Russe, nonché dalla convergenza di altri studiosi.



Fig. 4, Schema della nascita della fiaba Propp (1965; 1972)

L'efficacia dell'argomentazione di Propp risiede per l'appunto sia nella metodologia con la quale egli analizzò un insieme di fiabe ben più ampio di molti altri studiosi a lui contemporanei, sia nella funzione che egli propose per ogni tema e situazione presente in questi testi. Grazie a Propp ogni sequenza, oggetto e personaggio presente nella fiaba acquista infatti un significato comprensibile e ruolo. L'idea stessa che le fiabe ripropongano, in chiave "moderna", le tappe del rito d'iniziazione nato dal retaggio di tribù primitive è sicuramente suggestiva e ricca di evidenze empiriche: una di queste è sicuramente la perdita della danza nella fiaba, che invece era presente nel rito, oppure la presenza del motivo della strega non morta, ma neppure viva, che assume sembianze animali, tipiche dei riti totemici del passato più arcaico, nonché il tema della morte e della rinascita del giovane protagonista del racconto (Propp, 1972, 168, 341). Si potrebbe poi annoverare tra questi esempi anche quello del duello col serpente, che si ritrova in quasi tutte le culture dell'antichità, dalla Cina all'antica Babilonia, e che a sua volta, è nato da quello dell'inghiottimento, rispetto a lui ben più arcaico. Ed inoltre interessante notare come il combattimento con questo rettile non compaia nei riti e nei racconti di quei popoli che non hanno ancora raggiunto la formazione di uno Stato (Propp 1972, 357-358). Il perché fosse necessario essere inghiottiti dall'animale sarebbe da ricercarsi nel rito, oggi ormai perduto, mentre dal mito si evince come la permanenza nello stomaco del serpente possa conferire delle proprietà magiche all'iniziato e allo stesso tempo sia quindi fonte di trasformazione (Propp 1972, 361-364).

Tutti questi esempi dovrebbero aver reso evidenti alcuni dei punti fondamentali su cui si fonda l'approccio dell'origine del rito e del successivo mito. Il primo è senza dubbio l'idea che entrambe queste forme siano influenzate dall'evoluzione della società che n'è stata fautrice, non è quindi possibile scindere il progresso conoscitivo di una cultura dalla costruzione dei suoi riti e miti, si vedrà inoltre poi come tale ragionamento sussista anche nel caso della fiaba. Non sarebbe infatti possibile separare, neppure volendo, il racconto dal contesto nel quale egli è nato (salvo stravolgerne il significato), benché in esso sia presente una struttura e dei motivi che non conoscono tempo, come quelli individuati da Propp. Il secondo aspetto riguarda l'abbellimento, o lo si potrebbe definire, la rivisitazione in toni più deboli di tutte quelle forme più cruente presenti nel rito e nelle prime versioni di miti e fiabe. Si presuppone infatti come siano esistiti riti nei quali era usanza bere sangue, essere mutilati, uccidere bestie feroci e dove compiere gesti oltremodo riprovevoli nei confronti del sesso opposto era cosa comune e sostenuta dalla collettività; anche se per alcuni studiosi, come Jung, in realtà tali riti non siano da leggere in modo letterale, ma rappresentino piuttosto un insieme di simboli usati per veicolare un messaggio (Segal 2004, 82). Ritornando a Propp, egli stesso ha compiuto un'analisi queste forme cruente e ne ha spiegato l'evoluzione verso evoluzioni assai più attenuate, agganciando in modo puntuale il mito e alla fiaba, e dimostrando così, non senza occasionali forzature, la presenza di una specifica struttura di fondo a quest'ultima tipologia di racconto composta da 31 funzoini. Può quindi valer la pena riprendere il punto di vista dell'autore Russo ed agganciarlo alle ricerche prodotte da archeologi e storici, i quali propongono una concatenazione pressoché identica della genealogia dei motivi e oggetti più ricorrenti all'interno delle fiabe. Un buon esempio dal quale partire per comprendere la sensatezza di tale affermazione può essere l'ascesa del bastone caduceo quale simbolo della medicina e dell'eterno potere di guarigione associato alla figura del serpente.

Nel periodo compreso tra il 4.000 a.C. e il 1.000 a.C., il serpente compare irrompe nella letteratura come una figura minacciosa, tuttavia non ancora investita da alcun potere di guarigione e dalla quale proteggersi attraverso quegli strumenti descritti da Frazer oltre 2.000 anni dopo. All'epoca di Assiri, Babilonesi, Ittiti e Accadi erano infatti ben diffusi degli amuleti a forma di serpente, da infrangere e porre sulla testa da colui che era stato morso, a quale occorreva poi far bere dell'acqua di mare per far così uscire il veleno dalla ferita; almeno questo era il rituale (Devies & Peter Maxwell Stuart 2017, 2; Feldt 2012, 85). In questo caso si rende già evidente la presenza di quella prima legge che Frazer indicò nel suo *Il Ramo D'Oro*, ovvero quella della similarità, che richiede una condivisione di proprietà tra causa scatenante ed effetto desiderato: in tal senso, si usa l'immagine di un serpente per contrastare il morso prodotto da quello stesso rettile e così la causa giunge a condividere, per similarità, delle caratteristiche con l'effetto. Si dovrà aspettare l'ascesa del popolo Egizio e con essi

del tempo dei faraoni per assistere a un primo cambiamento verso la figura del serpente guaritore. Presso gli Egizi questo rettile infatti acquista poteri divini, diventa protagonista dei racconti soprannaturali del tempo e soprattutto è sempre in quest'epoca che compare la prima forma di bacchetta conosciuta dall'essere umano (Devies 5-12; Bottigheimer 2014, 11). Si tratta di un oggetto a forma di mezza Luna, d'avorio, sul quale è raffigurato un serpente e che viene usato per disegnare dei cerchi attorno chiunque fosse malato (Devies 5-12). Compare quindi l'idea che questo rettile possa fungere da protezione, da aiuto contro una minaccia. Tuttavia l'ascesa effettiva del serpente quale simbolo della medicina avverrà solo tra l'800 e il 500 a.C., nonostante la presenza della bacchetta egizia prima e degli idoli a lui dedicati poi, come quelli descritti nel Vecchio Testamento (Antoniou et al. 2011, 217-221). La storia di questo rettile è dunque antichissima e la sua relazione con la guarigione inizia con l'ascesa di una divinità minoica, Diktyanna, la grande dea della fertilità della terra, per poi sbocciare con la figura di Asclepio, spesso raffigurato con lo scettro avvolto da un serpente; in seguito questo rettile ormai divenuto ufficialmente simbolo di guarigione, verrà adottato anche dagli alchimisti, con la figura di Hermes, e poi rivisitato durante il Rinascimento, con l'ascesa dell'immagine dei due serpenti attorno al bastone caduceo (Antoniou et al. 2011, 217-221; Propp 1975, 313). Il serpente compare anche nei racconti analizzati da Propp, rappresentato come un animale che vive sottoterra, nell'acqua e infine nel cielo, divenendo così drago alato, ed è per questo che è possibile ritrovare ognuna di queste forme nei racconti fiabeschi (Propp 1972, 404-446).

La ragione per la quale si è scelto di mostrare questo viaggio a tappe, attraverso la nascita del simbolo della medicina, è che esso mostra in modo chiaro la complessità e le possibili interpretazioni che un singolo elemento, come ad esempio un serpente, possa assumere nel corso dei secoli. Non è quindi possibile scindere il percorso di un simbolo, sia esso nato a partire da un rituale, ripreso poi dal suo mito e sopravvissuto nella fiaba, dalla comprensione della gente del tempo e dalla sua visione del mondo. Il bastone caduceo mostra proprio questo: un simbolo che cambia forma e funzione a seconda dell'interpretazione del tempo, ma mantiene pur sempre inalterato il suo ancoraggio con le leggi magiche individuate da Frazer, similarità e contagio. D'altronde sia la tavoletta da rompere quando si è morsi del serpente, sia la prima bacchetta in cui esso è raffigurato e il bastone caduceo poi, funzionano tutti per similarità e contagio; ovvero per mezzo di uno scambio tra le proprietà intrinseche dell'animale e l'effetto desiderato nella realtà. Questo percorso retrospettivo della nascita del simbolo caduceo evidenzia inoltre altri aspetti interessanti, di cui il primo è sicuramente quello relativo all'intreccio tra rito e la produzione dei primi artefatti magici, come ad esempio la bacchetta. Questo oggetto, simbolo del potere dei Re e dei maghi, nasce pressappoco in epoca Egizia e acquista potere anche grazie alla sua unione con altri bastoni magici, come il caduceo. Il secondo invece riguarda la produzione di racconti dai contenuti soprannaturali come miti, leggende, fiabe e favole,

le quali sembrano riprendere le tematiche del rito, confermando ancora una volta l'intuizione di Propp, ma allo stesso portano con sé anche qualcos'altro. Questi racconti infatti mostrano come i popoli del passato vivessero il rapporto col soprannaturale, che opinione ne avessero e la relazione tra essere umano e divino. E tra le storie che esemplificano bene l'insieme di questi concetti, ivi compreso il simbolismo legato al serpente, vi è quello del *The Shipwrecked Sailor*, nel quale un marinaio, dopo un naufrago su un'isola, incontra un serpente enorme con una barba, la pelle fatta d'oro e gli occhi color blu lapislazzuli (Bottigheimer 2014, 11-12). Si tratta di un racconto prodotto tra il 1991 e il 1786 a.C. e dal punto di vista narrativo, la sua particolarità risiede nel fatto che l'essere umano occupi una posizione del tutto marginale rispetto a quella del serpente, giungendo persino a prostrarsi di fronte all'essere soprannaturale e supplicandolo affinché egli gli doni il potere magico. Nel racconto *The Shipwrecked Sailor* compaiono innanzitutto i simboli del potere magico del tempo, un serpente, il colore blu lapislazzuli e infine l'oro. Del primo simbolo si è già parlato, mentre il blu è presente anche nella tinta delle palpebre dei faraoni, con il quale essi si proteggevano e dimostravano al contempo il loro rapporto privilegiato col divino (Bottigheimer 2014, 23; Calabrese 2013, 82; Devies 2017, 14). Il tema dell'oro è stato invece oggetto di studio dell'opera di Frazer, ma venne poi ripreso anche da Popp ed è proprio lo studioso Russo a descrivere l'artefatto dorato come un'entità che simboleggia il ritorno dal mondo dei morti, quindi a configurare tali oggetti come simboli di resurrezione (Propp 1975; 452-454). Per Frazer invece, l'oro simboleggia, grazie al principio omeopatico di similarità, i tesori e gli oggetti preziosi più in generale (Frazer 1922, 816). Entrambe le ipotesi sono interessanti e benché siano differenti conferiscono comunque entrambe all'oro un qualche potere soprannaturale, esattamente come il simbolo del serpente e l'uso del colore blu. Oltre al simbolismo, nella trama del racconto Egizio emerge quindi una grande distanza tra il divino e l'essere umano, ed anche il differente ruolo che queste due figure svolgono nella narrazione, poiché sebbene il testo inizi col naufrago dell'essere umano, tutta la narrazione ruoterà poi attorno al racconto del serpente. Egli narrerà come sia riuscito a fuggire dal suo pianeta, di come avesse 75 sorelle etc., lasciando la sorte del naufrago e il destino dell'uomo sullo sfondo; come se esso fosse tutto sommato un personaggio marginale. La differenza tra questo plot e quello dei miti come Prometeo, Giasone ed Eracle è evidente. In quest'ultimi infatti, resta certamente presente l'idea che l'interazione con la magia sia appannaggio quasi esclusivo del divino, con l'essere umano che si affanna per ottenere i poteri magici, spesso giungendo con essi a un tragico epilogo, come avviene ad esempio nel racconto di Re Mida e in altri miti. Tuttavia con la figura eroica della mitologia Greca si esprimeva una minore distanza tra il divino e il comune mortale, entrambi questi personaggi infatti condividono passioni, desideri e bisogni assolutamente umani (Bottigheimer 2014, 20). Zeus stesso, ad esempio, viene raccontato come un dio che non perde occasione per saziare la propria lussuria, sia

su esseri umani che su animali, gli dei inoltre, sono pervasi da rabbia, gelosia, amore e soffrono esattamente come gli umani; mentre nel racconto Egizio tutto questo è assente, anzi. Tra divino e l'essere umano esisteva un abisso incolmabile, paragonabile solo a quello presente tra due universi agli antipodi e nei quali la magia funge da barriera tra i due. Nel racconto dei *Due Fratelli* ad esempio, sempre d'epoca Egizia, l'intera struttura narrativa viola costantemente le aspettative del lettore contemporaneo, con apparizioni e sparizioni, interventi magici inaspettati e la mancanza di un senso generale del racconto, compresa l'assenza di una morale; esattamente come *The Shipwrecked Sailor* (Bottigheimer 2014, 17-18). La struttura stessa del racconto appare quindi come aliena al lettore contemporaneo, mentre non è così per i racconti mitici di epoca Greca e Romana. In realtà anche i racconti Egizi qui citati possiedono sia dei motivi, sia dei significati ricorrenti lungo tutta l'evoluzione del racconto di fiabe, ma per scoprirli occorre addentrarsi maggiormente nel contenuto delle storie di fate. Per ora è sufficiente sottolineare come dalle piramidi egizie e i loro faraoni, alle città stato greche, vi sia stato un salto sia nella struttura della società, sia nella produzione dei racconti soprannaturali. In epoca Greca infatti, gli eroi e i comuni mortali si avvicinano al divino, anche se tra i due resta una distanza inviolabile, e una volta entrato in possesso della magia l'eroe sprofonda quasi sempre nelle conseguenze negative che tale potere incarna. In quest'epoca sono infatti rarissimi i racconti mitologici che terminano con un lieto fine, mentre sono molti quelli in cui l'eroe positivo si scontra col divino perdendo tutto, com'è per nel mito di Sisifo, ma anche in quello di Giasone, Eracle e Ulisse. Quest'ultimo ad esempio, ritroverà la sua Itaca solo dopo aver visto morire la sua ciurma, i suoi amici ed aver affrontato le prove dell'inferno per ritornare a casa dalla sua Penelope. Il travaglio esistenziale imposto ad Ulisse è il frutto della sfida che egli ha lanciato agli dei, non onorandoli alla sua partenza da Troia. D'altronde in questo periodo storico, il lieto fine è concesso solo dopo la sofferenza più nera e spesso riguarda solo la vita dopo la morte, perché in quella terrena esso non è possibile, com'è evidente nel racconto di *Cupido e Psiche* che sarà ripreso nelle prossime pagine (Bottigheimer 2014, 21-22). L'introduzione stessa del lieto fine nel racconto magico, così come quella della morale, impongono una riflessione aggiuntiva sull'intreccio che lega tra di loro miti, fiabe e favole.

Occorre quindi ritornare ai dati, ai testi, anche se chiamarli così può essere improprio, e iniziare, sulla base degli esempi fin ad ora esposti, e riprendere le distinzioni tra queste forme di racconti soprannaturali. La prima è senza dubbio quella tra fiaba e favola, questi termini infatti non possono essere più considerati come sinonimi, poiché esprimono tipologie di racconti significativamente differenti. La favola ad esempio, è genere che nasce nelle classi sociali più deboli e per questo più esposte a ingiustizie sociali, come dimostrano le favole di Esopo, nate come narrazioni brevi dalla morale implicita (Barbieri & Contini 2005, 18-19). Il contenuto moralistico viene infatti aggiunto a questi narrazioni solo dopo, quando si inizierà ad utilizzarle come strumento

di didattica per i bambini (Barbieri & Contini 2005, 21, 25-27, 30). Questo genere di racconti, inoltre, acquista i contorni più netti quando lo si confronta con gli altri suoi cugini più stretti, mito e fiaba. Quest'ultima ad esempio, è priva qualunque contenuto didattico e moralistico e non presenta personaggi verosimili, al contrario della favola e del mito (Bettelheim 1975, 30, 45; Calabrese 2013, 39). La fiaba inoltre, presenta sempre un lieto fine e un simbolismo invece assenti nella favola (almeno secondo la visione di Bettelheim, mentre per le ricerche storiche condotte dalla Bottingheimer occorrerà aspettare il Rinascimento per non concludere le fiabe piangendo) (Bettelheim 1975, 29, 39). Il mito condivide invece sia delle caratteristiche della favola, come ad esempio la visione moralistica del mondo, sia alcuni tratti della fiaba, come il rito di passaggio/iniziazione, ma possiede anche delle peculiarità uniche. Nel mito ad esempio il finale è sempre, o quasi, tragico e la narrazione racconta di individui unici, gli eroi, e delle loro grandiose gesta (Bettelheim 1975, 43).

Operate queste distinzioni di natura contenutistica, si possono ora provare a riassumere le differenze e similarità in alcuni schemi.

Caratteristiche	Favola	Fiaba	Mito
Contenuto morale	V	-	V
Personaggi verosimili	V	-	-
Lieto fine	-	V	-
Presenza di simboli	-	V	V
Rito d'iniziazione	-	V	V
Finale Tragico	V	-	V
Distanza tra l'eroe e l'essere umano comune	-	-	V
Libero arbitrio	-	V	-
Impongono una visione univoca nel mondo	V	-	V
Presenza di contenuti soprannaturali	V	V	V

Tabella n°9, Confronto tra racconti soprannaturali: favola, fiaba e mito

Da questa tabella è facile evincere come l'unico tratto caratteristico capace di accomunare tutte e tre queste forme narrative sia la presenza del soprannaturale, che però nella favola assume spesso solo la forma di personaggi antropomorfizzati, come il lupo e l'agnello, instaurando così un possibile legame di sovrapposizione con l'allegoria (Feldt 2012, 31; Todorov 1977, 78). Il richiamo a questa forma retorica è essenziale, poiché essa si distanzia dal soprannaturale e dal fantastico, descrivendo al lettore qualcosa che esiste per davvero nella realtà. *La fattoria degli animali* di Orwell,

ne è un ottimo esempio, poiché il lettore del testo sa che a tali animali corrisponde in realtà un significato ben più ampio, spesso di tipo moralistico, che investe il linguaggio figurato. La conquista del potere da parte dei maiali infatti è in realtà l'ascesa della base a nuova élite e il conseguente peggioramento per chi ha partecipato alla rivoluzione. Il messaggio dell'autore è in realtà una profonda critica moralistica riguardo alle conseguenze della rivoluzione e il ruolo svolto della propaganda, che viene raccontata attraverso degli animali, i quali incarnano dei tratti umani astratti senza tempo. Considerare l'allegoria come forma del soprannaturale è una forzatura eccessiva dell'elemento magico e per tanto anche la sola antropomorfizzazione presente nelle favole può pregiudicare il lato fantastico presente in esse. D'altro canto escludere la favola per via della forma con la quale essa esprime la magia significa rifiutare anche la poesia e tutte quelle forme che utilizzano un linguaggio retorico senza la pretesa che il lettore creda che esso sia reale, come sostiene di fare lo stesso Todorov (Todorov 1977, 60-64). Senza la pretesa di veridicità infatti, ogni magia resta null'altro che un trucco, spiegabile attraverso il modello causale scientifico e per questa ragione destinata ad essere esclusa da questa analisi. In realtà, come si vedrà affrontando il tema delle funzioni della letteratura fantastica, è prematuro escludere questo genere di racconti dall'analisi, mentre è possibile omettere definitivamente le poesie e le allegorie per via della loro assenza di pretesa di veridicità nei confronti dei lettori. D'altronde, come dimostra il modello d'analisi proposto da Laura Feldt, l'associazione tra figure retoriche e magia è sensata, l'iperbole infatti può fungere da strategia narrativa per generare effetti magici. Nonostante la reale differenza tra magie e figure retoriche sia da ricercare nel fatto che la prima viene ritenuta vera dal lettore, mentre la seconda no, rimanendo così solo un abbellimento stilistico al testo. Lo stesso Lakoff distingue la metafora concettuale dalla figura retorica della metafora, mostrando come tra le due vi sia un legame solo apparente, mentre in realtà siano concetti sostanzialmente differenti.

Dalla tabella n°9 si possono poi produrre un'altra serie di considerazioni, di cui la prima è senza dubbio la difformità presente tra la fiaba e la favola. Queste due forme di narrazione infatti non possono essere considerate come sinonimi, poiché veicolano, attraverso la presenza di elementi soprannaturali, modi di concepire la realtà e l'immaginazione differenti. Al contrario, mito e favola presentano diverse caratteristiche comuni che rendono anche possibile l'iniziale interpretazione di Lévy-Strauss circa la compresenza delle due forme narrative, benché distinte. La sostanza comune di cui parla l'antropologo, comune a mito e favola, è quella della visione moralistica del mondo e della tragica fine a cui giungono i protagonisti di questi racconti (Propp 1966, 183). Tuttavia non si possono omettere due fattori che possono pregiudicare tale interpretazione. Il primo è il fatto che la favola nascerebbe senza morale, e la seconda è che neppure la fiaba, almeno in epoca classica, possedeva in realtà un lieto fine, il quale si afferma come tratto stabile solo in epoca Rinascimentale (Barbieri &

Contini 2005, 18; Bottigheimer 2014, 174). L'acquisizione del lieto fine infatti, avviene solo dopo lunghe trasformazioni del racconto fiabesco e soprattutto con l'ascesa del Cristianesimo e l'opera di censura delle *Piacevoli Notti* di Straparola da parte di Papa Clemente VIII, che stravolge così la conclusione dei racconti di fate (Bottigheimer 2014, 172 ;Kirk 1980, 189). D'altronde è solo a partire dall'inizio del 1600, che la bolla emanata da Innocenzo VIII del 1484 inizia a produrre i suoi effetti più efferati sulla cultura magica diffusa nel folklore di quel tempo. In realtà la distinzione tra bene e male, tra magia bianca e nera, nasce ben prima di tale periodo storico e di streghe e stregoni ne perirono molti anche prima della bolla papale, come dimostra il caso di Gabrina degli Abeti, uccisa nel 1375 e diventata poi personaggio dell'*Orlando Furioso*, sotto il nome di Gabrina Fureta (Bottigheimer 2014, 157). Quello che cambia dal 1600 in poi è il grado di censura a cui viene sottoposta la magia all'interno della produzione narrativa, la quale sarà proprio in questo periodo che inizierà ad essere dirottata sempre più, com'era già successo per miti e favole, verso la letteratura per l'infanzia e il romanzo di formazione. Ed è proprio in questo passaggio che dal racconto mitico, favolistico e fiabesco si instaura l'idea del racconto di fate, esseri innocui né malvagi, né buoni, che si comportano con modi fanciulleschi (Kirk 1980, 261). Si può dire che durante l'alto medioevo la letteratura, nonché i racconti folkloristici, rappresentassero il veicolo della magia e delle pratiche magiche del passato. Con la censura però, qualcosa cambia e questa produzione letteraria muta, trasferendo un intero genere letterario verso un pubblico differente e cambiandone il senso. Per questa ragione le fiabe che analizza Bettelheim, ad esempio, non sono assolutamente quelle presenti nelle epoche a lui antecedenti e il concetto di lieto fine, da lui sempre riscontrato, non era affatto diffuso. D'altro canto l'ipotesi di genere letterario che muta e sopravvive cambiando senso è ben evidenziata dallo stesso Propp e conferisce alla tua teoria una maggiore sensatezza rispetto a quella di altri autori. La tabella n° 9 infine, conferma altre intuizioni scoperte da altri autori, come ad esempio il legame forte tra mito e fiaba. Queste due tipologie di racconti infatti, condividono sia il richiamo al mondo simbolico, sia il percorso dell'eroe e con esso l'idea che la narrazione fiabesca possa essere un'evoluzione del rito divenuto mito; confermando così l'ipotesi inizialmente formulata da Propp.

La tabella n°9 inoltre, non menziona è la diversa attivazione cognitiva che soggiace sia alla favola, sia alla fiaba. Quest'ultima ad esempio, presenta sequenze d'azioni impossibili, utilizza oggetti e animali magici che si sviluppano grazie al teriomorfismo e soprattutto stimola l'immersione del lettore nel mondo finzionale (Rodler 2020, 93). Al contrario, la favola si avvale dell'ausilio dell'antropomorfismo per incarnare, attraverso degli animali, i comportamenti corretti e scorretti che l'essere umano dovrebbe adottare nella propria vita (ibidem). Dal punto di vista cognitivo inoltre, è possibile osservare come la fiaba suggerisce l'adozione di un punto di vista *other-oriented* e solleciti il *embodiment*, mentre la favola opta per il *self-oriented* e il *mind-reading* (Rodler 2020, 93). E sono

forse queste le evidenze, che più di altre, mostrano il divario che separa la favola dalla fiaba: due generi letterari che si avvalgono sì del soprannaturale, ma che da esso producono due visioni della realtà e stili di lettura differenti. Se la favola è *endoforica* e rivolge l'attenzione del lettore sulla condizione umana, la fiaba invece è *esoforica*, poiché suggerisce l'immersione a tout court dentro un realtà parallela, controfattuale e slegata dalla morale (Rodler 2020, 34, 61-66, 72, 87).

L'analisi condotta da Rodler ci consente di operare un'ulteriore analisi sulla differenza tra la fiaba e la favola, suggerendo così l'impossibilità di far convergere queste due forme di racconto in un'unica entità.

Parametri di confronto	Fiaba	Favola
Orientamento del lettore	Self-Oriented	Other-Oriented
Processi cognitivi attivi durante la lettura	Embodiement	Mind-Reading
Entità magiche coinvolte	Antropomorfismo	Teriomorfismo

Tab. n° 10, Le diversità tra fiaba e favola (Rodler, 2020, 93)

Questo primo passo nel mondo dei racconti soprannaturali pone dunque in evidenza la pericolosità nell'affrontare questo tema, così vasto, senza prendere in considerazione teorie anche molto eterogenee, poiché in ognuna di esse è presente un elemento importante e allo stesso tempo dei lati più sdruciolevoli. La figura del serpente e il bastone caduceo ne sono un chiaro esempio, così come l'approccio di Lévy-Strauss o la superficialità con la quale Propp stesso utilizza il termine favola e fiaba come sinonimi, quando in realtà non lo sono. Tuttavia vi sono anche degli elementi che dimostrano di possedere una consistenza più rocciosa e per questo utile a produrre qualche inferenza più solida.

- I. I racconti di fate sono infatti un prodotto culturale e tendono per questo a riprendere gli elementi di società antiche, stravolgendone spesso il significato originale. La figura della strega Gabrina e il rapporto tra divino ed essere umano nel racconto Egizio e Greco poi, sono i due esempi più lampanti di tale fenomeno. La revisione stessa, questa volta da parte di Basile, delle *Piacevoli Notti* e la riscrittura di quest'opera, daccapo e in più di un periodo storico, da parte di autori quasi coevi a Straparola stesso ne è un ulteriore esempio. D'altronde lo stesso Perrault riprende le opera di Basile e Straparola aggiungendo ed epurando dei passaggi, come dimostra la storia di *Doralice e Tebaldo* (Bottingheimer 2014, 168-183). Alcuni contenuti, come l'oro, i colori la struttura del racconto, possono rappresentare altri elementi a favore di questa ipotesi. Infine è evidente lo scontro tra modelli causali per la conquista di una posizione preminente nella mente del lettore e nell'immaginario collettivo dell'essere umano. Se in origine il modello causale magico era ben ancorato alla struttura della società ed era capace di spiegare il mondo e i suoi

rapporti causali, tra il 1500 e il 1600 d.C. esso viene invece scalzato dalla logica causale religiosa prima e quella causa/effetto scientifica poi; finendo così per occupare una posizione del tutto marginale, esattamente com'è stato per il rito, primo vero artefice del racconto di fate. Per tale ragione diventa importante considerare il fatto che è molto difficile, se non impossibile, scindere la produzione di un testo dai contenuti soprannaturali dalla lotta tra modelli causali.

- II.** In secondo luogo, le leggi magiche individuate da Frazer rappresentano sicuramente uno dei substrati rocciosi più solidi dello studio dei racconti di fate. D'altronde sia i simboli, sia gli artefatti prodotti dai riti e ripresi nei racconti funzionano per mezzo di tali leggi, come dimostra sia il caso del serpente, dell'oro e del colore azzurro. Al di là delle singole differenze che emergono per via delle evoluzioni e revisioni del racconto di fate, esisterebbe quindi una struttura della magia che mantiene inalterate le sue proprietà e che grazie alla sua invisibilità supera indenne i secoli.
- III.** Dai due precedenti punti è poi possibile individuare il terzo, che rappresenta a tutti gli effetti l'oggetto di questa tesi, ovvero l'idea che esista una struttura e un contenuto animato da un'unica logica dietro ogni narrazione soprannaturale e che essa rintracciabile nello studio dell'elemento magico: unico elemento davvero distintivo del racconto di fate.

Sin qui si sono presi in considerazione contenuti e motivi dei racconti di fate, ma non si è ancora definito in modo univoco il contenuto di questa etichetta linguistica. Per *racconto di fate* si intende quell'insieme di narrazioni, siano esse favole, miti, fiabe o leggende che includono nella loro narrazione i motivi identificati da Propp e manifestino la presenza dell'elemento magico all'interno del proprio intreccio (Holdier 2018, 73-88). In altre parole, sono racconti di fate tutti quei racconti che includono la presenza della magia al loro interno e conferiscono a essa il potere di modificare radicalmente la trama del testo. D'altronde, come si vedrà più avanti, motivi e struttura da soli possiedono molte fragilità, mentre il modello causale magico possiede una consistenza maggiore. Il problema di questa definizione, così lasca, è che include in sé i racconti religiosi, le distopie, i racconti fantascientifici e tutta un'altra serie di produzioni letterarie che solo per via della presenza della magia sfociano in questo genere oceanico. Come per Frye e il motivo dell'eroe, anche in questo caso si rischia di non produrre alcuna distinzione. In realtà anche la scissione tra la fiaba e i racconti fantastici proposta da Caillos e poi ripresa da Todorov, secondo la quale il meraviglioso associato al fiabesco non stravolgerebbe il mondo reale, mentre il fantastico sì, è forse molto estrema (Orlando, 2017, Capitolo 1). È evidente che vi siano testi nei quali, come nella *Divina Commedia*, si raccontino di luoghi lontani dalla realtà, popolati da esseri irrealistici, ma può tale presenza rendere l'intera opera un racconto di fiabe? Per Todorov, la risposta a questo interrogativo è no, mentre se si assume la prospettiva cognitivista occorrerebbe rispondere affermativamente. Di fatto esistono due grandi

famiglie approcci al racconto di fate: la prima si può definire minimalista, ed è quella rappresentata da Todorov, per il quale il genere fantasy sia da associare a un periodo storico specifico, ovvero il Diciottesimo secolo (Feldt 2012, 45). Per Todorov sono tre i requisiti delle produzioni del genere fantastico, i primi due solo espresse dall'esitazione suscitata nel lettore e nel protagonista del racconto circa quello che gli sta capitando, mentre l'ultimo requisito prevede il rifiuto, sempre da parte del lettore di interpretazioni allegoriche e poetiche (Feldt 2012, 45-46; Todorov 1975, 160-161). Di tutt'altra opinione sono coloro che abbracciano la visione massimalista, tra cui si possono annoverare studiosi come Propp, Lachmann e la stessa Laura Feldt, per i quali il genere rappresentato dai racconti di fate andrebbe comprese da Gilgamesh a *Harry Potter* (Feldt 2012, 46-48). Per i massimalisti il fantastico è in realtà una modalità del discorso, un uso del linguaggio metaforico per rendere comprensibile l'impossibile e l'irreale. Il problema dell'approccio minimalista è che il suo essere così puntuale ne impedisce l'utilizzo per lo studio di testi molti antichi, ma anche particolarmente recenti, al contrario il sistema massimalista consente di analizzare tutto, ma è difficile da maneggiare. D'altro canto, e come si vedrà nel prossimo paragrafo, miti, fiabe e racconti religiosi condividono elementi di irrealtà che possono essere analizzati meglio con l'approccio massimalista, anche se esso andrà rivisto, poiché ai fini delle ipotesi sarà necessario abbandonare fabula e discorso per concentrarsi sulle forme assunte dall'elemento magico e il rapporto che esse instaurano col lettore.

1.5. Dal percorso dell'eroe alla psicanalisi: ipotesi sul senso dei racconti soprannaturali

Quando si affronta l'aspetto contenutistico del racconto di fate è evidente come le logiche espresse nei precedenti paragrafi acquistino un altro senso e si riscoprano così espressioni, motivi e simboli senza tempo che conferiscono una nuova luce alla genealogia della fiaba. D'altronde, questo genere di percorso prevede l'abbandono dello studio della struttura fine e sé stessa e pone in risalto il possibile messaggio di fondo che ogni racconto fiabesco veicola. Purtroppo il prezzo per addentrarsi nel mondo dei contenuti comporta l'accettare la presenza del mondo psichico, con tutto ciò che esso comporta: quindi, il concetto di Conscio, Inconscio, Io, Es e molti altri dei costrutti indentificati dagli psicoanalisti, come ad esempio anche gli archetipi e l'Inconscio Collettivo. Ovviamente si tratta di teorie, poiché nel mondo psichico è di questo che si parla, ma gli psicoanalisti, forse più di altri, hanno dedicato molto tempo allo studio della fiaba e del mito, scoprendo in essi dei significati oltremodo interessanti. E sono propri questi significati a consentire di addentrarsi ancora di più nel mondo dei contenuti del racconto di fate, poiché aiutano a superare il problema della secolarizzazione del racconto fiabesco aggredendo il racconto a partire dalla sua anima. Grazie ai motivi psichici, infatti, non esiste più quella grande differenza tra il racconto Egizio dei *Due Fratelli*, che possiede oltre 4.000

anni di storia, e le fiabe scritte da Andersen, o Perrault. Questo perché la mente dell'essere umano è di fatto sempre la stessa, con le sue paure, i suoi complessi e gli ostacoli che vengono pressoché tutti ripresi e affrontati nei racconti di fiabe d'ogni tempo. Certamente si potrà obiettare che tale visione risulti fin troppo riduzionista ed eccessivamente forzata, soprattutto nei confronti dei contenuti fiabeschi; eppure anche i mitologi, coi loro studi, e la stessa produzione di racconti contemporanei – siano essi destinati a fini pubblicitari o legati all'intrattenimento – testimoniano la presenza dei motivi psicoanalitici sopra citati. Per tale ragione può aver senso riesaminare le maggiori intuizioni prodotte dagli psicanalisti, nonché la loro successiva reinterpretazione da parte dei mitologi.

Tra le grandi scoperte compiute dagli psicanalisti vi è indubbiamente quella secondo la quale nell'essere umano esisterebbe un mondo interiore, spesso insondabile anche a lui stesso, che lo ispira e porta alla luce strati della sua mente inconscia, condizionando così l'intera esistenza umana (Jung 1980, 35-54). Per comprendere meglio questo concetto si può pensare al racconto del *Dott. Jekyll e il Signor Hyde*, oppure a quello del *Ritratto di Dorian Gray*, in entrambi i testi, infatti, sono descritti personaggi ambivalenti, la cui doppia personalità è composta da un lato visibile e da un altro per lo più inaccessibile; e spesso animato da pulsioni rifiutate dalla società e persino dall'individuo stesso. Proprio per via di questo rifiuto, che in termini psicoanalitici assume l'etichetta di *rimozione*, si rende manifesta la separazione tra mente inconscia e conscia, le quali dialogano poi tra di loro attraverso i sogni e i racconti. Una volta operate queste dovute distinzioni e suggeriti i canali di comunicazione reciproca tra queste due parti della personalità umana, la psicoanalisi giunge a suddividere il mondo dei racconti soprannaturali in base all'interlocutore a cui sono destinati e quindi al significato che devono veicolare. In tal senso, miti, religioni e favole insegnano all'uomo come comportarsi nella propria vita, elargendo così un modello per il Super-Io del bambino; spesso veicolato attraverso la figura di un eroe da emulare. In tali racconti, inoltre, si predilige una visione pessimistica del mondo, la quale suscita ansia e timore (Bettelheim 1976, 19-42). Infine, sempre in questo genere di racconti, e soprattutto in quelli mitologici, non si presuppone che il bambino raggiunga gli standard morali e d'integrità espressi dall'eroe, ma soltanto che faccia del suo meglio per somigliargli; giungendo in questo modo a una strutturazione del Super-Io (Bettelheim 1976, 42). La fiaba, invece, esprime concetti opposti rispetto agli altri racconti di natura soprannaturali, essa cerca infatti di aiutare il bambino a comprendere e a risolvere i propri traumi interiori, per lo più inconsci. Nel racconto fiabesco, infatti, tutto, dalla scelta di personaggi comuni, agli ambienti non realistici, compreso il linguaggio allusivo del testo, tende a suggerire una modalità di risoluzione della narrazione verso un rassicurante lieto fine; e con esso il seguente messaggio implicito, "*così com'è stato per il protagonista della storia, potrà essere per me (lettore)*" (Bettelheim 1976, 19-49). In altre parole, quella proposta dagli psicanalisti è di fatto una suddivisione tra generi letterari operata sulla base

dello scopo e sugli aspetti della psiche umana (Io, Es, Super-Io) alla quale il racconto è indirizzato. A partire da queste due operazioni, discendono poi a cascata tutte le altre scelte narrative che a loro volta si avvalgono di distinzioni dicotomiche: ottimismo/pessimismo, linguaggio diretto/indiretto, eroi/personaggi antropomorfizzati, lieto fine/tragedia e via discorrendo. Si raggiunge così una destrutturazione del racconto fiabesco, mitico e favolistico che genera riflessioni profonde. Secondo la visione di Bettelheim, ad esempio, la fiaba non avrebbe alcuno scopo didattico, perché essa fungerebbe solo da aiuto terapeutico all'infante, il quale può, o meno, cogliere tale suggerimento in base alla sua situazione personale (Bettelheim 1976, 150-151). Allo stesso tempo ogni metafora, figura e tema ripreso nelle fiabe e nei miti cercherebbe di raccontare un aspetto della psiche umana, delle sue paure, dei suoi simboli (Jung 1980, 86-87). Se i sogni rappresentano la via di risoluzione dei traumi personali, i miti e le fiabe invece, narrano dei traumi e preoccupazione dell'intera specie umana, che si tramandano di generazione in generazione dalla notte dei tempi (ibidem). La prospettiva psicanalitica rende quindi molto più semplice leggere il racconto soprannaturale, poiché ne riduce la variabilità e ne spiega il significato implicito, inoltre annulla quasi del tutto il problema della storicizzazione di questo genere letterario. D'altronde, secondo la prospettiva psicanalitica, il motivo per cui ancora oggi i miti e le fiabe sarebbero così diffusi troverebbe una risposta nel fatto che essi parlano direttamente alla psiche umana, la quale affronta ancora oggi, con la stessa intensità, quegli stessi problemi esistenziali della mente dei primi uomini.

Da un certo punto di vista, questo ragionamento ingloba e sostiene il pensiero di Propp, poiché presuppone l'esistenza di un'unica matrice del racconto soprannaturale che veicola messaggi che riguardano la specie umana da sempre. Entrambi gli autori dunque, sia Jung che Propp, prendono le distanze dagli antropologi come Frazer, Tylor, Lévy-Bruhl e Lévy-Strauss, per i quali invece i racconti mitologici e fiabeschi altro non sarebbero che residui, i frammenti di un passato primitivo e oramai privo di valore, sostenuto dal solo pensiero animistico presente nel bambino; così come argomentato da Piaget. Allo stesso tempo però, Jung e Propp divergono su altri concetti e anche sulla costruzione delle proprie rispettive teorie. Se per Propp il simbolo è tramandato dal solo rito, evoluto poi in mito e in fiaba, per Jung invece, il simbolismo presenta una duplice origine. Da una parte esisterebbe infatti il simbolo *naturale*, frutto dei messaggi inconsci della psiche umana e per questo rintracciabile quasi da sempre nella storia dell'essere umano primitivo, mentre dall'altra vi sarebbero i simboli *culturali*, i quali esprimono verità eterne e sono ancora oggi espressi nelle religioni (Jung 1980, 101-102). In altre parole, Jung presuppone l'esistenza di pensieri e concetti antecedenti alla formazione di un pensiero consapevole da parte dell'essere umano, attorno ai quali si sono coagulate immagini oggi espresse attraverso i simboli condivisi collettivamente (Jung 1980, 75; Jung 2011, 101). L'aspetto interessante di questa teoria è che si aggancia perfettamente alle ipotesi di Subbotsky

e altri ricercatori circa l'origine della coscienza e dell'arte figurativa; purtroppo però, al di là delle evidenze prodotte durante le varie sedute psicanalitiche, prove per sostenere queste ipotesi sono deboli. Tuttavia, la teoria psicanalitica ribalta completamente le prospettive interpretative degli antropologi, poiché essa pone al centro della costruzione mitica l'idea che col mito si esprimano dei contenuti psichici e non l'interpretazione di eventi esterni, come vulcani, terremoti, fasi lunari e vegetali etc. (Jung 2011, 102-103). Per comprendere meglio questo concetto può essere utile prendere in esame quelli che Jung definì *archetipi dell'inconscio collettivo*, ovvero quei simboli e immagini dall'origine ignota che si esprimono dall'alba dei tempi e a prescindere dalla cultura o zona geografica (Jung 1980; 75; Jung 2011, 99-102). Uno di questi archetipi è l'*Ombra*, essa incarna ed esprime tutti quei lati della personalità che l'essere umano cerca di rifuggire per via del loro lato spiacevole o perché impongono un confronto contrastante con l'immagine di sé, del proprio Io, che l'individuo ha costruito nel tempo (Jung 1980, 130). Tale archetipo viene ripreso e narrato pressoché da sempre nei racconti mitologici ogni volta che l'eroe si addentra nell'oscurità, prima dello scontro finale col proprio mostro. Lo scendere a patti con la propria Ombra, e col concetto che essa incarna, è indispensabile affinché l'eroe possa sconfiggere il mostro che lo minaccia; senza la conquista di questo archetipo si è in balia dei propri ideali e come Icaro si ascende al sole per poi morire (ibidem). Al pari dell'Ombra esistono molteplici archetipi, come l'Anima, l'Imbroglione, l'Uccello e così via, ma il punto non è la loro quantità, né il loro significato; almeno per ora, quello che conta è che la loro codificazione impone uno schema di lettura del racconto di fate completamente differente rispetto a quello esposta in precedenza. Ricapitolando, gli psicanalisti non distinguono il rito, il mito, la favola e la fiaba dal punto di vista filologico, né attuano una ricerca esclusivamente storica dei simboli magici in essi contenuti, infine non presuppongono, o auspicano, una suddivisione tra la mente del selvaggio e il pensiero razionale contemporaneo, anzi, semmai esprimono il concetto opposto. Ed è proprio in quest'ultima dicotomia che emerge con forza l'ultimo grande scatto in avanti che la teoria psicanalitica fornisce alla teoria critica del racconto di fate. La teoria psicanalitica presuppone infatti la riconciliazione e integrazione tra pensiero razionale e inconscio, o si potrebbe anche dire magico, mentre esclude quella separazione tanto auspicata da Piaget ed evidenziata da Frazer. Per gli psicanalisti come Jung è del tutto impossibile scindere in modo netto il dominio del mondo inconscio da quello conscio, così come eliminare le superstizioni dell'elemento magico dal razionalismo (Jung 1980, 103). Il simbolo e il racconto che lo veicola sarebbero dunque i mezzi per impedire che la frattura tra le parti che compongono la psiche umana continui. Ed è in questa saldatura, tra inconscio e conscio, che si innesta quel percorso d'iniziazione descritto da Frazer e poi da Propp, che assume qui la forma del cammino dell'eroe.

Dal clamore delle teorie psicanalitiche sono poi germogliate diverse forme di studio del racconto di fate e più nello specifico della mitologia, tra cui quella del *cammino dell'eroe* di Joseph Campbell. Il perché sia così importante prendere in considerazione il lavoro di Campbell deriva dal fatto che essa fornisce un corpo al pensiero psicanalitico e un ulteriore punto di giunzione tra questo mondo e quello descritto da Propp: quindi tra contenuto e struttura del racconto di fate. Senza il cammino dell'eroe la teoria psicanalitica resterebbe una rilettura del racconto di fate attraverso gli archetipi e i traumi che accompagnano l'esistenza di ogni individuo, mentre con l'aggiunta di Campbell si svela una chiave di lettura più ampia. Il cammino dell'eroe riprende le tappe del percorso di iniziazione di Propp e le sue 31 funzioni, suddividendo a sua volta il racconto in tre macro fasi, quella della partenza, dell'iniziazione e infine del ritorno (Berndt, Steveker & Boll 2011, 93-94; Campbell 1949, 41; Sanders & Krieken 2018; Sassoon 2012, 49-54). All'interno del racconto mitologico sarebbero queste le tappe che ogni personaggio intraprende, la discesa verso il proprio sé e infine l'ascesa da esso. Durante la fase della partenza l'eroe viene chiamato all'appello, che può o meno rifiutare, e che lo costringerà ad abbandonare la sua casa per un luogo lontano, simboleggiato da una foresta, un'isola, il sonno profondo, una vetta o un abisso; i luoghi simbolo del racconto di fate (Campbell 1949, 72, Dolci & Di Prazza 2018, 18-21). Ogni eroe viene poi aiutato nel suo percorso da un aiutante, spesso simboleggiato da un anziano che fornisce un oggetto dotato di potere magico (Calabrese 2013, 48; Campbell 1949, 85; Propp 1966, 45-49). Successivamente l'eroe dovrà superare una soglia, protetta da un guardiano e infrangere così un divieto, passando così dal noto all'ignoto e spesso finendo nel ventre di una balena, inghiottito dal nulla (Campbell 1949, 94, 100, 109; Propp 1972, 359). A questo punto ha inizio la fase dell'iniziazione, dove sopraggiungono delle prove, dei compiti da superare e una metamorfosi dell'eroe, al termine delle quali vi sarà l'incontro con il dio, la tentazione, come quella di Edipo per Giocasta, ed infine la riconciliazione col padre e la propria Ombra (Campbell 1949, 132, 145, 150). Nell'incontro col padre subentrano tutti gli aspetti legati al rifiuto e alla rinascita dell'eroe, con l'abbandono della parte infantile di sé e la rinascita in una forma più matura e forte. Al termine dello scontro con l'antagonista inizia l'ultima fase, quella del ritorno a casa, dove l'eroe, terminato il percorso d'iniziazione, potrebbe finalmente far ritorno al suo luogo d'origine, ingaggiando una fuga magica da un imminente minaccia, spesso grazie a un aiuto esterno; in alternativa l'eroe può sempre decidere di restare esattamente dove si trova (Campbell 1949, 233, 237, 248, 290). Con Campbell si fa strada, forse più che con lo stesso Propp, l'integrazione tra l'aspetto strutturale e quello contenutistico della fiaba, perché il racconto di fate non viene più letto come un'evoluzione del rito d'iniziazione, ma come un percorso interiore che ogni essere deve compiere per superare sé stesso e i propri traumi interiori. L'eroe di Campbell è racchiuso in ogni essere umano, il quale deve intraprendere un percorso simbolico per superare la propria infanzia, il

rapporto con i propri genitori, con le proprie pulsioni e le l'incontro con l'altro sesso. Un cammino tracciato da secoli nell'esistenza umana e così radicato da aver assunto la forma del rito, del mito e infine della fiaba. D'altronde anche con Propp era emersa la presenza delle fasi, definite dall'autore funzioni, e l'aspetto ritualistico simbolico associato a molti passaggi del racconto, compreso il rito d'iniziazione, ma rispetto a Campbell mancava ancora qualcosa, ovvero l'aspetto psicanalitico del simbolo. Grazie a quest'ultimo infatti, si può spiegare il perché debbano esserci certe fasi e non altre, nonché l'aspetto psichico che esse giocano sull'individuo, un aspetto questo, che è affrontato da Campbell forse meglio rispetto allo stesso Jung e Bettelheim. Questo ultimo ad esempio, distingue molto bene la favola dal mito e dal rito, ma così facendo non prende in considerazione il significato simbolico del cammino dell'eroe, sfruttato ancora oggi nella produzione letteraria fantasy.

Ad ogni modo e al di là di queste differenze, entrambe le visioni, sia quella suggerita dagli psicanalisti, sia quella proposta da Campbell, includono nel ragionamento generale sul racconto di fate un ulteriore tassello, ovvero quello della lotta tra i vari modelli causali. Jung ad esempio, oltre a introdurre il concetto di archetipo e inconscio collettivo, pone l'accento su un altro meccanismo, quello della *sincronicità*. Il motivo per il quale esso è così importante deriva dal fatto che esso permette di congiungere e attribuire un senso a effetti apparentemente incorrelati. Per Jung la sincronicità infatti, si esprime ogni volta che due entità o eventi si legano tra loro per significatività in modo tale che la loro congiunzione casuale sarebbe oltremodo ridicola (Jung 2011, 201, 205, 209). Gli esempi che lo psicanalista svizzero propone per argomentare il suo punto di vista sono molti e tra di essi i più chiari sono senz'ombra di dubbio quelli che coinvolgono i sogni e gli eventi che si verificano nella realtà del sognatore. In questo caso un contenuto psichico, simboleggiato o ripreso durante la fase onirica si lega, per significato, a qualcosa di oggettivo che si verifica nella realtà del sognatore (ibidem). L'aspetto interessante di questa teoria è che da una parte motiva il principio di partecipazione descritto da Lévy-Bruhl, dall'altra fornisce un sostegno molto forte al modello causale magico, poiché ne fortifica le leggi. D'altronde la sincronicità presuppone che da un'unica causa, di natura psichica, possa originare poi un nesso causale nella realtà, tra entità fisiche, e il tutto sulla base dei principi di funzionamento della magia simpatetica di Frazer. Jung ad esempio, racconta come un suo paziente gli stesse narrando un sogno con uno scarabeo d'oro e all'improvviso, proprio in quel momento, uno scarabeo colpì la finestra dello studio ed entrò poi nella stanza (Jung 2011, 201). Il nesso tra il sogno e l'evento è racchiuso nello scarabeo, il quale condivide per via della legge della similarità, il medesimo significato in entrambe le situazioni simboleggiando la rinascita. Un concetto analogo a quello di sincronicità lo si può ritrovare, seppur modificato e parzialmente rivisto, anche in coloro che predicano il destino altrui attraverso il tema natale ed anche negli studi dello stesso Campbell circa i miti. Egli infatti spiega come nel mito cosmico sia spesso racchiuso il tema della

dualità che ha però un'unica origine, ovvero come da un'unica causa possano discendere effetti opposti, come quello di bene e male, o Yin e Yang (Campbell 1949, 342). Eysenck invece, psicologo esperto sullo sviluppo della personalità, rimase sorpreso dalle ricerche di Gauquelin nelle quali era dimostrato, in modo statisticamente significativo, come il nascere con i pianeti in precise posizioni avesse delle ripercussioni sul carattere dei nascituri (Eysenck 1982, 185). Prese nella loro individualità le teorie formulate da Campbell, Jung e Eysenck non costituiscono alcuna prova, se non la presenza di un ragionevoli sovrapposizioni tra cause ed effetti, ma null'altro di più. Tuttavia se si accantona per un attimo la singola portata di ognuna di esse e si prendono in considerazione i modelli causali descritti in precedenza, nonché la ricorrenza con la quale i racconti di fate pongono in relazione eventi tra di loro sperati, come l'oggetto magico al momento più opportuno, ecco che allora queste teorie giungono a costituire un tassello fondamentale nella comprensione del modello causale magico, poiché tutte e tre ne sostengono la logicità attraverso la legge della partecipazione. D'altronde Jung argomenta l'esistenza di una relazione tra mondo psichico individuale e la realtà nella quale ogni essere umano è immerso, sostenendo come queste entità comunichino tra di loro e possano dare origine a eventi convergenti, come ad esempio nel caso della sincronicità. Allo stesso tempo Campbell ha mostrato come il racconto mitologico sostenga la nascita degli opposti da un'unica causa, fornendo quindi la prova di una possibile formalizzazione del principio di sincronicità da parte dei primitivi nel mito. Ed infine Eysenck, attraverso le ricerche di Gauquelin, ha fornito un ulteriore punto a conferma della sincronicità, sostenendo un possibile legame tra personalità ed eventi del tutto influenti come il volteggiare dei pianeti. In altre parole, la sincronicità, che incarna in sé l'azione delle legge magica della partecipazione, sostiene il modello causale magico, dimostrando che il rito e il mito non sono semplicemente degli strumenti arcaici nati da menti primitive, bensì un modello di pensiero ben presente e radicato anche nella società contemporanea. D'altronde la psicanalisi è tutt'ora praticata come disciplina di cura della mente, mentre l'astrologia è forse la forma di magia concreta più diffusa al mondo e il cammino dell'eroe è tuttora visibile in molti romanzi fantasy e anche nella comunicazione pubblicitaria odierna. Nello stesso *Harry Potter*, ad esempio, è possibile riscontrare tutte le tappe del cammino dell'eroe descritte da Campbell, nonostante il racconto sia stato scritto molti anni dopo le teorie del mitologo. Nella saga scritta dalla Rowling sono infatti presenti i seguenti archetipi: quello dell'eroe, del compagno, dell'ombra, del mentore, del mutaforma, della divinità, del guardiano che vigila sulla soglia, dell'araldo e infine dell'imbroglione, ed inoltre lo stesso Harry interpreterà diversi modelli e archetipi associati all'eroe, infatti egli è prima di tutto un'innocente, poi un orfano, un cercatore di boccini, un guerriero e infine un mago (Berndt, Steveker e Boll, 2011, 88-89). D'altronde, come sostiene Hunter, l'eroe è costretto a passare attraverso uno svariato numero di archetipi, o fasi, per poter raggiungere quella completezza che sarà richiesta alla

fine del racconto (ibidem). Potter stesso dovrà dunque compiere il percorso descritto da Hunter, con in più l'aggiunta del fatto che egli incorpora in sé il prototipo del *principe perduto*, ovvero di colui che ha già iscritto nel proprio destino un percorso da seguire; l'ennesimo richiamo all'innatismo e quindi alla legge della partecipazione. Per Hunter i passaggi che Harry compirà per diventare eroe sono 6: da innocente, a orfano, a pellegrino, guerriero-amante, a monarca e infine mago, ed accanto queste metamorfosi esso sarà seguito dalle figure di Ron ed Hermione, il cui compito principale è quello di aiutare l'eroe ad apprendere delle lezioni per lui fondamentali (Berndt, Steveker e Boll, 2011, 89). Nell'analisi proposta da Berndt, Steveker e Boll la fasi del cammino dell'eroe proposte da Campbell si ripetono in ogni capitolo della saga e in modo più sfumato nell'insieme dell'intera saga: come se si trattasse di un cammino nel cammino. La tesi proposta dagli autori è infatti che il racconto di *Harry Potter* apra e chiuda a ogni libro il cammino dell'eroe, senza però porre mai la parola fine a tale percorso, che giunge al termine solo quando Harry sconfiggerà Voldemort e abbandonerà i sogni di vendetta e ricerca di sé stesso del proprio passato. Per tale ragione non esiste un'unica separazione, né un unico guardiano della soglia, né un solo padre da sconfiggere e via discorrendo, ma è invece possibile trovare in ogni libro della saga personaggi differenti per il medesimo ruolo. Sono altresì mentori, ad esempio, sia Silente, sia Piton e persino Voldemort, che aiuta Harry a comprendere la propria anima, nonché alcuni dei poteri che egli incarna, come l'Oculomanzia (Berndt, Steveker e Boll 2011, 93-100). Al di là di ogni singola tappa del cammino dell'eroe all'interno dei singoli capitoli della saga e dei ruoli giocati dai vari protagonisti in essa contenuti, quello che è risulta interessante è l'idea che sia possibile ritrovare un riscontro, anche in un racconto contemporaneo, delle teorie ipotizzate da Campbell e quelle nate dallo studio di Jung e Propp. Esse sono poi presenti nella pubblicità e nei film, che rappresentano l'altro macro ambito nel quale è possibile riscontrare l'utilizzo del cammino dell'eroe di Campbell, nonché la sua compenetrazione all'interno della struttura identificata da Propp. Quest'ultima, composta dalle 31 funzioni, è ulteriormente riducibile a 6 passaggi essenziali, ovvero una sorta di struttura nella struttura. Labov e Waleztky hanno infatti mostrato come in ogni storia la trama possa essere suddivisa secondo l'orientamento, le azioni complicanti, l'evento critico, la risoluzione, la coda e infine la valutazione, condensando così le funzioni di Propp e lo schema di Campbell (Sanders & Van Krieken, 2018, 1-17). L'orientamento rappresenta l'introduzione al racconto e fornisce allo spettatore le prime risposte a domande come chi, cosa, quando, perché e dove, seguono poi le azioni complicanti il cui compito è quello di rompere l'equilibrio della trama e che sfociano nell'evento critico, il quale dona la leggibilità, nonché il significato, all'intero racconto (ibidem). Seguono infine la risoluzione, che corrisponde all'esito della storia, e la successiva coda, la quale esprime il nuovo equilibrio e conduce alla valutazione finale, spesso espressa da un commento dei personaggi o la voce narrante esterna (ibidem). Da questo

schema è poi nata una successiva suddivisione dei profili narrativi in due differenti correnti, che Sanders e Van Krieken hanno poi testato attraverso una sperimentazione su oltre venti pubblicità differenti, mostrando come ognuna di esse riprendesse gli archetipi descritti da Jung e le tappe di Campbell. Una delle ragioni per le quali questi archetipi sono ripresi ancora oggi è che essi esercitano una presa sullo spettatore grazie alla catarsi e la saggezza, migliorando così l' apprendimento vicario e con esso il messaggio pubblicitario (ibidem).

Al di là di *Harry Potter* e delle pubblicità, quello che qui è interessante notare è la rivisitazione della sequenza di Propp da parte di Labov e Waleztky, la quale mostra la duttilità e la proliferazione di strategie interpretative differenti con le quali è possibile affrontare il medesimo soggetto, esattamente come si era già visto per nella separazione concettuale di rito, mito, favola e fiaba. Lo stesso cammino dell'eroe di Campbell ad esempio, negli anni è stato rivisitato da altri studiosi, come Vogler, il quale ne ha a sua volta costruito una propria versione basata su dodici tappe (Sassoon 2012, 47-48). Se poi si decide di abbandonare l'analisi dei soli racconti di fate e ci addentra nel mondo letterario brandendo una proprio modello si corre il rischio che esso non produca alcuna utilità, poiché ogni interpretazione trova, a suo modo, una sua sensatezza e si auto-conferma da sola. Lo stesso Holbeck ad esempio, suggerisce come i racconti fiabeschi possano essere suddivisi in alcuni elementi essenziali, per l'esattezza 5, mentre per lo storytelling più generalista le interpretazioni sono molte di più e la lista dei modelli appare sconfinata (Calabrese 2010, 7-22; Calabrese 2013, 57). Questa varietà interpretativa e compresenza di molteplici matrici interpretative rende arduo individuare un metodo efficace con il quale affrontare il racconto di fate, perché ogni logica sembra descrivere in modo univoco l'intero genere adattando il testo alla teoria. Occorre quindi fare un passo indietro e ripartire da quella grande differenza che distingue il racconto di fate dagli altri generi letterari, ovvero la presenza dell'elemento magico: è in esso che si trova la chiave per comprendere e differenziare questo genere dagli altri. Il racconto nel suo insieme infatti, si lascia facilmente interpretare a seconda della teoria costruita al momento, senza di fatto imporre una sua lettura univoca. Vi sono studiosi ad esempio, che hanno stabilito come la produzione letteraria dei romanzi sia strettamente correlata alla cultura d'origine dei loro autori, con un macro blocco di testi associati al ceppo occidentale e un altro gruppo da quello orientale (Calabrese 2018, 45-65). D'altro canto anche le teorie di Jung, lo schema di Propp, Bettelheim e Campbell, così come quello di Vogler, Labov e Waleztky utilizzano la flessibilità interpretativa offerta dal testo e presuppongono l'idea che qualunque costruzione teorica, ben articolata, possa trovare una conferma testuale. Per chiarire il concetto si può prendere in esame il testo di *Cupido e Psiche* e mostrare come esso si adatti a quasi tutte le teorie affrontate sino ad ora. Nel racconto, tratto da *Le Metamorfosi* di Ovidio, Psiche è la minore di tre sorelle e la sua bellezza è senza eguali, tanto che Afrodite stessa n'è gelosa e per questo chiede a Cupido di fare in modo che la

giovane si innamori del più brutto tra gli uomini. Nel frattempo i genitori di Psiche, preoccupati del fatto che ella non abbia trovato un marito, consultano l'oracolo di Apollo, il quale suggerisce come la bella debba essere lasciata su uno scoglio affinché un serpente multi forma la rapisca (Bettelheim 1975, 280). Una volta abbandonata a sé stessa la bella Psiche viene sospinta dal vento in una dimora lontana ove incontrerà un essere del quale si innamorerà, senza mai vederlo i due si abbandoneranno alle loro passioni e lei resterà incinta. Quest'essere misterioso è in realtà Cupido, che si era innamorato di Psiche quando Afrodite gli ha chiesto di punirla e grazie al vento era riuscito a portare via la bella dallo scoglio. I due amanti proseguono la loro relazione clandestina, sino a quando Psiche non decide, complici i commenti maliziosi delle sorelle circa la forma del suo amante, di vederlo in volto. Ella accende quindi una candela e scotta Cupido che vola via, e a quel punto inizia il travaglio della giovane donna, ormai prossima al parto. Psiche infatti incontrerà Afrodite e dovrà superare tre prove impossibili per poter tornare a vivere con Cupido, ma durante l'ultima prova ella morirà, per poi ricongiungersi al suo amato solo nel regno degli dei. Non è necessario aggiungere altro per scorgere gran parte dei motivi e strutture letterarie sin qui raccolte, dal motivo dei compiti impossibili associati all'eroe, presente sia in Campbell che in Propp, alla figura del serpente, che in termini psicanalitici viene ricondotta al fallo (Bettelheim 1975, 281; Calabrese 2013, 57-58; Sassoon 2012, 47-48; Propp 1972, 29; Propp 1966, 110-111). Allo stesso tempo è possibile leggere il racconto di *Cupido e Psiche* in termini storici e quindi osservare la distanza tra divino e umano, la presenza del lieto fine ma comunque amaro, e il ruolo della magia che aiuta ma che allo stesso ostacola l'eroe (Bottingheimer 2014, 30-31). Il racconto di Ovidio inoltre, è il precursore della *Bella e la Bestia*, che questa volta giunge a un lieto fine nella vita terrena e abbandona completamente l'idea delle divinità.

In sintesi, quello che si voleva qui dimostrare è che quasi ogni chiave di lettura trova il sistema di sostenere la propria sensatezza, nonostante ognuna di queste interpretazioni lasci sullo sfondo un grande tema. La grande tematica non affrontata è infatti quella relativa alla spiegazione, o per meglio dire alla funzione svolta dall'elemento magico all'interno del testo, il quale, nella stragrande maggioranza dei casi viene semplicemente lasciato in disparte, come se rappresentasse l'ennesima variazione stilistica dell'autore e non un mezzo più articolato capace di svolgere un suo preciso compito. Il problema è che in realtà la magia è proprio quella caratteristica che differenzia maggiormente il racconto di fate dagli altri generi letterari.

1.6. La funzione dell'elemento magico nei racconti di fate

In quest'ultima parte teorica è stato posto l'accento sull'analisi del racconto di fate sia dal punto di vista dei suoi contenuti che del suo intreccio, senza però evidenziare un vero e proprio punto di forza né una prospettiva dominante capace di determinare lo schema interpretativo adeguato per questo

genere. Neppure la strategia adottata da Propp sembra produrre un progresso conoscitivo sensibile, poiché anch'essa si scontra con i vantaggi espressi da altre prospettive, spesso meglio attrezzate per affrontare per alcune specifiche tematiche; essa inoltre risulta priva di un'analisi del senso attribuito alla magia e le sue forme. Proprio per questo può essere opportuno provare ad affrontare il testo dal punto di vista della funzione svolta dall'elemento magico, poiché in fondo è a partire da esso che si può meglio individuare un metodo per affrontare il racconto di fate. D'altronde perché mai i miti e le fiabe incorporano nella propria trama dei contenuti soprannaturali? Quel è il senso della presenza di tali elementi? Che funzione svolgono e soprattutto come investigarli? La risposta a questo interrogativo, com'è stato altrove, si scontra con una proliferazione di teorie e approcci tra di loro molto eterogenei, eppure tra tutti ve ne sono alcuni che si dimostrano più efficaci di altri.

Si era già visto ad esempio, come l'approccio massimalista della Lachmann e della Feldt fosse più utile a questo tipo di analisi del genere narrativo piuttosto della proposta minimalista adottata da Todorov. Questo ultimo infatti non ha preso in esame il possibile legame tra i testi religiosi e le fiabe, escludendoli dall'analisi a priori, e nonostante queste due forme di racconto incorporino dei modelli causali concorrenti, poiché entrambi cercano di descrivere il medesimo campo d'azione, ed includano forme d'elemento magico perfettamente sovrapponibili, come i miracoli e le magie. La prerogativa della religione è infatti quella di escludere ogni altra forma di espressione soprannaturale che possa sostituirsi alla propria, quindi al miracolo, e minacciare così l'esistenza stessa fede; e di fatto questo è lo stesso atteggiamento di fondo che accompagna la fiaba, benché essa non attacchi mai direttamente la religione. Tale legame tra la fiaba e il testo sacro è già stato analizzato da diversi studiosi per i quali le attuali forme di produzione fantastica contemporanea fungerebbero in realtà da volano per la coltivazione individuale della spiritualità e con essi all'apertura nei confronti del concetto di fede: in altre parole, quello che questi autori propongono è la mancanza di una linea di demarcazione netta tra religione e fiaba (Devidsen 2016; Feldt 2012, Feldt 2016). Tuttavia, anche tra coloro che accettano di impiegare una definizione lasca per descrivere il genere dei racconti fantastici, non sembra esserci una convergenza tra il rapporto tra testo sacro e fiaba. Ad esempio, dagli studi sull'evoluzione del rito, del mito e della fiaba (la favola per ora è esclusa dal ragionamento) condotti da Propp era emerso come il racconto mitico, così come quello ritualistico, potessero essere distinti dal racconto fiabesco proprio per via della sacralità a essi associata, presupponendo quindi una distinzione in termini concettuali tra queste forme del racconto magico. Al di là di queste divisioni all'interno della corrente massimalista, è evidente come risulterebbe controproducente concentrarsi esclusivamente sulla letteratura prodotta tra il Diciottesimo e il Diciannovesimo secolo, come invece vorrebbe Todorov, escludendo così dall'analisi la funzione svolta dalla magia in testi sacri come la Bibbia, il Corano e in tutta quella produzione mitico-folkloristica dalla quale è poi nata la fiaba. L'approccio minimalista

inoltre, non consente di affrontare il tema dei racconti distopici, né le produzioni fantasy contemporanee, dalla saga di *Harry Potter* a *Le Cronache del Ghiaccio e del Fuoco*, poiché il suo campo d'azione del fantastico è troppo rigido per includere anche questi testi all'interno del genere fantasy. In altre parole, se si prosegue lungo il solco filologico della genesi del racconto di fate non si può che adottare l'approccio massimalista, poiché grazie ad esso è possibile abbracciare tutto il panorama letterario in cui e di cui vive l'elemento magico. Ed è già con questa scelta metodologica si può scorgere una delle prime grandi funzioni esercitate dall'elemento magico all'interno dei racconti di fate, ovvero la sospensione del giudizio e l'apertura nel credere a qualcosa che non si può dimostrare con un altro modello causale, come ad esempio quello scientifico.

Si tratta di un concetto questo ripreso anche da Tolkien stesso, per il quale la presenza dell'elemento fantastico faciliterebbe lo sviluppo di diverse capacità nel lettore, tra cui quella di costruire e mantenere un legame con ciò che non si può vedere, o giungere con la fantasia alla comprensione della religione, per via della similitudine tra le due esperienze estetiche, e infine sviluppare l'arte dell'immaginazione (Feldt, 2012, 15, 19; Follow 2017, 153-169; Holdier 2018, 73-88). Benché sia prematuro cogliere dei collegamenti, è opportuno segnalare come le facoltà espresse da Tolkien siano le stesse che emergono dagli esperimenti dei cognitivisti, dai quali si evince la presenza di un legame tra creatività ed elementi fantastici, una contaminazione tra la spiritualità e il soprannaturale, e infine l'insorgere della costruzione di un filo invisibile che ponga in relazione reciproca artefatti e persone per mezzo di proprietà magiche. In altre parole, le conclusioni a cui giunge lo scrittore sono le medesime a cui giungono gli psicologi cognitivisti durante i loro esperimenti, il che pone in evidenza una possibile connessione tra letteratura e facoltà cognitive, e quindi tra l'elemento magico e i racconti di fate; suggerendo inoltre di adottare, ancora una volta, l'approccio massimalista rispetto a quello minimalista. Il legame tra il *Signore degli Anelli* ed *Harry Potter* è quindi ben più profondo di quanto le regole di costruzione dello storyworld e i criteri di scelta per l'analisi testuale descritti negli altri capitoli lascino intravedere. Ed è per questo che è bene confrontare la saga scritta da Rowling con l'opera, forse, più importante di Tolkien, proprio per riuscire a cogliere in entrambe la struttura attraverso cui viene descritto l'elemento magico. Tuttavia, tale complesso di ipotesi di riferimenti intertestuali tra queste due opere troverà una sua interpretazione solo nell'ultimo capitolo di questa tesi, quando dopo le conclusioni sulla saga di Rowling si cercherà di evidenziare quelle che sono le sue connessioni profonde col modo di narrare il soprannaturale adottato da Tolkien.

Prima di addentrarsi ulteriormente nel legame tra l'elemento magico e il racconto di fate però, occorre tratteggiare alcune delle caratteristiche questo ultimo, come ad esempio la presenza, quasi universale, della costruzione di un mondo parallelo, definito da Tolkien stesso come *secondary belief*,

nel quale si verificano eventi impossibili e che è animato da logiche differenti rispetto a quelle vissute comunemente dal lettore (Holdier 2018, 73-88; Follow 2017, 153-169). I due universi così creati, quello reale e quello narrativo, appaiono sì come scissi, eppure essi non si possono neanche considerare come alieni; l'immedesimazione richiede infatti un certo grado di riconoscibilità, di familiarità nella finzione, che possa facilitare l'immersione. L'evasione dalla realtà quotidiana e l'adozione del mondo fantastico da parte del lettore richiedono infatti il riconoscimento di un qualche rapporto di similitudine e credibilità tra questi due universi; ed è proprio tale costruzione narrativa ad essere presente sia il testo religioso, sia quello fantasy (Calabrese 2017, 19, 29, 55; Feldt 2012, Feldt 2016; Holdier 2018, 73-88; Orlando 2017). Se ad esempio si scegliesse di escludere la sacralità del testo biblico e lo si confrontasse con quello fantasy, risulterebbe subito evidente la sovrapposizione strutturale tra le due ambientazioni soprannaturali: dalla presenza di mondi paralleli con un insieme di regole che li governano, alle forze sovraumane che li popolano e con essi l'idea che esista un destino imposto da un volere superiore, nonché il manifestarsi di elementi realistici accanto ad altri verosimili e a volte impossibili (Davidsen 2016, Feldt 2016; Holdier 2018, 73-88). Nell'Esodo ad esempio, vi sono rane che piovono dal cielo, l'elezione di un popolo sugli altri e con esso di un capo, Mosè, nonché la marcata presenza di un Regno, quello dei cieli, diverso da quello dov'è ambientata la narrazione e regolato da altre leggi di natura sovraumana. Ed è possibile ritracciare tale strutturazione del soprannaturale in quasi tutti i racconti di fate, ad esempio, la separazione tra l'Eden e la Terra è simile a quella che si può trovare in *Harry Potter* tra la Londra degli zii e Hogwarts, oppure negli *Avengers* tra l'origine degli eroi e il luogo dove si sviluppa la narrazione. In entrambe queste narrazioni contemporanee è inoltre presente un eroe che incarna poteri soprannaturali, con annessa l'idea che egli sia un prescelto, e la presenza di piani della realtà spesso inconciliabili. Negli *Avengers*, ad esempio, gli esseri umani non possono abbandonare la Terra e giungere all'improvviso ad Asgard, mentre i supereroi possono valicare i confini tra questi dei due mondi e restare sempre in contatto con essi, a prescindere dalla distanza. È quindi evidente come l'architettura delle narrazioni sin qui descritte coinvolga i medesimi elementi, dalle forze soprannaturali alla presenza di piani della realtà scissi eppure comunicanti, e come essa contraddistingua tanto i racconti di fate del passato, sacri e non, quanto quelli contemporanei (Davidsen 2016, Feldt 2016; Feldt 2012, 16-17; Holdier 2018, 73-88). Certamente ogni testo presenta la sua idiosincrasia, dalla trama allo stile adottato dall'autore, eppure, per quanto riguarda gli elementi fondativi della costruzione architettonica del mondo soprannaturale, si possono notare queste ed altre similitudini.

Un'altra delle componenti essenziali al racconto di fate, così come a quello religioso, è la presenza di quello che Campbell definì cammino dell'eroe, Propp rituale d'iniziazione e Jung archetipi ed inconscio collettivo, ovvero una qualche riconoscibilità nelle tappe e percorsi che

accompagnano l'essere umano praticamente da sempre ed animano i suoi racconti di fate. Il problema dell'analisi proposta da questi autori è che appena si abbandona la costruzione teorica astratta per osservare da vicino ogni singola interpretazione del testo, si giunge alla proliferazione di senso e alla perdita della bussola; poiché ogni interpretazione è valida eppure diversa dalle altre. Per studiosi come Bettelheim ad esempio, anche solo l'idea che l'eroe debba essere un personaggio facilmente riconoscibile e caratteristico, non sarebbe parte della fiaba, ma del mito e del rito, e sempre sulle interpretazioni delle protagoniste dei racconti di fate si possono trovare teorie agli antipodi, così come nella focalizzazione da adottare nel racconto (Bettelheim 1976; Calabrese 2013, 25, 84-91). In altre parole, finché vengono trattati i temi in modo astratto e solo alcuni elementi della costruzione soprannaturale del racconto di fate, si può ottenere la convergenza della maggior parte delle interpretazioni teoriche, mentre quando si scende nella concretezza del testo ecco che aumentano le differenze e la complessità. Occorre quindi adottare un approccio differente, quello per l'appunto offerto dalla funzione dell'elemento magico ed analizzare così un solo grande tema, ma presente in ogni racconto di fate.

D'altronde è stato mostrato come il mondo del racconto di fate e quello religioso siano simili per costruzione e temi, nonché per la presenza della magia, che nel *Vecchio Testamento* però è più presente rispetto ai vangeli, ma qual è il senso che essa esprime, il suo ruolo? Per Todorov ad esempio, il fantastico sarebbe capace di scatenare nel lettore tre effetti, di cui il primo è l'esitazione, ovvero l'incapacità di attribuire uno status, tra naturale e soprannaturale, a quello che si sta leggendo. Una sorta di indecidibilità che, secondo effetto, è condivisa col protagonista del racconto. L'ultimo effetto infine, che è poi alla base degli altri due, risiede nel fatto che il lettore abbandoni l'idea di interpretare il testo come se esso fosse un'allegoria o una poesia, in pratica occorre che egli creda nell'incertezza espressa dalla situazione raccontata (Todorov 1977, 95; Feldt 2012, 45-46). Per Todorov il soprannaturale esercita la sua forza quando riesce a porre in bilico le certezze del modello causale scientifico e religioso, ovvero quando accende nel lettore l'idea che l'impossibile non sia poi così irrealizzabile. Per altri autori invece, come la Lachmann e Laura Feldt, la stessa distinzione tra generi testuali con contenuti soprannaturali rappresenta di fatto un'eresia e con essa l'idea espressa da Todorov; una linea quella della creazione del genere fantasy, condivisa anche da altri autori, come Orlando. La Lachmann ad esempio, sostiene come il linguaggio metaforico del racconto di fate sia da ricondurre a un discorso legato all'alterità percepita dal lettore, ovvero quella separazione tra la percezione *soggettiva* e quella *oggettiva*, del reale e del soprannaturale, prodotta dal racconto (Feldt 2012, 46-47). Ad ognuna di queste interpretazioni percettive sarebbe infatti legato un diverso status ontologico dei fenomeni soprannaturali descritti dal testo e quindi della loro interpretazione da parte del lettore. L'oggettività ad esempio, è capace di rendere più credibili le descrizioni di fenomeni

magici, poiché li racconta come esperienze reali condivise da più persone, ad esempio la resurrezione di Lazzaro, mentre la visione soggettiva presenta l'impossibile come un volo pindarico esperito nella solitudine del protagonista e nella fede del lettore, come nel caso del dialogo tra lo Spirito Santo e Maria (Feldt 2012, 63).

Categorie	Soggettivo	Oggettivo
Descrizione dell'evento	Onirica	Reale
Modalità esperienziale	Individuale	Collettiva

Tab n°11 L'analisi dell'elemento magico secondo la Lachmann

L'autrice suggerisce inoltre come nel testo gli elementi soprannaturali, come i fantasmi, possano usufruire di riferimenti testuali interni, ed è il caso *non-ermetico*, oppure ne siano privi, come nel caso *ermetico*, il quale prevede l'assenza di tali coordinate interpretative dell'elemento magico all'interno del racconto (Feldt 2012, 47-48, 63). In altre parole, la prima strategia di descrizione dell'elemento magico fornisce al lettore degli strumenti oggettivi, delle meraviglie degli effetti che suscitano sorpresa e fascino, e che per questo conferiscono concretezza all'atto magico, attribuendogli un corpo e un'intenzione precisa (ad esempio la manna dal cielo); dall'altra parte invece, l'uso della via ermetica non fornisce alcuna direzione alla magia (ad esempio il cespuglio che brucia senza mai esaurirsi nel racconto di Elia). Se nel primo caso si può quindi presupporre l'azione benevole della magia, poiché Dio sceglie di sfamare il suo popolo nel mezzo deserto, nel secondo caso invece, non è chiara la natura del gesto divino: egli sarà benevolo o malvagio? Il fuoco non risponde a questo interrogativo, mostra solo l'esistenza di Dio, null'altro di più. Nel *Vecchio Testamento*, ad esempio, il cammino di Elia è quasi del tutto ermetico, tant'è che rispetto all'*Esodo*, mancano quasi del tutto le informazioni circa la benevolenza, o malvagità dell'elemento soprannaturale e della figura di Dio, spesso infatti vi sono silenzi che lasciano il lettore stesso interdetto circa l'interpretazione più corretta da adottare (Feldt 2012, 214). La combinazione tra questi quattro fattori (oggettivo/soggettivo e ermetico/non ermetico), con i quali è possibile presentare l'elemento magico nel *Vecchio Testamento*, costringerebbe il lettore a intrattenere un gioco interpretativo col testo e generare così in lui quel dubbio ed esitazione descritti sì anche da Todorov, ma con un'importante differenza. Se infatti per lo studioso Russo l'interpretazione dell'elemento magico deve sempre essere oggettività e condurre all'indecidibilità condivisa, per la Lachmann e la Feldt invece, il soprannaturale, e l'esperienza del lettore può essere del tutto soggettività. In altre parole, le due autrici superano l'ostacolo dell'oggettività del soprannaturale e rimandano al lettore la scelta tra ciò che è o non è magico, mentre per Todorov la magia deve sempre essere un'entità oggettiva, poiché ritenuta tale da tutti, non solo dal lettore.

La portata di questa divisione concettuale dello status attribuito all'elemento magico nel racconto, dalla sua espressione narrativa al ruolo svolto dal lettore, è importante perché conduce a tre considerazioni. La prima è che è pressoché impossibile definire il genere fantastico e con esso l'adozione dell'approccio minimalista, a meno che non si rinunci al ruolo svolto dal lettore e la sua esperienza soggettiva. La seconda considerazione invece, è che l'elemento magico sarebbe da leggere come una strategia narrativa utilizzata per comprendere sia la contro-intuitività, o quello che Subbotsky e Calabrese definiscono controfattuale, sia per accettare i concetti espressi dalla religione (Feldt 2012, 55). La terza infine, è che per la Feldt e la Lachmann non esista una differenza sostanziale tra il modello causale religioso e quello magico, poiché entrambi trascinano il lettore verso il medesimo fine, ovvero crede in qualcosa che non si può dimostrare (Davidsen 2016, Feldt 2016; Feldt 2012, 16-17). Rispetto a Todorov risulta assente la definizione precisa di genere fantastico, la distinzione tra magia e religione, e dei rispettivi modelli causali, ed infine per lo studioso Russo il dubbio deve essere generato da una fonte oggettiva. In breve il soprannaturale suggerito dalla Feldt pone il lettore in una situazione di dubbio ed esitazione esperita anche soggettivamente e tale sospensione del giudizio avrebbe la funzione di permettere la sperimentazione, sia essa del contro-intuitivo, sia della religione, senza che i due esprimano un modello causale differente. D'altronde questa è forse l'interpretazione che più di altre trova consenso anche tra autori come Lewis e Tolkien, per i quali il racconto mitico consente di fare esperienza d'astratto, dell'impossibile (Holdier 2018). Ma perché tale esperienza testuale sarebbe così importante? Come mai occorre trasformare il lettore in un detective alla ricerca di una verità spesso assente persino nel testo (come nel caso ermetico)? Nell'*Esodo*, secondo Laura Feldt, la funzione svolta dal soprannaturale è certamente legata all'aspetto compensatorio e ludico, così come sostenuto dalla Lachmann e altri autori, ma ci sarebbe di più: esso fungerebbe anche da struttura meta testuale capace di conferire al lettore la possibilità di riflettere sul concetto di alterità, espressa a sua volta da dicotomie come realtà/finizione, memoria/oblio, credenza/dubbio etc. (Feldt 2012, 161,162, 174, 175, 235). In altre parole, l'elemento magico fungerebbe da strategia del discorso capace di condurre il lettore verso una riflessione sulla realtà, i suoi status ontologici e percettivi, producendo così disorientamento, al quale è poi agganciato l'orientamento espresso dalla fede (ibidem).

Certamente quest'interpretazione dell'autrice risulta abbastanza convincente e mostra come sia possibile affrontare lo studio del testo analizzando esclusivamente l'elemento magico, ma il problema è che le evidenze prodotte dalla Feldt restano comunque legate a un particolare tipo di modello causale, ovvero quello religioso, assolutamente indistinto da quello magico. Lo studio della funzione svolta dall'elemento soprannaturale è infatti confinato al *Vecchio Testamento*, escludendo di fatto tutti gli altri racconti di fate, dai miti alle fiabe, come se il modello causale sottostante fosse

il medesimo, mentre in realtà non è così. Ecco dunque che adesso si possono evidenziare le peculiarità del modello causale religioso, poiché espresse dagli studi della Feldt e della Lachmann, il quale si caratterizza per un'azione magica diretta da un potere dall'alto e condizionata da un giudizio moralistico che divide il mondo in buoni e cattivi. E questo passaggio è importante perché in Occidente esistono di fatto due correnti di pensiero riguardo al divino, la prima è quella delle divinità Greche, ben esemplificata dall'*Iliade*, dove il politeismo alimenta una stima reciproca per i contendenti: il nemico, così come il favorito, meritano il medesimo rispetto (Campbell 1996, 59). Nel duello tra Ettore e Achille, ad esempio, ad essere esaltato è il primo sul secondo, ritenuto invece un brutto, un selvaggio, e questo aspetto è ancora più sconcertante se si considera che l'opera è stata scritta da Greci per Greci. Al contrario, nel *Vecchio Testamento*, legato a una tradizione monoteistica, il nemico è un subumano che non merita rispetto, né pietà e per il quale le divinità non provano alcun affetto; un approccio questo, condiviso anche dai mussulmani, ma con una differenza importante, l'idea che ogni essere umano abbia la possibilità di scegliere da che parte stare, se col bene o col male (Campbell 1996, 62-72). L'interpretazione di Campbell viene confermata anche dalla stessa Feldt, la quale evidenzia come una delle funzioni svolte dall'elemento magico nel *Vecchio Testamento* fosse quella di costruire un memoria collettiva: ovvero, quella del popolo Ebraico (Feldt 2012, 156-157). Il problema è che Campbell mostra anche come il racconto mitico sia sostanzialmente differente da quello religioso, nato solo dopo, e quindi anche l'idea che i modelli causali sottostanti possano essere diversi. Al di là di queste differenze, è importante notare come il modello causale religioso utilizzi la magia per creare ambiguità e dubbio, per poi orientare il lettore verso l'adozione di una fede, poiché tutto acquista un senso solo attraverso colui che tutto può, ovvero Dio. Al contrario, l'approccio del racconto di fate risulta essere molto differente, come dimostra la stessa mitologia Greca, dove le divinità puniscono per capriccio, come nel caso di *Cupido e Psiche*, e come avviene tutt'ora nella narrativa fantasy contemporanea. La visione Greca della mitologia è infatti oggi riportata in auge da autori come Grossman e G. R. R. Martin, che evidenziano la tragicità della magia nella vita dell'essere umano e la delusione per il contatto con essa; una visione questa, diametralmente opposta a quella di Perrault, Tolkien e Lewis, che invece evidenziano i lati positivi del magico (Bottingheimer 2014, 18, 21; Follow 2018, 159-163). Espresso altrimenti, la struttura magica biblica suggerisce come esista un divino positivo e negativo, quest'ultimo incarnato da Satana, e quindi come l'essere umano debba scegliere, per mezzo del libero arbitrio, se abbracciare la fede o finire all'inferno. Al contrario, nell'approccio ellenistico, così come in quello fantasy contemporaneo, ma pure nel mondo fiabesco di Perrault e di Straparola, l'elemento magico non è in balia di un padrone positivo o negativo, la magia è semplicemente un mezzo "neutrale", mentre è l'essere umano che se ne appropria a determinare il giudizio di valore sull'esito. Questo ultimo, in epoca Egizia, così come Greca, Romana

e contemporanea, era per lo più negativo, mentre durante il Rinascimento e metà del Novecento acquisisce una positività. Tale cambio di prospettiva può trovare una parziale spiegazione nell'ascesa del modello causale religioso e nella necessità di modificare la struttura del racconto di fate verso una logica più edulcorata, evitando così il conflitto tra le due prospettive.

Dal punto di vista concettuale esiste dunque una differenza tra la suddivisione del divino, che nel politeismo non possiede un'origine maligna, o benigna, mentre sia nel *Vecchio Testamento*, esiste una divisione molto netta tra forze del bene e del male. L'altra grande differenza nella costruzione del modello causale magico e quello religioso, è racchiusa nelle forme che può assumere l'elemento magico, che, com'è stato mostrato precedentemente, da una parte contemplanò un potere intrinseco nell'individuo, nell'eroe, mentre dall'altra parte no. Nel modello causale religioso manca infatti la forma del mentalismo, così come la telecinesi, e con esse la presenza di un potere avulso da una concessione divina, sia essa benigna, o maligna. Certamente, si potrebbe obiettare a tale affermazione sostenendo come l'innatismo, e la legge della partecipazione, ammettano anche nel modello causale magico la presenza di una volontà superiore. Tuttavia, in questo ultimo caso, essa non è vincolata all'azione positiva del protagonista del racconto. Nei *Due Fratelli*, ad esempio, Bata muore nonostante non abbia fatto nulla di male e più di una volta, lo stesso *Prometeo* soffrirà per l'eternità nonostante il suo gesto caritatevole nei confronti dell'essere umano, ed anche in *Doralice e Tebaldo* la protagonista soffre nonostante la sua innocenza e il rifiuto di compiere un incesto col padre. È solo dal Rinascimento in poi che si fa strada il concetto di lieto fine ed è proprio il periodo storico che vede anche l'affermarsi, più che altrove, della religione, la quale premia chi si comporta bene e punisce chi compie azioni malvagie. Si può quindi ipotizzare che il racconto fiabesco sia nato dai canoni e la struttura del modello causale magico, già presenti nel mito, per poi subire una variazione stilistica e contenutistica in ragione del prevalere dell'ascesa della religione; mentre oggi, con Grossman e Martin, si sta proprio assistendo a un ritorno alle origini del racconto di fate, proprio in un periodo di declino della spiritualità Occidentale. Al di là di quest'ultima speculazione, è possibile descrivere le basi del modello causale religioso e della funzione esercitata dal magico nel testo sacro, nel seguente modo:

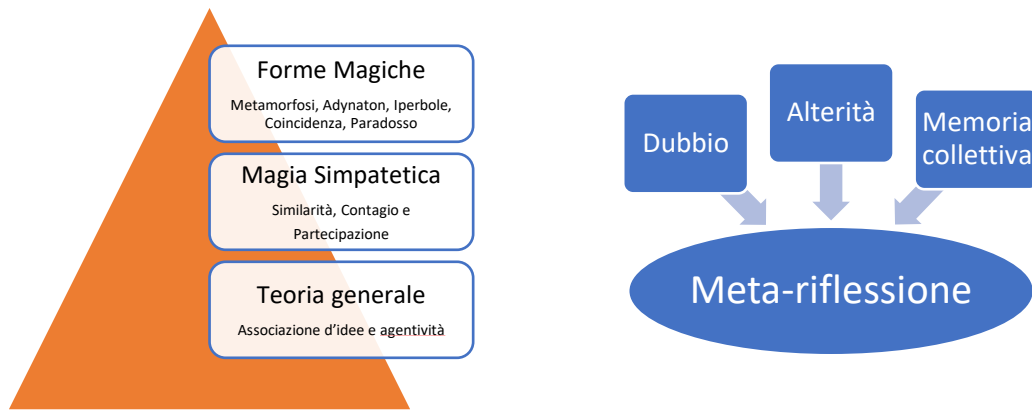


Fig. n° 4, Modello causale Religioso (sx) e Funzione dell'Elemento Magico (dx) secondo Laura Feldt

Le altre caratteristiche del modello causale religioso riguardano la gestione dell'elemento magico che avviene sempre per mezzo di una cessione del divino e l'idea che funzione principale svolta dal racconto sia quella di orientare verso una scelta. Come si vedrà più avanti, nel modello causale magico non sarà così, infatti la magia servirà principalmente a consentire un'esplorazione dell'impossibile libera e non vincolata come lo è nel testo sacro; ma ovviamente questo aspetto verrà trattato solo alla conclusione dell'analisi testuale. Quello che invece è importante sottolineare è la metodologia impiegata dalla Feldt per studiare l'elemento magico, l'autrice infatti abbandona l'idea di costruire una definizione di genere letterario, abbandona la fabula e la focalizzazione, non bada neppure alla struttura del testo, né a molti dei suoi contenuti e concentra invece tutta la sua attenzione sulle forme assunte dalla magia; esattamente com'è ha scelto lo stesso Orlando (Orlando 2017). Sorge allora spontaneo domandarsi a che cosa sia servita la ricostruzione storica del racconto di fate, così come lo studio dei temi in esso contenuti quando in realtà si abbandona del tutto l'idea di concentrarsi su tali aspetti del testo? La risposta è che senza tale complessità non si sarebbero potuti collegare i racconti di fate e lo studio dell'elemento magico in essi contenuti al loro modello causale, e senza tale convergenza sarebbe stato impossibile proporre una loro connessione alle evidenze prodotte dalle ricerche cognitive; inoltre non sarebbe neppure stato possibile differenziare il modello causale magico, da quello religioso, adottato dalla Feldt. D'altronde quest'ultima utilizza le forme da lei spiegate, e riprese nella tabella n°10, per analizzare i passi dell'*Esodo* e produrre delle risposte circa la funzione esercitata dalla magia in esso contenuta, senza però presupporre che esse possano divergere da quelle espresse da Subbotsky. Allo stesso modo senza l'abbandono della definizione di genere fantastico prodotta da Todorov e la sua sostituzione con un approccio massimalista, capace di abbracciare i racconti soprannaturali nel loro insieme dando così origine al concetto di racconto di fate, non sarebbe neanche sorta la necessità di prendere in considerazione gli studi della Feldt, sui testi religiosi, e quelli di Subbotsky, sulle scienze cognitive. Adesso invece, è possibile notare il collegamento tra l'elemento magico espresso nei racconti di fate e leggi magiche. Ad esempio, si può

scorgere e comprendere l'innatismo, così come descritto dai cognitivisti, in relazione al rito d'iniziazione, il cammino dell'eroe e gli archetipi. Sempre in virtù dello stesso ragionamento, è possibile comprendere appieno la storia del bastone caduceo e il ruolo svolto dal serpente, entrambi concetti connessi alle leggi magiche di Frazer e Subbotky. E in tal senso, è possibile parlare di legge simpatetica e antropomorfismo ogni volta che un oggetto o un animale si comportano come un essere umano e vengono dotati di intelletto e pensieri riservati alla sola specie umana (Subbotky 2010, 137). Ed in questo caso gli esempi letterari sono innumerevoli, da *Pinocchio*, al lupo di *Cappuccetto Rosso* e via discorrendo, arrivando al *Gatto con gli Stivali* o al biscotto di pan di zenzero di *Shrek*. Quello che permette all'antropomorfismo, quindi a una delle forme assunte dell'elemento magico, di prendere vita è il funzionamento della legge simpatetica, individuato però in un campo di studi che non ha nulla a che vedere con la letteratura. È poi possibile rintracciare il medesimo meccanismo nella rosa della *Bella e la Bestia*, oppure nel *Il ritratto di Dorian Gray*, la cui somiglianza con il personaggio che raffigura determina un legame tra i due. Quello che Subbotky intende per "condivisione del destino" è anche questo, ovvero l'idea che entità eterogenee tra di loro possano assumere caratteristiche simili a tal punto da convergere verso un unico fine; sostenendo così implicitamente la legge della partecipazione. Si può pensare al contagio magico, invece, quando si analizza il modo in cui il tocco di *Re Mida* trasforma ogni oggetto in oro, oppure all'arcolaio nella *Bella Addormentata*, in entrambi i casi si parla di contatti fisici che provocano reazioni durature e irragionevoli. L'aspetto interessante espresso da tutti questi esempi è l'evidente sovrapposizione tra modello causale magico e le espressioni di magia contenute nei racconti di fate, entrambi infatti seguono le stesse regole. E non si tratta di un legame casuale, ma esperienziale, ovvero legato al modo di funzionare della psiche umane e la relazione che l'essere umano intrattiene col proprio ambiente, come verrà spiegato più avanti. D'altronde le modalità di contagio descritte dagli esperimenti psicologici, così come dai testi, sono le stesse con le quali è facile famigliarizzare anche durante la vita quotidiana, ovvero il contatto diretto con una fonte dannosa. L'avvelenamento ad esempio, è la causa che investe maggiormente i casi sopracitati e funziona esattamente come nella realtà percettiva umana, con la sola differenza che nel mondo magico vengono violate le aspettative del funzionamento del modello causale scientifico. Un altro caso celebre è quello della testa della Medusa, che continua a mantenere il suo potere anche una volta scissa dal corpo, e quindi cessata la vita del suo possessore o legittimo proprietario, oppure quello del *Vello d'Oro* conquistato da Giasone. Tutti questi esempi servono a dimostrare un'idea, ovvero che il modo in cui l'essere umano descrive l'elemento magico nei racconti di fate potrebbe essere lo stesso espresso dal modello causale magico descritto dagli esperimenti dei cognitivisti e la prova di tale legame è racchiusa nell'analisi dell'*Esodo* di Laura Feldt. Quest'ultima ha infatti dimostrato come l'elemento magico non svolga solo una funzione

compensatoria nello sviluppo della trama, né ludica, ma compia un vero e proprio attivo nell'interpretazione del testo e sulle credenze del lettore.

In altre breve, l'intero ragionamento teorico sin qui affrontato ha lo scopo di produrre i seguenti presupposti:

- i. L'elemento magico è qualcosa di più di una semplice forma retorica, un abbellimento o un intrattenimento ludico per il lettore. Svolge invece un ruolo attivo nella comprensione del testo, che nel caso del modello causale religioso giungo alla meta-riflessione e la costituzione di un'identità e memoria collettiva.
- ii. La costruzione di un genere fantastico, così come proposto da Todorov, impedisce di cogliere l'evoluzione e con essa la funzione svolta dall'elemento magico nella letteratura di cui è protagonista indiscusso, ovvero i racconti di fate. Essa inoltre, non permette di cogliere le differenze espresse dal modello causale magico e quello religioso.
- iii. I motivi, la struttura e le forme di magia presenti nel racconto di fate sono espressione del modello causale magico, il quale si contrappone a quello religioso e scientifico. Le ricorrenze di motivi, come il cammino dell'eroe, il simbolismo degli archetipi e di altre figure, può essere ricondotto alle leggi espresse del modello causale magico.
- iv. È possibile studiare la funzione dell'elemento magico nei racconti di fate facendo affidamento allo studio delle forme di magia presenti nel racconto, così come ha dimostrato la Feldt nel caso del modello causale e nei testi di natura religiosa.

Prima di proseguire nell'analisi delle forme di magia, occorre rispondere a un ultimo interrogativo, come considerare le favole? Si è spiegato come Todorov, con l'approccio minimalista, le escluda dall'analisi e dalla tabella di confronto col mito e la fiaba, si è notato come esse non mostrino quasi la presenza dell'elemento magico; persino i temi in esse contenuti, così come mostrato da Bettelheim, sono differenti rispetto alle altre forme di racconti di fate. Tutti questi elementi farebbero presupporre che questa forma di racconto non attinga direttamente al modello causale magico e neppure a quello religioso, e per tutte queste ragioni non è consigliabile inserirla nell'analisi, né all'interno della famiglia dei racconti di fate.

Capitolo 2

2. L'approccio al testo

Nel precedente capitolo è stato definito il concetto di elemento magico attraverso la presenza di un modello causale, i suoi principi di funzionamento, le sue leggi e infine le forme che il fenomeno soprannaturale può assumere sia nella realtà, sia all'interno di un racconto di fate. La definizione dell'insieme di questi concetti è necessaria per affrontare un percorso di ricerca, poiché è a partire da una struttura teorica che diventa possibile rileggere le ipotesi e le metodologie con le quali sino ad ora è stato studiato l'elemento magico e capire così che cosa esse abbiano escluso e che cosa sia importante includere. Da queste premesse teoriche è poi anche possibile definire l'oggetto di ricerca, le ipotesi che si possono formulare a suo riguardo e soprattutto la scelta del metodo d'indagine, il quale rappresenta senz'ombra di dubbio, l'aspetto più complesso da affrontare, soprattutto nell'ambito della critica letteraria. D'altronde, e come si è cercato di dimostrare nel primo capitolo, gli approcci all'elemento magico possono coinvolgere ambiti disciplinari agli antipodi, sia per metodi, sia per definizione del soggetto di studio. Sono infatti evidenti le differenze che caratterizzano l'analisi testuale adottata da Laura Feldt rispetto a quella cognitivista di Eugene Subbotsky, così come sono eterogenee le definizioni di genere, e con esse la delimitazione dell'oggetto di studio, adottate da Todorov e Orlando, benché in questo caso il metodo di studio appartenga alla stessa disciplina. Un discorso analogo riguarda anche lo spazio lasciato alle evidenze psicanalitiche, che diventano totalizzanti nel lavoro di Bettelheim, con l'analisi dei traumi, dell'Io, del Super-Io e dell'Es all'interno dei racconti fate, così come per Campbell e la sua struttura del cammino dell'eroe, mentre tali elementi sono pressoché assenti in Propp, e solo accennati da Todorov e Orlando, ed esclusi da Frye. È quindi evidente come lo stesso oggetto di studio, l'elemento magico, possa assumere significati differenti a seconda della lente d'ingrandimento con la quale si sceglie di studiarlo e questo non riguarda solo ambiti disciplinari tra loro differenti, come nel caso del lavoro di Feldt e Subbotsky, ma anche il mondo della critica letteraria nel suo insieme. Il lavoro di Frye, Orlando, Todorov e Propp attinge infatti dalla stessa branca di studi, ovvero quella della critica letteraria, eppure le metodologie e i risultati prodotti da questi studiosi non sono affatto convergenti, anzi, spesso avanzano proprio in direzioni differenti, producendo quella polifonia interpretativa descritta da Genette in *Figure*, dove il rischio del critico è quello di proiettare sul testo le proprie idee.

Tuttavia, affrontando questa polifonia è comunque possibile imbattersi in contaminazioni e scoprire che l'adozione di una prospettiva non impone necessariamente l'abbandono coatto delle

evidenze generate altrove, anzi, spesso quest'ultime rendono possibili scenari inediti e con essi scoperte prime impensabili; ed proprio per questo che ognuno di questi approcci, con le relative scoperte, è stato approfondito e preso in considerazione già nel primo capitolo e troverà in questo un'ulteriore analisi. A tal proposito, occorre partire dalla base della costruzione di un modello di ricerca affrontando i seguenti temi.

Il primo riguarda la definizione dell'oggetto di studio, il che cosa si sta cercando, poiché la scelta del metodo, così come quella dei soggetti, dipendono dall'obbiettivo, o obiettivi, che si stanno perseguendo. Una volta definito l'oggetto di studio e formulate le relative ipotesi di ricerca, si incontra il secondo tema da affrontare, ovvero la scelta dei soggetti sui quali condurre i propri esperimenti e valutare così la sensatezza delle proprie idee: nel caso della critica letteraria questa ricade inevitabilmente sui testi, mentre per la psicologia verte sulla mente degli individui e l'analisi dei loro pensieri. Infine, occorre scegliere il metodo di ricerca, che in questo caso richiederà una costruzione ex-novo, o che quanto meno coniughi tra di loro diversi approcci, al fine di unire così le evidenze prodotte dalla letteratura e dalla psicologia. Nel caso dell'elemento magico, inoltre, la combinazione di questi tre fattori assume un grado di complessità elevato, poiché la tesi descritta nel primo capitolo presuppone l'idea che esista una sorta di grammatica del soprannaturale, la quale coinvolge sia la mente degli individui, sia la genealogia di un intero genere letterario, quello del racconto di fate. Il problema della ricerca ricade quindi sulle modalità con le quali far convergere le varie evidenze prodotte in un ambito scientifico, congiungendo metodologie e soggetti di natura differente, o in alternativa estrapolando un senso univoco e trasversale da questi studi che implichi il coinvolgimento dell'elemento magico. In altre parole, il problema che queste premesse esprimono è quello relativo alla grande differenza tra il mondo delle scienze umanistiche e quello delle scienze identificate con l'etichetta "dure", la quale risiede proprio nella metodologia impiegata per l'analisi dei dati e nella consistenza attribuita ad essi. Se da una parte infatti si predilige un'analisi qualitativa, nella quale gli stessi dati sono suscettibile di molteplici interpretazioni e dove l'ambiguità conduce spesso alla produzione di risultati differenti, dall'altra invece, si adotta un approccio di tipo quantitativo, ritenuto "oggettivo" per via della sua replicabilità e affidabilità legata al dato. Si può quindi sostenere che il far convergere tra di loro le evidenze descritte da Todovor, Orlando, Propp, Tolkien, Lewis, Feldt e Frye da una parte, con quelle di Subbotsky, Mohr, Eagleman e gli altri cognitivisti dall'altra, rappresenti la grande sfida di questo secondo capitolo.

2.1. La formulazione delle ipotesi di ricerca

Gli autori presi in considerazione nel il primo capitolo hanno posto in evidenza alcune delle sfaccettature di quello che è stato sin qui definito come *elemento magico* e nel loro insieme hanno

delineato la presenza di una modello causale composto da alcuni principi chiave e da leggi capaci di definire il soprannaturale sia nella sua forma letteraria, sia nella sua espressione cognitiva. Ed è proprio a partire da questa grande strutturazione, o matrice, che diventa ora possibile formulare delle ipotesi di ricerca.

È ora infatti indubbio che l'elemento magico e il suo modello causale si muovono per complementarità ed opposizione rispetto al modello causale scientifico, e in parte a quello religioso, ed è stato inoltre suggerito come tra questi tre modelli esistano delle fasi di sviluppo che hanno seguito sia l'evoluzione della struttura della società, sia il processo d'acquisizione delle facoltà cognitive da parte dell'essere umano. Ritornare su questi concetti sarebbe ripetitivo, poiché si riprenderebbe quanto già esposto nel primo capitolo, tuttavia è importante sostenere ancora più saldamente l'esistenza di questi tre modelli e la congiunzione tra teorie cognitive e critica letteraria, poiché è da qui che sarà possibile formulare delle ipotesi più precise. Per fare questo il primo passo è quello di domandarsi che cosa renda possibile attribuire a una qualunque entità l'etichetta di *esistente*, ovvero quali siano i criteri per dire che qualcosa esista davvero e non sia semplicemente il frutto della propria immaginazione? Una delle possibili risposte a questa domanda chiama in causa l'interazione tra due processi: il primo è di natura percettiva, ed include i sensi e le risposte agli stimoli esteriori, mentre il secondo ingaggia direttamente l'articolato sistema decisionale umano. La fusione dei due conduce alla costruzione razionale dell'oggetto. In altre parole, la mente umana percepisce le entità del mondo attraverso i sensi, per poi interagire con esse e misurarle mediante esperimenti, e solo una volta terminate queste due operazioni diventa possibile la produzione di un costrutto razionale dall'etichetta stabile e che coinvolga un'entità percepita com'è. La ragione per la quale sarebbero necessari tutti questi passaggi è da ricercarsi nel bisogno di attribuire una maggiore stabilità a un altro fenomeno strettamente umano, ovvero l'esperienza soggettiva. La costruzione di un concetto razionale dell'oggetto percepito, infatti, conferisce una forza maggiore, un'oggettività, che altrimenti i soli sensi non sarebbero in grado di produrre (Subbotsky 2010, 140-143; 2019, 54-58).

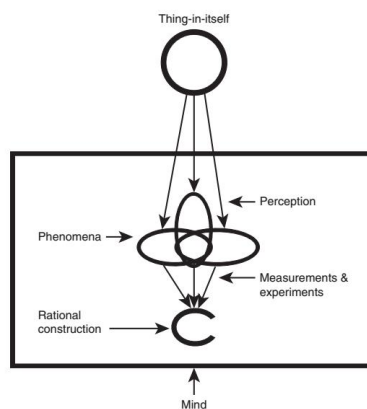


FIGURE 3.1 The relationships between a thing-in-itself, phenomena and rational construction

Fig. 5 Modelli Percettivi

Questa stabilità così prodotta è necessaria a definire il rapporto tra ciò che è reale, PER, e ciò che invece appartiene al dominio del fantastico, PMR, nonché del sogno, IMR, e che per questo possiede inoltre uno status ontologico ritenuto più debole. È infatti possibile asserire che affinché qualcosa sia considerato come espressione della realtà ordinaria, PER, occorre che siano prima presenti tre elementi: il primo è la percezione stessa del fenomeno, il secondo è la sua costruzione razionale, attraverso esperimenti e misurazioni condivise da una collettività, e infine occorre che sia presente un'immagine mentale che permetta di richiamare l'entità una volta che essa sarà fuori dal proprio campo percettivo. Tali elementi devono necessariamente interagire tra di loro e tramite un rapporto di corrispondenza reciproco il cui scopo è quello di conferire forza al fenomeno esperito che si cerca di descrivere, attribuendoli di volta in volta uno status ontologico più o meno forte e di conseguenza l'appartenenza al mondo della realtà, PER, o a quello della fantasia, PMR, a seconda dei rapporti di reciprocità stabiliti (Subbotsky 2010, 147-150).

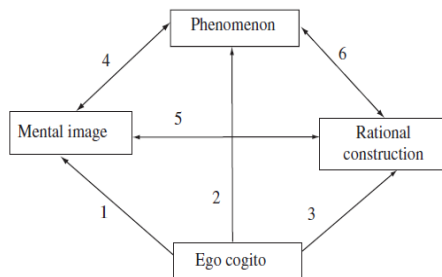


TABLE 11-3. The Ontological Hierarchy of the Elements in the Mind as a Function of the Presence and Correspondence of the Forms of Representation—Phenomenon, Mental Image, and Rational Construction

EXISTENTIAL STATUS	PRESENCE IN THE MIND	CORRESPONDENCE WITH EACH OTHER
Full (strong)	All present	Correspond
Deficient (medium)	Some absent	Correspond
False (weak)	All or some present	Do not correspond

Fig. 6 Gerarchia ontologia del soprannaturale

Per comprendere meglio il concetto appena espresso, Subbotsky propone due esempi. Il primo è quello di considerare oggetti di cui esistano solo l'immagine mentale e il concetto razionale, e che per questo presentino un deficit, o uno status ontologico traballante. Un esempio potrebbe essere l'ubicazione di oggetto in luogo al momento inaccessibile alla percezione, com'è il caso di un libro sullo scaffale di una libreria pubblica dove ci si è recati qualche mese fa, oppure un ricordo del proprio passato, come una vacanza con gli amici. Entrambe queste situazioni rimandano infatti a entità di cui si è persa, o per la quale è momentaneamente assente, la percezione diretta del fenomeno, e questo vale per ogni ricordo afferente alla sola sfera mentale, oppure per ogni oggetto fuori dal proprio campo percettivo. D'altronde, benché sia presumibile che queste entità fossero inizialmente ontologicamente molto forti e stabili, poiché esperite e in accordo sia con un'immagine mentale, sia con costruito razionale, al momento risultano però prive di quell'ultimo tassello procedurale, che è tuttavia necessario per assicurare loro lo stesso status ontologico originario, e per il quale risultano infatti indicate come *deboli* (contrassegnate quindi con l'etichetta "medium" della tabella qui sopra). Il secondo esempio proposto dal cognitivista russo, invece, è quello di un'entità ontologicamente debole sin dalla sua origine, poiché deliberatamente in opposizione con concetti ritenuti

razionalmente accettati, o perché distorsiva rispetto alla percezione umana. Ed è il caso, ad esempio, della rotazione terrestre attorno al sole, che dal punto di vista percettivo sembra invece suggerire proprio l'esatto opposto, ovvero il moto della stella attorno al pianeta, violando così la costruzione razionale prodotta dalle misurazioni moderne. Questo ultimo caso, mostra inoltre come la percezione umana, se priva di altri elementi, possa risultare fallace e per questo motivo incapace di attribuire uno status ontologico sufficientemente solido a ciò che viene esperito dall'essere umano (Subbotsky 2010, 148-149).

La teoria appena esposta è solo una delle tante che cerca di spiegare l'interazione tra l'essere umano e il suo ambiente, ma in questo caso essa è utile a comprendere alcuni concetti. Il primo è che esiste una gerarchia tra i domini a cui la mente umana può attingere, nonché delle regole affinché un'entità possa passare da un dominio all'altro; mentre il secondo punto è che l'esperienza soggettiva non è sufficientemente stabile da poter, da sola, attribuire uno status di reale alle entità percepite dall'essere umano. Ed entrambi questi aspetti investono anche la costruzione dei racconti di fate, acquisendo una specifica declinazione e ponendo così, ancora una volta, sullo stesso piano strutture cognitive e narrative. D'altronde è già stato sottolineato come per i critici letterari la costruzione del mondo fantastico non possa essere priva di riferimenti alla realtà ordinaria, suggerendo così l'idea che anche l'immaginazione più fervida sia comunque subordinata alla conoscenza delle regole del mondo reale e debba confrontarsi con esse, scendere a patti, per acquisire una maggiore leggibilità da parte del lettore e consistenza ontologica (Davidsen 2016, Feldt 2016; Holdier 2018, 73-88; Todorov 1977, 169-170). Il secondo tema, invece, quello della fallacia dell'esperienza soggettiva, emerge come costante in molti dei racconti di fate, da *Alice nel Paese delle Meraviglie* ad *Hansel e Gretel*. Nulla infatti vieta al lettore di immaginare che Alice abbia semplicemente sognato il suo viaggio nel Paese delle Meraviglie, così come potrebbe essere successa la stessa cosa a Dorothy nel *Mago di Oz*, oppure ad Hansel e Gretel, che nel finale eccessivamente positivo ed inverosimile del loro racconto uccidono la strega e ritrovano la via di casa; un'ipotesi al quanto improbabile (Orlando 2017).

Se si accetta quindi l'idea che esistano piani della realtà differenti, dotati di una loro gerarchia, regolati da principi differenti e abbastanza viscosi da permettere all'essere umano di varcarli senza incappare in problemi, ma neppure così laschi da consentire di violarne la struttura, così come potrebbe fare il protagonista di un racconto di fate, allora può sorgere spontaneo chiedersi se non ci sia una connessione più forte tra testo e realtà esperita. In breve, quello che ci si domanda è se non possa esistere una similarità forte tra la struttura che regola la percezione del soprannaturale nella realtà e la descrizione di quest'ultimo nei racconti di fate. D'altronde, se questa domanda dovesse ottenere una risposta affermativa, sarebbe possibile contemplare l'idea che esista anche una grammatica dell'elemento magico nel racconto di fate e con essa una funzione specifica della forma

assunta dal soprannaturale in questi testi. D'altro canto, per certi versi, questa risposta esiste già, ed è affermativa, come dimostrano sia gli studi portati avanti dal mondo della critica letteraria, sia quelli condotti dai cognitivisti, seppur le evidenze delle due scuole di pensiero non siano state ancora congiunte da uno studio specifico volto a dimostrare la fondatezza di tale connessione teorica. Ad esempio, sia Bettelheim, con la teoria psicoanalitica, sia Todorov, con l'analisi dei temi dell'*io* e del *tu*, prendono in considerazione l'aspetto psichico sepolto nel racconto di fate, introducendolo così nella produzione letteraria. Purtroppo però, nessuno dei due studiosi accetta l'esistenza di un genere letterario dalle maglie così larghe da poter inglobare in sé la Bibbia, così come i più recenti supereroi. Se poi ci si sofferma ad osservare da vicino il lavoro di questi due ricercatori è possibile notare come quello che tra i due è riuscito di più a cogliere e descrivere la presenza dell'aspetto psichico nel testo è forse Todorov, perché nella sua analisi non accetta la sola impostazione psicoanalitica, ma ingloba anche le teorie di Piaget e cerca di definire meglio la funzione svolta del racconto fantastico; in altre parole, non proietta uno schema teorico, ma ne scopre uno (Todorov 1977, 148-150). Come si è già accennato, all'interno di questo genere fantastico Otto-Novecentesco coniato da Todorov, egli riscontra la presenza di due grandi temi: quello dell'*io*, legato all'infanzia e alla conoscenza del mondo da parte dell'essere umano, e quello del *tu*, associato invece al desiderio e all'inconscio (Todorov 1977, 124, 143). L'aspetto interessante è che entrambe queste categorie tematiche, seppur con una metodica agli antipodi, sono state riprese e studiate anche da Subbotsky, il quale suggerisce come il rapporto tra l'essere umano e la conoscenza del mondo avvenga nella prima infanzia, mentre temi come la morte, la sessualità, la crudeltà, ovvero i *temi del tu* di Todorov, rappresentino l'oggetto di studio della metafisica, quindi presenti nella fase adulta, e siano tutt'ora questioni che richiedono la presenza dell'elemento magico per essere arginate. In altre parole, i due autori giungono a conclusioni simili, o quanto meno sovrapponibili, benché generate da prospettive differenti. Se per Todorov le due tematiche presenti nei testi fantastici richiamano gli aspetti psichici non risolti dell'infante e dell'adulto, per Subbotsky invece, sono i risultati espressi dai suoi esperimenti a dimostrare che la mente dell'essere umano comprende e si relaziona con l'elemento magico in modi differenti a seconda del suo stato evolutivo. E se si accetta questa sovrapposizione tematica, ovvero tra i temi presenti nei racconti di fate e quelli che emergono durante le ricerche cognitive, allora diventa possibile sovrapporre e creare così un ponte tra questi studi, benché metodologie e soggetti di studio siano tra di loro eterogenei, ma questa sarà una questione che verrà affrontata solo successivamente.

Una volta consolidata questa prima sovrapposizione contenutistica, si incontrano le divergenze teoriche dei due approcci nella formulazione delle forme e delle funzioni associate all'elemento magico. I critici letterari, ad esempio, hanno da tempo abbandonato lo studio delle forme

assunte dal soprannaturale per fare posto all'analisi del rapporto tra il lettore, il testo, i temi di quest'ultimo, nonché la sua funzione nel racconto. I cognitivisti invece si sono occupati esclusivamente della fenomenologia del soprannaturale, tralasciando quasi del tutto l'idea che il racconto, ovvero un artefatto umano, potesse incorporare in sé e veicolare proprio tali forme magiche. È un po' come se questi due binari di ricerca abbiano fatto scalo nella medesima stazione, ovvero quella dello studio del soprannaturale, per poi però viaggiare verso due destinazioni divergenti: da una parte lo studio del tema e della funzione svolta dal soprannaturale, mentre dall'altra quella delle forme assunte da quest'ultimo e la loro relazione con le facoltà cognitive umane. Ed è quest'ultima prospettiva scientifica che è stata posta al centro dello studio di Feldt, la quale, tra i primi, ha analizzato le forme del soprannaturale in un racconto, agganciandole poi alla funzione svolta nel testo ed infine al rapporto tra esso e il lettore. Il problema dell'analisi testuale così strutturata, com'è già stato avanzato in precedenza, è che ha preso come racconto di riferimento il Vecchio Testamento, non distinguendo così i vari modelli causali, nello specifico quello religioso e quello magico, mentre tra di essi vi sono notevoli differenze. Lo studio del testo sacro inoltre, era già stato escluso da critici come Propp, Orlando e Todorov, per via di alcuni problemi di fondo legati al rapporto tra le credenze del lettore e la pretesa di credibilità promossa dal testo. D'altronde è noto come il testo religioso pretenda di essere ritenuto vero dal lettore e questo non solo nel rapporto che si instaura durante la lettura del libro, ma anche nella realtà ordinaria stessa, superando così il vincolo temporale di sospensione del giudizio. Questo ultimo però non è problema nuovo alla letteratura, ci sono stati infatti numerosi romanzi che hanno portato alla costruzione di credenze radicate anche nella realtà, a prescindere dalla loro sensatezza e a quelli che erano gli intenti dell'autore (Calabrese 2017, 36-39; Devidsen 2016, 489-490; Feldt 2016). Tuttavia, e a prescindere dall'affascinante idea di alcuni autori di considerare i racconti di fate e la letteratura fantasy contemporanea come un mezzo per veicolare gli stessi contenuti di letture sacre come la Bibbia o il Corano, resta il problema della compatibilità tra i modelli causali, che impone l'esclusione delle conclusioni a cui giunge Feldt (Devidsen 2016, 489-490; Feldt 2015; Feldt 2016; Subbotsky 2010, 12-14). D'altro canto, anche il racconto di fate contemporaneo non pretende che il lettore ritenga estendibili le logiche presenti nel testo anche nella propria realtà ordinaria; si può tuttalpiù considerare tale effetto come secondario, se non addirittura involontario, benché auspicato durante tutta la lettura. Ed in tal senso ha ragione Todorov quando sostiene che il racconto fantasy pretende solo che il lettore sospenda il suo giudizio circa quanto narrato e non che inizi a credere ciecamente a quanto espresso dal testo, poiché in tal caso si giungerebbe in un altro genere narrativo, quello del meraviglioso (Todorov 1977, 53-56). Todorov stesso complica lo scenario di quest'ultimo genere letterario distinguendolo dal racconto di fate per

via del differente modo di scrivere, e non per lo statuto attribuito al soprannaturale, ed inoltre elenca ben quattro varianti del meraviglioso: iperbolico, esotico, strumentale e scientifico.

Meraviglioso	Struttura
Iperbolico	I fenomeni descritti sono naturali, ma le loro dimensioni li rendono inverosimili. (es: pesci lunghi chilometri)
Esotico	L'avvenimento soprannaturale e mischiato ad altri naturali ed entrambi sono presentati dal narratore implicito come afferenti allo stesso piano. (es: animali fantastici che includono caratteristiche impossibili).
Strumentale	Vengono presentati strumenti impossibili per l'epoca, ma del tutto credibili e possibili. (es: una macchina per viaggiare nel tempo)
Scientifico	Il soprannaturale è spiegato in termini razionali, eppure esso si basa su leggi che la scienza non riconosce. (es. il racconto distopico, come Matrix)

Tab. 12, Le varianti del genere Meraviglioso di Todorov (Todorov 1977, 56-59)

A questo punto diventa facile comprendere come mai per Todorov vi fosse una differenza così sostanziale tra questo genere di forme soprannaturali e quelle contenute all'interno del genere fantastico da lui coniato. Eppure, se si accettano correnti di pensiero più recenti, come quella proposta dallo stesso Orlando, o da Feldt, non si può che chiedersi se tale articolazione non sia eccessivamente stringente e non finisca per escludere dall'analisi il racconto fiabesco, comunque afferente al modello causale magico, ed anch'esso ricco di elementi soprannaturali, così come letteratura fantasy contemporanea, di cui *Il Signore degli Anelli*, o *Harry Potter* sono due ottimi prodotti. Orlando ad esempio, include il fiabesco e propone di rileggere il soprannaturale in funzione della sua modalità narrativa e ad alcune caratteristiche del testo, dalla localizzazione al rapporto tra lettore ed entità inspiegabili; suggerendo inoltre una lettura del testo sulla base del confronto tra modelli causali.

Etichetta del Soprannaturale	Descrizione	Autori
Derisione	Rappresenta la massima espressione della critica Illuminista all'irrazionale	Cervantes, Voltaire, Montesquieu
Indulgenza	Prevale la superiorità illuminista, che si burla e si compiace dell'irragionevolezza attraverso l'eloquio. Il racconto non ha alcun fine pedagogico	Perrault, Basile
Ignoranza: sul sé	È presente una duplice prospettiva circa il soprannaturale, che induce a ritenere che chi è "inferiore", per status e/o intelligenza, ceda alla credenza dell'impossibile. Ci si chiede <i>se</i> ci sia o meno il soprannaturale	Radcliffe, Hogg
Ignoranza: sul che cosa	Prevale ancora l'ambiguità della lettura, ma il soprannaturale è reso credibile poiché narrato in tempo antecedente a quello dell'autore. Ci si chiede <i>che cosa</i> ci sia stato oppure no.	Storm
Trasposizione	Il soprannaturale non è messo in dubbio, ma viene mostrato come un dato	Guérin

Imposizione	Il soprannaturale colpisce colui che non crede e il lettore è invogliato a immedesimarsi in chi crede nell'impossibile, deridendo così chi n'è vittima	Bulgakov, Kafka
Tradizione	Il soprannaturale è ritenuto reale ed accreditato, inoltre esso è strettamente connesso alle azioni immorali, alla tragedia, e a temi legati ad opposizioni dicotomiche, come la vita e la morte	Omero, Shakespeare, Dante, Grimm etc.

Tab. 13 La classificazione del Soprannaturale secondo Orlando (Orlando, 2017)

Con Orlando si abbandona la costruzione di genere adottata da Todorov e si analizza il testo e il rapporto tra il soprannaturale e il periodo storico in cui l'opera è stata scritta, avanzando l'idea che vi sia stata un'evoluzione nel modo di narrare e presentare ciò che non si può spiegare. In questa prospettiva inoltre, acquistano un senso maggiore i modelli causali esposti nel primo capitolo, sebbene anche in questo caso vi siano delle lacune, perché Orlando non prende in considerazione il testo sacro, né l'idea che esso possa avere un proprio modello causale di riferimento, come invece suggerisce Subbotsky; ed è inoltre assente un'analisi della forma magica e si mantiene così un'impostazione strutturalista del testo, poiché ci si concentra sul rapporto tra esso e il lettore, tra le strutture in esso espresse e i contenuti veicolati. Al di là di queste differenze però, i modelli descritti sin qui mostrano quali siano i lati lasciati scoperti dell'analisi testuale dei racconti di fate, come ad esempio lo studio delle forme assunte dal soprannaturale, che abbondano anche nella produzione narrativa contemporanea, nonché il loro rapporto con le scoperte cognitive e infine la funzione esercitata dall'elemento magico. L'insieme di questi temi, ancora in cerca di risposta, conduce alla formulazione delle seguenti domande di ricerca:

1. È possibile determinare un rapporto di sovrapposizione tra le leggi magiche, individuate nel primo capitolo, e il soprannaturale narrato nei racconti di fate?
2. Qual è il rapporto tra i processi cognitivi del lettore e l'elemento magico presente nei racconti di fate?
3. Qual è la funzione svolta dalle forme dall'elemento magico presenti nel racconto di fate?
4. Esiste davvero una differenza, anche testuale, tra la funzione svolta dell'elemento magico nel testo biblico e in quello contemporaneo?

Il primo interrogativo cerca di determinare la sensatezza dell'approccio strutturale nello studio del racconto di fate attraverso la sua veste più formalista, lasciandosi così alle spalle i già noti e approfonditi studi sui temi e sul rapporto tra testo e cultura di riferimento. Con questo quesito si provano quindi a congiungere gli studi antropologici condotti da Frazer con le scoperte cognitive di Subbotsky, passando per quella che è la fonte più longeva e viva dell'elemento magico, ovvero il testo. Questo ultimo è sopravvissuto là dove il rito è ormai scomparso, trasportando al presente, non

senza influenze e rivisitazioni culturali, quella che si può definire come la grammatica dell'elemento magico. Il secondo quesito invece, partendo dalla sensatezza del primo, suggerisce come sia il lettore ad essere coinvolto nella dinamica "*forma del soprannaturale/processi cognitivi*", mentre l'autore ne possa essere stato l'artefice inconsapevole; si analizza quindi il rapporto tra testo e lettore. Il terzo quesito infine, così come il quarto, presuppongono l'idea che modelli causali differenti producano anche una diversa funzione dell'elemento magico e tale assunto è in contrasto con quanto sostenuto da Feldt e Lachmann, mentre risulta plausibile nella logica di tutti quegli autori che ritengono il testo sacro come un genere simile, ma pur sempre differente, rispetto a quello dei racconti di fate. In realtà, l'ipotesi espressa in questa sede è che in origine questi due generi, testo religioso da una parte e racconto di fate dall'altra, non fossero così diversi, ma che a un certo punto lo siano diventati per necessità, ovvero per incompatibilità nell'occupare il medesimo campo d'azione. L'idea alla base del ragionamento è che in una forma ancestrale il rituale, così come il mito, fossero creduti reali e avessero delle funzioni religiose, come sostengono gli etnografi, nonché gli studi degli storici e critici come Feldt oggi. D'altronde ai tempi dei romani, così come in quelli greci, gli dei esistevano e le persone compivano gesti rituali e adorazioni nei loro confronti. Quello che è cambiato, e che di fatto ha poi determinato il divergere tra la produzione dei racconti di fate e quella dei testi religiosi, andrebbe ricercato nell'ascesa della fede monoteistica, così come suggerita da Campbell, e la successiva deriva e denigrazione delle divinità del passato nella letteratura per bambini, così come dimostrato dagli studi di Bettelhiem. La fondatezza di tale ipotesi si regge anche sulla struttura contenutistica del racconto di fate, la quale ha mutato il senso e l'uso della magia da parte dell'essere umano proprio con l'ascesa e l'istituzionalizzazione della fede cristiana; come poi dimostrano gli studi di Kirk e Bottingheimer. È come se l'ascesa della religione monoteistica, Ebraica prima e Cristiana poi, abbia inizio dai culti pagani e quindi dal modello causale magico per poi creare il proprio sistema di funzionamento e differenziarsi così dalla Pangea dalla quale ha preso vita. In caso contrario, qualora questa ipotesi non dovesse trovare fondamento, avrebbero ragione Feldt, Frye e Lachmann, nonché tutti quegli autori che non vedono una sostanziale differenza tra *Il Signore degli Anelli* e un passo della Bibbia. Certamente, anche questa ipotesi, così come le altre, al momento non ha esiti certi, ma possiede solo uno status fragile e che necessita di un metodo, nonché un soggetto di studio che ne mostrino la fallacia o fondatezza.

2.2. Il libro di fate come soggetto sperimentale

Ognuna di queste ipotesi di ricerca richiede la presenza di un soggetto di studio che funga da banco di prova per una loro confutazione o accettazione, e che allo stesso tempo integri e consenta di

produrre un significativo passo in avanti, per quanto possa essere piccolo, per la comunità scientifica; e affinché sia tale è necessaria la conoscenza degli aspetti lasciati ai margini dagli altri lavori di ricerca, ovvero di quegli elementi non ancora investigati e che per questo possono suscitare maggiore interesse. Ed è noto come nel campo della critica letteraria lo stesso soggetto, come può essere un libro, o il prodotto artistico di un autore oppure un intero genere, possano acquisire significati differenti in funzione del tipo di analisi che si intende adottare e dalle ipotesi di ricerca assunte dallo studioso. Ciò significa che la qualità del lavoro svolto da un ricercatore dipende strettamente dalla sua conoscenza della materia, nonché dai punti di riferimento da egli assunti; e questo è tanto più vero in un campo, quello delle discipline umanistiche, nel quale l'oggettività del metodo lascia spesso il posto al sapere dello studioso, rendendo arduo replicare deduzioni e interpretazioni. Un caso su tutti può essere rappresentato dal metodo interpretativo dei sogni adottato da Freud e Jung, i quali nei loro saggi riescono sempre a ricondurre l'onirico a una struttura coerente con i postulati della teoria psicanalitica, mentre altri psicologi, adottando lo stesso materiale, producono invece riflessioni differenti. Da un certo punto di vista, si può quindi sostenere che la scelta del soggetto di studio, almeno nel campo della ricerca umanistica, possa soffrire dei "pregiudizi" del ricercatore e non rifletta quindi solo le lacune presenti nella materia in sé, poiché è più facile proiettare le proprie idee. Ovviamente tutto questo complica inoltre la scelta del soggetto di studio, nonché il metodo adottato per l'analisi e conferma/falsificazione delle ipotesi di partenza.

Definita questa premessa, per questa ricerca si è scelto di prendere in considerazione un soggetto di studio, un testo, molto conosciuto e già approfonditamente studiato in quasi ogni suo aspetto da altri ricercatori, ma che si inserisce perfettamente nella rassegna di teorica sin qui proposta, la quale omette del tutto i racconti di fate contemporanei: ed è proprio da essi che proviene il titolo adottato come soggetto di studio. Il perché sia proprio questo genere di racconti e non un altro a rappresentare il miglior candidato per quest'analisi è quindi da ricercarsi nella temporalità dei testi presi in considerazione dagli autori sin qui chiamati in causa. Ad esempio, Todorov, Frye, Orlando, Propp, Bettelheim, Campbell e persino i critici che hanno adottato un approccio storico, come Bottingheimer, hanno tralasciato del tutto l'analisi del racconto di fate contemporaneo, arrestando di fatto le loro analisi al XIX e XX secolo. Lo studio critico sviluppato da Bottingheimer, ad esempio, ha terminato la sua analisi storica dei racconti soprannaturali col Rinascimento, mentre Orlando ha posto il proprio limite in corrispondenza all'opera di Kafka, ed infine Todorov, col suo genere fantastico, ha scelto di fermarsi all'inizio del Novecento. In molti di questi casi l'astensione dal prendere in considerazione il racconto soprannaturale contemporaneo può essere stata motivata da una scelta metodologica ben precisa, mentre in altri casi è stata dettata da vincoli più materiali. Eppure, è innegabile come oggi vi siano testi che per la loro cross-culturalità e transmedialità riportino

alla ribalta miti e magia, mostrando come la produzione dei racconti di fate non si sia arrestata a Perrault o Andersen, né tanto meno al XX secolo (Emerson 2019; Holdier 2018, 73-88; Feldt 2015). Per quanto riguarda i motivi della scelta metodologica, essi rimandano alla già discussa differenza tra l'approccio massimalista e quello minimalista, ed i rispettivi limiti, mentre i vantaggi e svantaggi offerti da altri modelli d'analisi critica verranno discussi solo nella parte del metodo. Rispetto ai vincoli materiali, invece, le ragioni di tale lacuna nella ricerca critica sono annidate nell'impossibilità di affrontare un'analisi diacronica postuma rispetto all'esistenza stessa dello studioso. Il caso di Feldt invece, rappresenta un'eccezione, perché in questo caso il tema della letteratura contemporanea viene sì contemplato ed anche affrontato, ma sempre a grandi linee e solo su una base teorica, mentre viene del tutto escluso uno studio più puntuale delle forme in esso contenute; come invece l'autrice stessa aveva compiuto nel caso del Vecchio Testamento (Feldt 2012; 2015; 2016). L'esclusione di uno studio delle forme dell'elemento magico nella letteratura contemporanea rappresenta quindi un fatto insolito, poiché già molti studiosi di letteratura critica hanno evidenziato da tempo come diversi racconti fantasy del XX e XXI secolo ben si adattino alle teorie fondamentali descritte dagli studiosi del passato più recente, dimostrando così anche la fondatezza e longevità di alcune di esse (Black 2003, 237-246; David 2019, 261-268; Follow 2017, 153-169; Holdier 2018, 73-88; Sanders & Van Krieken 2018).

Si può quindi sostenere che il grande assente nel panorama della critica letteraria sin qui esaminata, sempre dal punto di vista degli autori menzionati, sia proprio il racconto di fate contemporaneo; un soggetto a sua volta talmente ampio da imporre l'adozione di ulteriori criteri di scelta. Non si può infatti porre sullo stesso piano l'*Hercules* della Disney e *Il Signore degli Anelli* di Tolkien, perché per quanto i due racconti riprendano entrambi l'elemento magico e il cammino dell'eroe, nonché la struttura funzionale descritta da Propp, rappresentano comunque due prodotti culturali differenti, almeno dal punto di vista concettuale. L'*Hercules* di Disney ad esempio, nasce come adattamento di un racconto mitologico per adulti che viene privato di gran parte dei suoi contenuti letterari per poter essere compreso e accettato da un pubblico di bambini, passando dall'essere un poema epico, di natura testuale, a un prodotto strettamente cinematografico (Emerson 2019, 261-268). Al contrario Tolkien scrive *Il Signore degli Anelli* rivolgendosi a un pubblico ben più vasto di quello della sola letteratura per l'infanzia, ed anzi, in più di un'occasione si dissocia anche dall'accostare il racconto soprannaturale contemporaneo a un pubblico di soli bambini. Occorre poi sottolineare come la sua opera nasca testuale e diventi cinematografica solo molto dopo, e con variazioni consistenti rispetto alla versione cartacea (Holdier 2018, 73-88). Da questo punto di vista è quindi bene osservare come i processi di produzione di queste due tipologie di racconto soprannaturale contemporaneo divergano e allo stesso tempo si assomiglino, così come accade nel

caso degli allomorfismi. Occorre quindi scegliere un testo che non sia semplicemente un riadattamento contemporaneo di un racconto ben più antico, come sono gran parte dei lavori di Disney, né un prodotto nato per essere solo di natura cinematografica, poiché il tal caso sarebbe poi arduo ricollegare qualunque evidenza così generata a un'analisi diacronica di testi del passato, che sono nati e rimasti tali, ovvero dei testi. È importante sottolineare questo punto perché dal punto della critica l'approccio alla transmedialità è molto utile e proficuo in termini di idee e riflessioni, ma in questo caso, se si scegliesse un'opera nata esclusivamente per il grande schermo, risulterebbe poi molto complesso operare delle considerazioni rispetto al lavoro di Propp, Todorov, Frye, Orlando e Feldt, finendo così per limitare la portata di alcune sovrapposizioni teoriche. Sarebbe poi opportuno scegliere un testo che ponga in risalto l'elemento magico, ovvero che lo renda il perno centrale della sua struttura narrativa e ne descriva in modo preciso le regole di funzionamento, così che si possa creare un parallelismo tra esse e le leggi magiche di Frazer e Subbotsky. In altre parole, un'opera come *La Metamorfosi* di Kafka, dove il soprannaturale compare senza però dare mai una spiegazione della sua presenza e che viene accettato passivamente dai protagonisti del racconto, entrando di fatto nel genere del fantastico d'imposizione di Orlando, rischia di non offrire abbastanza spunti di riflessione sul modello causale magico, né sulle sue leggi e forme caratteristiche. Occorre quindi scegliere un testo che possa offrire molteplici occasioni incontro con l'elemento magico e che arrivi a proporre, già all'interno del racconto, una spiegazione abbastanza ragionata delle sue regole e principi, così che sia poi possibile produrre inferenze rispetto ad altri modelli narrativi. Ovviamente tutto ciò sarebbe possibile anche con *La Metamorfosi*, così come con i racconti di Poe, ma in entrambi i casi i momenti in cui al lettore è chiesto di ragionare sulla struttura dell'elemento magico sono pochi ed entrambi i testi rientrano già nelle analisi di altri studiosi, inficiando così il possibile progresso per la comunità scientifica che questo lavoro si prefigge di raggiungere. Le ultime caratteristiche del soggetto di studio dovrebbero essere legate alla struttura del mondo narrativo descritto dal testo, nonché da alcuni contenuti, o per meglio dire temi, che coinvolgono la trama e i suoi attori. Queste due caratteristiche non devono necessariamente essere presenti, ma possono, qualora vi siano, facilitare la relazione tra il testo e i critici e gli altri studiosi che si sono occupati del tema. D'altronde se la teoria del cammino dell'eroe proposta da Campbell fosse pressoché presente in ogni racconto, non dovrebbe essere complesso scorgerla anche in testi come *Don Chisciotte*; tuttavia, se si riuscisse a trovare un racconto capace di porla in evidenza senza troppa difficoltà sarebbe poi più semplice dedicarsi ad altre strutture e temi in esso presenti. Questo principio è lo stesso che viene attuato nel campo delle discipline "Hard", dove si testa un farmaco sui soggetti sui quali si presume che esso possa raggiungere un'efficacia maggiore, per poi verificare man mano i limiti e lo spettro d'azione della molecola prodotta. Allo stesso modo la scelta di un candidato più prototipico possibile dovrebbe

favorire l'emergere di un effetto e, qualora esso non dovesse presentarsi, faciliterebbe l'esclusione delle ipotesi di partenza e dimostrerebbe la loro fallacia. Il rischio che si corre in questi casi è quello della proiezione di idee, che nella ricerca hard viene evitato con studi in cieco e doppio cieco, mentre in questo caso tale tipologia d'analisi è impossibile. L'eliminazione delle possibili proiezioni descritte a inizio capitolo, deve quindi essere risolta al livello del metodo, mentre in questa fase non si può che scegliere il soggetto attraverso quei criteri di scelta sopraelencati.

Tra i testi prodotti a cavallo tra il XX e il XXI secolo ve n'è uno che riesce a incorporare in sé tutti i requisiti descritti, ed anche altri, e si tratta del libro *Harry Potter e la Pietra Filosofale*, scritto da Rowling. Questo testo appartiene a una saga di best seller scritta proprio sul volgere del XX secolo, col primo testo pubblicato nel 1997, e l'ultimo, *I Doni della Morte*, uscito nel 2007. Si tratta di una serie di libri che ha raggiunto numeri di vendite impressionanti, basti pensare che il capostipite, *Harry Potter e la Pietra Filosofale*, ha raggiunto le 107/120 milioni di copie in tutto il mondo e l'intera saga i 450 milioni di titoli. Sono cifre molto alte e che lo pongono nel Pantheon dei libri con elementi soprannaturali più venduti di sempre, tra cui spicca *Don Chisciotte*, 500 milioni di copie, *L'Alchimista*, 65/150 milioni, *Lo Hobbit*, 100 milioni, *Il Signore degli Anelli*, 150 milioni, *Le cronache di Narnia*, 85 milioni ed ovviamente in cima a tutti la *Bibbia*. I titoli menzionati sono stati scelti per una loro caratteristica peculiare, ovvero la presenza dell'elemento soprannaturale quale collante della trama e motore del senso attribuito al testo. Tuttavia, l'idea stessa che un titolo che abbia venduto più copie debba essere migliore di un altro è assolutamente priva di fondamento scientifico, questo indicatore serve infatti solo a indicare la pervasività di un'opera all'interno di una specifica cultura, in questo caso quella Occidentale, e aiuta così a determinare il numero potenziale di individui che si è lasciato sedurre dai temi e dallo stile della narrazione, e nulla di più. Per questo non rappresenta un criterio di scelta determinante ed occorre quindi motivare meglio la scelta della saga di Rowling rispetto alle altre opere, che a pari titolo entrano nella rassegna dei testi soprannaturali utili a un'analisi delle ipotesi precedentemente elencate. Da questo punto di vista un primo elemento distintivo viene rintracciato nella pretesa di credibilità dell'elemento soprannaturale da parte del lettore, e nella relativa sospensione del giudizio anche nella realtà, che si ritrova solo nella *Bibbia*. Solo questo titolo pone infatti il lettore di fronte a un soprannaturale vicino ai canoni del fantastico di Todorov, mentre tutti gli altri titoli entrano a pieno di fatto nel meraviglioso, per lo più in quello esotico, e nella classifica del soprannaturale descritta da Orlando. Tra questi occorre quindi escludere il soprannaturale di derisione, ovvero *Don Chisciotte*, e mantenere quello di trasposizione, d'imposizione e di tradizione, poiché dal punto di vista dei modelli causali sono quest'ultimi a porre maggiormente in evidenza il conflitto tra elemento magico e visione scientifica degli eventi narrati, ponendo così il lettore di fronte alla necessità di accettare l'impossibile ed

immergersi nella narrazione. Restano dunque Tolkien, Lewis, Coelho e Rowling, ovvero tutti testi che trattano l'elemento soprannaturale come un'entità presente nell'opera e trascinatrice dell'azione, ed inoltre ognuno di essi è stato scritto nel XX secolo. Questi testi inoltre sono parte di quella corrente del soprannaturale letterario di chiara ispirazione al *romance* e che per questo suggerisce un motivo spesso cavalleresco, un fine nobile da perseguire e un senso positivo dell'elemento magico, un'idea questa, che come si è vista è contrapposta a quegli autori, Grossman e Martin in testa, che ritengono il soprannaturale negativo (Follow 2017, 153-169). Si potrebbe quasi dire che l'elemento magico descritto da quest'ultimi ritorni, in modo ciclico così come descritto da Frye, al mito, al soprannaturale di tradizione, o storicamente connotato da quegli aspetti tragici ben individuati da Bottingheimer (Bottingheimer 2014, 1-3, Frye 1969, 45-46, 68, 178, 182, Orlando 2017, 120). Si può quindi desumere come ognuno di questi testi ed autori rimasti rappresenti un buon banco di prova per l'analisi testuale dell'elemento magico, poiché essi di fatto descrivono il medesimo modello causale, appartengono al medesimo genere ed infine sono figli dello stesso secolo. Ma solo uno di essi riesce a coinvolgerne altri fattori, fin qui non menzionati, ed opportuni per la verifica delle ipotesi di ricerca, ovvero gli aspetti cognitivi. Ed effettivamente diversi studi, sia neuroscientifici, sia psicologici sin qui analizzati, hanno preso in considerazione l'opera di Rowling utilizzandone degli estratti per condurre le proprie ricerche scientifiche (Subbotsky 2010a, 38-41; Hsu, Jacobs, Altmann & Conrad 2015). Occorre poi considerare il fatto che i testi di Rowling sono gli unici, tra quelli qui presi in esame, ad essere prodotti a ridosso del XXI secolo e per questo a descrivere, seppur in modo indiretto, visto che *Harry Potter e la Pietra Filosofale* è del 1997, lo spirito del tempo e la contemporaneità. Ed infine, è bene ricordare come la saga di Rowling rappresenti tutt'ora un punto di riferimento per i critici letterari, tra cui anche Feldt, che considera l'opera uno strumento per incoraggiare il lettore ad aprire la propria spiritualità (Feldt 2015). E questo aspetto è utile anche per aiutare a determinare l'esito di una delle ipotesi di ricerca, poiché se davvero tra *Harry Potter* e la *Bibbia* non vi fosse alcuna differenza, in tal caso in entrambi i testi la magia dovrebbe svolgere la medesima funzione. In realtà però, ci si aspetta di osservare proprio il fenomeno opposto, ovvero una differenziazione della funzione, la quale indicherebbe la presenza di modelli causali differenti.

Il problema dell'analisi di un unico testo che è anche parte integrante di una saga di sette libri, com'è *Harry Potter e la Pietra Filosofale*, è che lo svolgersi della trama chiama in causa ogni singolo volume e che in essi la magia si articola e si sviluppa in modo differente. D'altronde Rowling ha avuto quasi una decade per pensare, modificare e sviluppare la trama e l'elemento magico presente nei suoi testi, nonché la possibilità di documentarsi e a sua volta accrescere il suo grado di conoscenza nei confronti del soprannaturale. In altre parole, la presenza di una saga implica la descrizione di un fenomeno evolutivo, una materia viva che si modifica e ricomponne nel corso del tempo, affinando ed

escludendo alcuni suoi elementi. Per tale ragione, benché sin qui si sia parlato esclusivamente di uno dei testi della saga, non mancheranno, soprattutto nella parte d'analisi critica, il richiamo a fatti presenti negli altri *Harry Potter*. Ed in questo caso sarà preso in considerazione, in modo preminente, l'ultimo capitolo della saga, ovvero *Harry Potter e i Doni della Morte*, il quale sarà studiato in modo molto approfondito. Il motivo di questa scelta risiede nella strategia narrativa adottata da Rowling, la quale ha volutamente ripreso una struttura argomentativa ben nota già ai tempi dei greci, ovvero quella chiasmatica (Groves 2017, 9). La logica che anima questa tipologia di intreccio tende a unire i capitoli di una saga in coppie, ad esempio il primo testo col terzo e il secondo col quarto, e via discorrendo, come se si trattasse di una doppia elica, come quella del DNA, che si interseca e allontana in punti ben precisi. E nel caso di *Harry Potter*, si dal caso che il primo capitolo della saga chiuda il proprio moto circolare con l'ultimo capitolo della saga, ovvero i *Doni della Morte*; poiché è in esso che si conclude anche cammino dell'eroe di Campbell e si giunge a una catarsi dell'opera (Groves 2017, 9-10). A questo punto però, ci si potrebbe anche domandare il perché non analizzare tutta la saga nel suo insieme? La risposta a questa domanda chiama in causa il metodo che si adotterà per verificare tutte le ipotesi, ma per ora basti ricordare come la presenza di alcuni elementi strutturali, come il cammino dell'eroe di Campbell, e ruoli degli attanti, nonché costruzione del mondo narrativo, siano già stati studiati e descritti per ognuno dei testi della saga (Berndt & Steveker 2011, 86-101; Feldt 2015, 104-106).

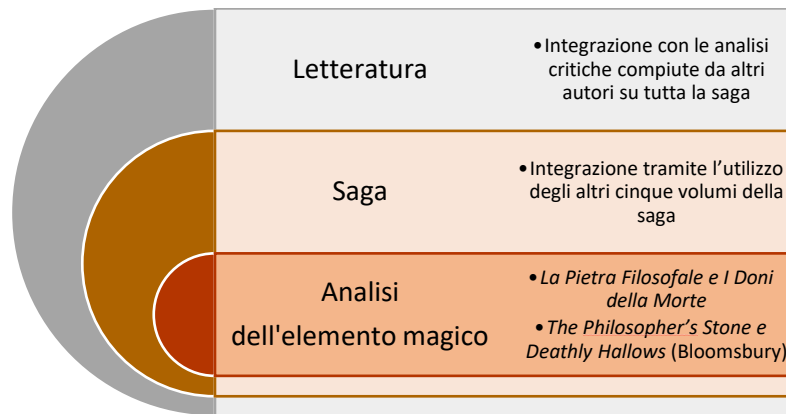
In conclusione, per quanto riguarda la comprensione delle strutture, nonché dei motivi descritti in *Harry Potter* può aver senso prendere in considerazione due soli testi, il primo e l'ultimo, a patto che poi tale analisi sia integrata con episodi specifici presenti anche negli altri testi. D'altronde se si riscontrasse un uso della magia per mezzo della similarità e la forma della metamorfosi in uno solo dei libri scritti da Rowling, come si trattasse di un caso isolato, allora sarebbe pressoché impossibile determinare la costruzione di una regola generale sull'elemento magico presente in tutti questi testi, mentre se tale episodio fosse ripreso anche in altri libri, ecco allora che esso potrebbe rappresentare una regola. Per rendere più chiaro il concetto si potrebbe prendere in esame il caso delle bacchette e della loro azione, benché esse siano presenti sin dall'inizio della saga è solo con il volgere al termine della narrazione che se ne comprendono le regole basilari del funzionamento, nonché il loro rapporto con i protagonisti del racconto; ed ecco che ritorna il concetto della circolarità chiasmatica. Certamente entrambi questi aspetti sono già presenti nel primo testo, eppure riescono ad esprimere la loro forza solo nei *Doni della Morte*, poco prima che Harry giunga a scontrarsi con Voldemort. La figura stessa di alcuni personaggi, come ad esempio Severus Piton e lo stesso Albus Silente, acquistano dei tratti peculiari e utili a determinare la struttura del racconto solo alla fine dello stesso. Piton ad esempio, passa dall'essere un ostacolo all'eroe, all'essere il suo più fedele alleato,

tanto da sacrificare la sua vita stessa per consentire a Harry di accrescere il suo potere e sconfiggere l'antagonista. D'altro canto, i momenti in cui Piton aiuta Harry sono molteplici in tutta la saga e la sua stessa vicinanza a uno dei personaggi positivi chiave della vicenda com'è Silente, pone il lettore nella situazione di dubitare dell'interpretazione più ovvia. Un caso analogo è quello di Draco Malfoy, che ostacola sì Harry per tutto il racconto, eppure lo salva da Bellatrix LeStrange fingendo di non riconoscerlo durante un episodio dell'ultimo capitolo della saga. Sempre in quest'ultimo capitolo della saga ritornano dei luoghi tipici del racconto di formazione, come la foresta proibita, dove Harry affronterà Voldemort e dove i due si sono incontrati per la prima volta, nella *Pietra Filosofale* (Groves 2017, 9-10; Zanetti 2001). Ognuno di questi casi è ovviamente importante e allo stesso non deducibile dall'analisi di un solo testo, eppure i fondamentali su cui si regge l'intera struttura dell'elemento magico sono già presenti nel primo capitolo della saga, per questa ragione può essere quindi sufficiente analizzare due soli testi dell'opera di Rowling per verificare o contraddire le ipotesi di ricerca sulle quali si regge questo elaborato.

L'analisi testuale verterà quindi solo sui seguenti testi: *Harry Potter e la Pietra Filosofale* e *Harry Potter e i Doni della Morte*, di cui verrà presa in considerazione sia l'edizione italiana edita dalla Salani, sia la versione del testo originale, in inglese; per entrambi i capitoli saranno scelte le edizioni digitali Bloomsbury. Il perché sia necessario prendere in considerazione due edizioni della stessa saga risulta chiaro se si confrontano alcuni aspetti che nella traduzione dall'inglese all'italiano sono stati cambiati di senso. Un caso su tutti è quello della presenza dei termini *Half-blood* e *Mud-blood*, che nella versione inglese indicano due stati del mago, o strega, completamente differenti. Il primo descrive quei maghi nati dall'unione di un mago e un babbano, mentre il secondo indica invece famiglie di babbani che hanno dato alla luce un mago. Nella versione italiana questa differenza si perde completamente e i due termini si fondono nell'etichetta mezzo-sangue, privando così il lettore della complessità della gerarchia magica, nonché di elementi utili a comprendere il ruolo svolto dal modello causale magico. Se infatti ci si sofferma a ragionare per un secondo sui due termini inglesi ecco che si può notare che il primo utilizzi la legge magica del contagio per descrivere i rapporti di discendenza e quindi suggerisca come basti il sangue di un mago per creare a sua volta un altro mago. Il secondo termine *Mud-blood*, al contrario suggerisce la presenza di una sorta di destino, o *pandeterminismo*, così come descritto da Todorov, capace di entrare in campo e cambiare le sorti di qualcuno, in questo caso quelle di Hermione, a tal punto da consentirle l'acquisizione di poteri soprannaturali anche in assenza di un contagio diretto con un mago (Todorov 1977, 113). I processi di trasmissione del potere magico acquistano quindi sensi differenti anche in base alla traduzione adottata e per questo occorre prendere in considerazione l'edizione originale, così come quella italiana, perché anche un singolo cambiamento come questo mostra una revisione della struttura della

magia tale da impedire al lettore italiano e a quello inglese di percepire la medesima situazione soprannaturale allo stesso modo. D'altronde anche questo errore di traduzione mostra come non sia molto importante sottolineare il ruolo che il termine mezzo-sangue gioca in ogni singolo frangente della saga, quanto piuttosto il senso che egli assume nei confronti della comprensione della struttura dell'elemento magico e per questo tipo di influenza è sufficiente prendere in esame il primo dei capitoli della saga e non tutti i volumi della stessa, benché conoscerne il contenuto aiuti, come mostra il caso del ruolo svolto da altre forme di magia e attanti.

L'oggetto di studio di questo elaborato comprende quindi l'analisi testuale approfondita di due testi della saga di *Harry Potter*, in due differenti versioni, e ovviamente dei richiami alla conoscenza di tutti i volumi prodotti da Rowling, così da concentrare lo sforzo analitico su due soli soggetti testuali a quali verranno poi, di volta in volta, aggiunti estratti presi dagli altri volumi.



Tab. 14, Struttura dell'analisi dell'oggetto di studio

La scelta dei soggetti è stata condizionata dai seguenti parametri:

1. Il rapporto tra l'opera e le principali teorie critiche prese in esame, nonché con le opere analizzate dalle stesse;
2. Il rapporto tra l'opera e la letteratura cognitivista presa in esame;
3. L'importanza dell'elemento soprannaturale all'interno del testo;
4. Pervasività dell'opera all'interno della letteratura Occidentale, misurata in termini di copie vendute;
5. La struttura narrativa adottata da J. K. Rowling, che unisce in modo preminente il primo e l'ultimo capitolo della saga.

2.3. La costruzione del metodo d'indagine sperimentale

Individuate le ipotesi e l'oggetto di studio più idoneo per la sperimentazione sorge il problema di identificare il metodo d'analisi più opportuno, ed in questo caso le strade che si possono percorrere

sono molteplici e spesso divergenti. Esistono infatti ambiti di ricerca nei quali la scelta del metodo è data da una letteratura pressoché univoca, la quale identifica ed eleva un approccio sugli altri, mentre in ambito letterario esistono più modalità alternative d'analisi, difese da altrettanti ricercatori e osteggiate da altri, che rende arduo compiere una scelta metodologica. In questo caso specifico sono identificabili almeno quattro correnti di pensiero abbastanza strutturate da poter esprimere e difendere con forza il proprio punto di vista.

La prima è quella degli strutturalisti, in cui è possibile annoverare studiosi come Genette, Barthes, Todorov, e lo stesso Lévy-Strauss, i quali si pongono in rapporto col testo così come farebbe un etnologo con una nuova cultura e cercano di scoprirne le strutture nascoste che regolano i processi d'interazione. Nel caso della critica letteraria questo processo di scoperta è reso più arduo dal fatto che il narratologo si ritrova a usare le parole per descrivere null'altro che un testo composto da frasi ed è quindi costretto a fare ricorso al metalinguaggio, cosa che invece non avviene nel caso dello studio dell'arte, della musica, o dell'antropologo stesso (Genette 1966, 133). Lo sforzo del critico è quindi sia quello di attribuire un senso dall'opera dello scrittore attraverso un altrettanto creativo prodotto testuale, sia conferire una sensatezza alla propria analisi critica; ed il tutto partendo dallo studio dei codici e dei messaggi contenuti nel testo a un livello profondo, ovvero quello delle strutture, che devono essere individuate e a volte costruite dall'interprete stesso (Genette 1966, 136, 142, 171). In altre parole, lo strutturalismo in ambito letterario presuppone che un elemento del testo acquisti un suo senso, una funzione, solo tramite dei rapporti oppositivi e distintivi con altri elementi dello stesso ed altri testi, e che a loro volta tali agglomerati di informazioni testuali giungano a formare un'unica struttura al di sotto della superficie del discorso. In altre parole, il critico si muove come un investigatore alla caccia di strutture non evidenti, ma latenti, che devono essere descritte con lo stesso linguaggio con il quale è scritta l'opera che si cerca di analizzare. È quindi evidente il fatto che il critico debba possedere un'ampia conoscenza delle strutture tipiche di un testo, nonché dei temi e generi, oppure una grande erudizione nei confronti della letteratura, tale da produrre collegamenti e confronti tra i vari testi; e tutto questo è ben descritto nel dibattito tra Todorov e Frye.

“Il lavoro dei dialettologi non è stato inutile, e tuttavia poggia sul falso giacché la lingua non è una riserva di parole, bensì un meccanismo. Per capire tale meccanismo basta partire dalle parole più correnti, dalle frasi più semplici. Lo stesso vale per la critica: si possono abordare problemi essenziali della teoria letteraria senza possedere per questo la sfavillante erudizione di Northrop Frye” (Todorov 1977, 21).

Questo concetto è ben più facile da afferrare quando si considera la prospettiva di Barthes che, con il suo *Miti d'Oggi* suggerisce l'idea che un segno veicola un primo significato, definito *denotativo*, e che a sua volta esso funga da significante per un altro significato, per lo più implicito, definito

connotativo (Genette 1966, 176). E questo aspetto è evidente nell'immagine della frangia, dei boccoli e del sudore sulla fronte del Giulio Cesare interpretato da Marlon Brando e così ben analizzato da Barthes, il quale sottolinea come questi aspetti non siano un mero abbellimento, ma esprimano qualcosa di più, ovvero siano il veicolo di un significato latente legato alla pretesa di veridicità dell'opera cinematografica nei confronti dello spettatore (Barthes 1974, 18-20). Si giunge così all'idea che, esattamente come nel caso delle lingue naturali, anche il testo possieda un suo linguaggio spesso comune ad altri testi a lui simili (afferenti allo stesso genere), e che sia possibile comprendere tali racconti analizzandone le strutture profonde. Con Todorov e la sua analisi del genere fantasy tutto questo assume un carattere più forte e concreto, perché egli parte dalla definizione di genere, ipotizzando così la presenza di una famiglia di libri accomunati da strutture simili, per poi analizzare i temi presenti in esso: si ha così la distinzione tra il racconto meraviglioso, lo strano e il fantastico, e successivamente quella tra temi dell'io e del tu. Tutti elementi che non sono evidenti ad un'analisi preliminare del testo, ma che emergono una volta costruite delle strutture oppostive e convergenti tra le diverse parti del racconto a un livello più profondo: come ad esempio il rapporto tra lettore, narratore e narratario, o quello tra focalizzazione e modi del discorso. Ovviamente tali strutture devono essere ricercate e poi pensate, sino a ricostruire daccapo le regole d'elaborazione dell'opera allo scopo di scoprirne il senso; il quale può essere anche al di là del pensiero, nonché delle intenzioni, dell'autore stesso e per fare questo è necessario analizzare tutti gli aspetti formali del testo (Genette 1966, 142, 171). In questo senso non ha così tanta importanza la conoscenza dei simboli di Jung, di Frye o di Propp, ma anche dello stesso Frazer, poiché il testo, al pari di una lingua, può essere studiato in modo analitico identificandone le strutture latenti. D'altronde il compito del critico strutturalista non è tanto indirizzato all'analisi del messaggio e alla sua interpretazione, quanto alla ricostruzione del sistema formale che lo veicola, del suo codice, così come la grammatica non si occupa del senso di ciò che si comunica parlando, quanto delle regole con le quali lo si può comunicare. Lo strutturalismo così descritto, nella sua forma più tonica, può apparire eccessivamente ruvido per l'analisi dell'elemento magico nei racconti di fate, eppure è già più comprensivo degli aspetti tematici di un'opera di quanto non sia il formalismo a cui viene equiparato lo studio di Propp, per il quale il contenuto sarebbe da considerare quasi un mero abbellimento.

L'approccio formalista allo studio del testo rappresenta un'estremizzazione dei caratteri strutturalisti, così come argomentato sia da Genette, sia da Lévy-Strauss e Calabrese (Calabrese 2013, 43; Genette 1966, 138, 183; Monin et. Al. 2019; 168; Propp 196, 184, 185, 186, 196, 212). Nello specifico, il dibattito tra Propp e Lévy-Strauss genera tutt'ora interesse nel campo accademico e n'è prova lo studio di Monin e colleghi, i quali sottolineano come lo scontro tra i due critici non debba essere ricondotto al metodo, come invece accade nello scambio finale di lettere al termine della

versione italiana della *Morfologia della Fiaba*, ma sia da ricercare piuttosto nel soggetto di studio e nei suoi confini (Monin et Al. 2019, 167-175). Secondo questo studio, se da una parte Lévy-Strauss accusa Propp di non considerare il mito nella sua analisi, dall'altra quest'ultimo rimprovera il primo di non prendere in considerazione le narrazioni prodotte dal folklorismo, eppure, come sottolinea E. Bàlsamo, in realtà l'approccio dei due critici appartiene alla stessa corrente di pensiero, lo strutturalismo, mentre ciò che cambia sarebbe da ricercare nella declinazione teorica assunta di quest'ultimo (Monin et. Al. 2019, 168-169). Secondo Bàlsamo infatti, Propp sarebbe il capostipite della corrente dello strutturalismo *sintagmatico*, che si focalizza tra i rapporti che sussistono tra gli elementi di un'unica narrazione, mentre Lévy-Strauss adotterebbe invece uno strutturalismo *paradigmatico*, il quale punta a confrontare tra di loro differenti narrazioni; inevitabilmente il primo viene accusato di tralasciare l'analisi dei contenuti, mentre il secondo rischia un'eccessiva astrazione. Ed effettivamente entrambi gli elementi di reciproca manchevolezza sono presenti sia nel modello di Propp, sia in quello adottato da Lévy-Strauss, nonché in quello della scuola di pensiero esclusivamente teorica e psico/culturale a cui Todorov rilega Frye e dalla quale questo ultimo si dissocia. Per comprendere appieno il guazzabuglio nel quale le differenti correnti di pensiero critico si intrecciano può valer la pena riprendere la differenza tra strutturalismo e formalismo, i quali, almeno all'apparenza, sembrano approcci differenti adottati dalla critica letteraria (benché, a dire di Monin e colleghi, i due principali padri fondatori dei rispettivi approcci, siano in realtà più congiunti di quanto si potrebbe pensare). Se per lo strutturalismo contenuto e forma rappresentano elementi imprescindibili dell'analisi testuale, per i formalisti invece, è l'aspetto morfologico a ricoprire un ruolo di maggiore importanza. E questo è evidente nella critica mossa nei confronti di Propp, il quale identificando le funzioni principali delle oltre 100 fiabe russe arriva quasi a porre la forma al di sopra del contenuto, come se quest'ultimo fosse una variabile trascurabile dell'analisi testuale. In altre parole, ciò di cui viene accusato Propp è di considerare fiabe come *Hansel e Gretel* e la *Bella e la Bestia* allo stesso modo, a prescindere dal contenuto dei due racconti, come se la storia dei due fratelli e quella della bella rinchiusa nel castello non siano tutto sommato così importanti per l'analisi testuale. In realtà questo è modo di leggere l'approccio morfologico di Propp eccessivamente semplicistico, poiché in realtà l'aspetto contenutistico, ivi comprese le sue strutture di senso, vengono analizzate nel dettaglio nell'opera *Le Radici Storiche dei Racconti di Fate*, edito nel 1972, ben 6 anni dopo la *Morfologia della Fiaba*. Al di là del dibattito, tutt'ora acceso, tra formalisti e strutturalisti, a questo punto può essere opportuno considerare queste due scuole di pensiero come complementari, piuttosto che come oppostive, come suggerisce Monin. D'altronde entrambi gli studiosi commettono non pochi errori, Lévy-Strauss ad esempio tende, e come lui anche altri critici, a considerare miti, racconti fantastici e leggende come se si trattasse di un'unica matrice e producendo così i problemi

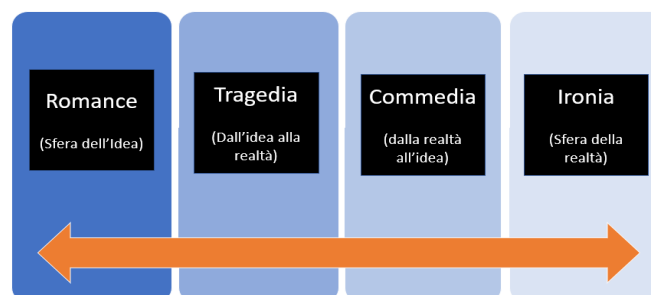
interpretativi descritti nel primo capitolo. Al contrario, ma con la stessa fallacia metodologica, Propp distingue il racconto folkloristico da quello mitico, decretando di fatto la derivazione del primo dal secondo, senza però riuscire a dimostrarlo e questo è evidente nello studio di *Le Radici Storiche dei Racconti di Fate*, dove l'esistenza del substrato architettonico del mito al di sotto del racconto folkloristico non trova un riscontro (Monin et. Al. 2019, 171). Successivamente Propp si pone in contraddizione con sé stesso nel tentativo di dimostrare l'indipendenza del genere folkloristico dal sub-strato del racconto mitologico, suggerendo un certo grado di libertà a personaggi e azioni del tutto assenti nel mito e suggerendo una scala evolutiva dei generi basata sull'opposizione realtà/finzione (Monin et. Al. 2019, 172; Propp 1966, 120). A questo proposito Propp distingue la fiaba come racconto di menzogne, contrapposto al mito e al suo ruolo sacrale, che lo rende una narrazione ritenuta veritiera presso le genti; si ritorna così allo strutturalismo e al rapporto tra lettore e autore. Se il mito si oppone alla scienza poiché descrive un episodio ritenuto reale sia nel racconto, sia dalla gente, il racconto fiabesco al contrario si pone al di fuori di questo scontro, raccontando, in libertà, fatti assolutamente impossibili (Monin et. Al. 2019, 173). In realtà anche quest'ultima differenza trova oggi uno scarso seguito vista la presenza di movimenti fanatici e di vere e proprie dottrine religiose nate da racconti puramente fantastici e senza alcuna pretesa di realtà nei confronti del lettore, ovvero di testi che si inserirebbero nel meraviglioso di Todorov o nel soprannaturale di tradizione di Orlando. Tuttavia, lo sviluppo del dibattito tra approccio strutturalista da una parte e formalista dall'altra, ha qui lo scopo di evidenziare come questi metodi d'indagine descrivano le facce differenti della medesima medaglia e come uno studio dei contenuti, dei motivi o temi del racconto, sia importante quanto la scoperta delle forme fondamentali del racconto.

Un altro approccio metodologico del testo è quello descritto da Northrop Frye nel sul celebre *Anatomia della Critica*, scritto nel 1957, e con il quale l'autore suggerisce, attraverso quattro saggi, l'adozione di una strategia analitica compositiva, che tenga quindi conto della teoria dei modi, di quella dei simboli, dei miti e infine dei generi letterari (Frye 1969, 459). E da questo punto di vista non si può che considerare questo critico letterario come un "integralista", che sin dalla sua introduzione polemica pone in risalto le doti d'analisi della critica letteraria e le sue lacune (Frye 1969, 9-42; Todorov 1977, 11). Si può provare, brevemente, a distinguere gli approcci indicati da Frye nelle seguenti tabelle:

Teoria dei Modi	
Etichetta	Rapporto protagonista e lettore
Mito	L'eroe è superiore per <i>tipo</i> in tutto al lettore (es: Zeus)
Romance (Leggenda/Racconto di Fate)	L'eroe è umano, ma ben superiore comunque al lettore per <i>grado</i> e all'ambiente (es: Beowulf)
Genere Alto-Mimetico	L'eroe è superiore agli altri esseri umani per grado, ma non rispetto all'ambiente nel quale si trova (es: Ulisse)
Genere Basso-Mimetico	L'eroe è in tutto e per tutto uguale all'essere umano (es: Alessandro il Grande)
Ironico	L'eroe è inferiore per intelligenza o forza all'essere umano (es: Gregor Samsa)

Tabella n° 15, Teoria dei Modi di Frye (Frye 1969, 45, 46; Todorov 1977, 13,14)

Il secondo approccio di Frye distingue il racconto in base alla dicotomia verosomiglianza/fantasia, ovvero tra il massimo realismo espresso dal racconto ironico e basso-mimetico, all'esaltazione dell'impossibile che affolla il testo alto-mimetico e mitico, quindi al *mythos* di Aristotele (Frye 1969, 68-69, Todorov 1977, 14). Il terzo approccio al testo tende a considerare il rapporto tra l'eroe e la società, che, ancora una volta, oscilla tra due poli: da una parte vi è la tragedia che isola il protagonista dal proprio ambiente, mentre dall'altra la commedia, la quale tende invece a integrarlo nel sistema (Frye 1969, 74; Todorov 1977, 14). Sempre in questo passaggio è interessante notare come Frye sostenga che il poeta non imiti mai la realtà, ma si limiti a riproporre, con le opportune scale di riferimento, il contenuto mitico (Frye, 1969, 85). Il quarto approccio, e che è poi quello a cui l'autore dedica maggiore spazio, riguarda la critica dei simboli e degli archetipi, i quali acquistano una forma attraverso la definizione *mythos*. Quest'ultimo è da considerarsi come un'imitazione secondaria della realtà e possiede quattro declinazioni, o movimenti, che si basano su un arco oppositivo che coniuga il concetto di realtà e quello d'idea; si giunge così a definire il romance, la commedia, la tragedia e l'ironia, e per ognuno di questi *mythos*, sei differenti fasi, accoppiate a tre a tre alle fasi del *mythos* confinante (Calabrese 2010, 80-83; Frye 1969, 110, 214, 234; Todorov 1977, 14). L'idea è che esistano dunque le seguenti logiche:



Fasi						
Mythos	I	II	III	IV	V	VI
Romance	La nascita dell'eroe	La fase di giovinezza e innocenza dell'eroe	La fase della ricerca	La salvaguardia del mondo dell'innocenza dagli attacchi dell'esperienza	L'eroe contempla la società dal punto di vista dell'esperienza	Termina l'oscillare dall'avventura attiva a quella contemplativa. L'immagine è quella del vecchio nella torre di Yeats
Commedia	Una società dominata dall' <i>Humors</i> trionfa	L'eroe non cambia la società che tenta di cambiare e l'abbandona	L'umor cede di fronte ai desideri di un giovane	Il mondo ideale acquista una forma concreta	Ci si avvicina al romance e il racconto assume i caratteri di Don Chisciotte	La società comica crolla e si entra nel romance
Tragedia	Il protagonista gode di una dignità superiore agli altri	L'inesperienza travolge il protagonista	L'eroe raggiunge il successo che lo conduce alla tragedia	La caduta dell'eroe	Diminuisce il lato eroico in favore di quello ironico e si ottiene ciò ponendo i personaggi in uno stato di inferiorità rispetto al lettore	È il momento dell'aspetto più truce, cannibale e violento della tragedia, in cui l'eroe subisce l'umiliazione e dove l'agonia prevale sull'eroismo (es. Prometeo)
Ironia	Non vi è alcuna trasposizione della società caratterizzata dagli humors. L'assurdo emerge una volta completata la lettura del testo	Il romanzo picaresco, dove l'eroe si rifugia in una società a lui più congeniale, senza tentar di modificare la propria (es. Don Chisciotte)	Qui la satira annienta ogni difesa protratta dal buon senso (es. I viaggi di Gulliver)	È il momento dell'emergere dell'aspetto ironico della tragedia, tipico di Shakespeare, in cui l'eroe mostra il suo aspetto più umano e tragico	Questa è la fase fatalistica in cui l'ironia è accentuata dall'assunzione di una forma ciclica (es. 1984)	

Tabella n°16, Le fasi dei *mithoi* di Frye (Frye 1969, 110-320; Todorov 1977, 14)

Nel suo ultimo saggio Frye prende in considerazione l'analisi dei generi e ne distingue quattro, quali il dramma, la poesia lirica, la poesia epica e infine quella in prosa, e ad ognuno di essi corrisponde anche una forma espressiva differente, quale, rispettivamente, la rappresentazione, l'opera cantata, quella recitata e infine quella letta (Frye 1969, 321-440; Todorov 1977, 14). Purtroppo, e benché ognuno di questi approcci offrano una prospettiva d'analisi utile alla critica letteraria, l'intera proposta di Frye viene di fatto respinta da strutturalisti come Todorov, i quali hanno posto in evidenza almeno tre punti deboli: il primo è la mancanza di coerenza tra le varie classificazioni suggerite, il secondo investe l'autonomia nella scelta della struttura adottata da Frye, che sembra prendere in prestito concetti dalla filosofia e dalla psicologia, infine egli presuppone che le strutture si collochino a un livello manifesto, se non addirittura direttamente osservabile, e questo è inaccettabile; riprendendo Todorov: "semplificando si potrebbe dire che agli occhi di Frye, la foresta e il mare formano una struttura elementare, mentre per uno strutturalista questi due fenomeni manifestano una struttura astratta prodotto di un'elaborazione, e che altrove si articola, per così dire, tra lo statico e il dinamico" (Todorov 1977, 19). Sempre Todorov pone l'approccio teorico di Frye

sullo stesso piano di coloro che dallo studio di alcune parole afferenti a un dialetto ormai morto cercano di ricostruire l'intero meccanismo sul quale si reggeva la lingua originale. In realtà questi giudizi rischiano di essere eccessivamente taglienti, anche se sono allineati a quelli che hanno animato il dibattito tra Lévy-Strauss e Propp, benché, come si è mostrato in precedenza, in fin dei conti entrambi questi studiosi professino poi lo stesso approccio al testo, pur definendolo in modo differente. Ed anche in questo caso Frye viene escluso dalla corrente strutturalista e ricondotto a quella psico/culturale, anche se è paradossalmente proprio quella dalla quale l'autore prende le distanze in modo più esplicito.

Tuttavia, se esiste un elemento che accomuna tutte le metodologie descritte sino ad ora è il loro opporsi ferocemente nei confronti dei modelli d'analisi culturali/storici, i quali si distinguono per uno studio diacronico della produzione letteraria e che al loro interno trovano correnti molto eterogenee. Ad esempio, l'approccio psicanalitico di Jung si distingue da quello di Freud e i due ragionano su un piano differente rispetto all'analisi testuale suggerita da Rossi, o da Bottingheimer nei confronti dei racconti soprannaturali, ma anche rispetto a Orlando stesso. È inoltre evidente come la forzatura interpretativa della scuola psicanalitica sia sufficientemente differente dai binari su cui procede quella storica, anche se agli occhi degli strutturalisti entrambe commettono lo stesso errore di fondo. Nel loro insieme infatti, ognuno di questi autori pensa di proiettare, poiché è di questo che si tratta, strutture costruite altrove, lontano dal testo, dimostrando così di voler piegare il senso di quest'ultimo e giungendo a produrre una sorta di determinismo (Frye 1969, 143, 146-147, 286). In realtà la chiave di lettura dell'elemento soprannaturale proposta da Orlando, e che si basa sul conflitto tra la scienza e la superstizione in cui autore e lettore sono invischiati da secoli, e che tutt'ora imperversa, suggerisce sì una visione del testo sulla base del contesto storico, ma allo stesso tempo rimane pur sempre fondata sull'analisi del testo e non su teorie estranee ad esso; come d'altronde propongono anche Rossi e Bottingheimer. Ognuno di questi critici infatti basa la propria analisi sempre e comunque sulla lettura di estratti del testo e da essi produce poi delle inferenze, le quali spesso sono confinante a un'opera, come quella di Kirk nel caso di Rossi, oppure a una struttura testuale, come nel caso di Orlando o di Bottingheimer. L'analisi dell'inconscio di Jung e di Freud invece prende un'altra direzione, poiché benché anch'essa sia ancorata a un'analisi del testo, di cui l'opera di Bettelheim è forse l'esempio più splendente, procede di fatto per via deduttiva e non induttiva, così com'è invece l'analisi storico/culturale degli altri autori. In altre parole, gli psicanalisti hanno prima costruito la teoria psicanalitica e poi hanno analizzato il testo, mentre i critici che hanno adottato il modello d'analisi storico sono partiti dal testo e da esso hanno poi costruito categorie e modelli. Ovviamente tutto questo non significa assolutamente che la visione del racconto mitico di

stampo psicanalitico sia meno valida rispetto a quella di altri autori, ma l'approccio metodologico adottato presenta comunque delle lacune, almeno secondo la prospettiva strutturalista.

La dualità che coinvolge il metodo induttivo e deduttivo chiama in causa anche le più recenti pratiche narratologiche, che sempre più spesso si avvalgono delle evidenze prodotte in altri campi, anche se oggi quest'ultimi non sono più la filosofia, la storia e la psicologia, ma coinvolgono sempre più spesso le neuroscienze e la biologia, così come avviene in ambito linguistico (Calabrese 2013, 15, 35; Calabrese 2017, 14, 28, 30, 47; Calabrese 2018, 16, 55-57; Lakoff & Johnson 1998; Lakoff 2008, 24-26 Lakoff & Johnson 2011, 150, 151). Il problema che tutti questi studi più recenti sollevano è sicuramente di ordine metodologico e relativo alla scelta tra approccio *induttivo* e *deduttivo*, ovvero tra coloro che partono dal testo e cercano di farne emergere i significati latenti e chi invece utilizza il testo per confermare una teoria extratestuale. E a prescindere dalla scelta metodologica dello studioso, l'analisi critica è ormai da tempo una disciplina scientifica emancipata dalla filosofia, dalla linguistica e dalla psicologia, eppure ancora oggi teorie come quella della differenza tra i vari generi, ma anche diversi aspetti dell'analisi del discorso, dei punti di vista, dello spazio e del tempo del racconto, mostrano una certa instabilità, a fronte di una "cassetta degli attrezzi" utile allo studioso ben più completa di quella presente agli inizi (Calabrese 2010, 46-139). D'altronde le dispute che accompagnano il tema dell'analisi critica sono certamente cambiate molto dagli esordi, così come si sono accresciuti i modi per affrontare lo studio del testo, eppure sembra permanere ancora un alone di incertezza ben esemplificato da Frye. "La dimostrabilità del giudizio di valore è per la critica letteraria come la carota per l'asino; ed ogni nuova moda critica, come quella attuale, fondata su elaborate analisi retoriche, è sempre accompagnata dalla convinzione che la critica ha finalmente scoperto il metodo perfetto per sceverare l'ottimo dal buono. Ma questa si rivela sempre una illusione della storia del gusto." (Frye 1969, 31). Ed è questo il motivo per il quale la descrizione del metodo di questo elaborato necessitava di questa digressione su alcune delle questioni irrisolte di questa materia di studio e che a loro volta confluiscono così bene nello studio dell'elemento magico. Quest'ultimo infatti è stato sempre analizzato da un punto di vista eccessivamente distante, ovvero per i suoi temi e per il significato storico di certe sue espressioni, com'è stato per il concetto del ramo d'oro di Frazer; oppure il soprannaturale è stato interpretato per mezzo della sua funzione, a tratti definita come collante della trama e altrove come strumento meta-riflessivo per il lettore, mentre l'aspetto che Propp ha definito più morfologico della magia giace ancora lì, sepolto dalle interpretazioni prodotte sino ad ora in attesa di essere illuminato. Certamente, si potrà obiettare come già lo studio suggerito da Propp abbia coinvolto un'analisi dei motivi più ricorrenti del soprannaturale e questo è vero, tuttavia è vero anche che tale classificazione si appoggia su una base storico/culturale e non su una formulazione e individuazione della grammatica dell'elemento magico. D'altronde il

tema dell'oro, del serpente, della capannuccia, dell'inghiottimento, dell'uccello, del cavallo e tutti gli altri individuati da Frazer e Propp sono classificati sulla base di un'origine storica, così come suggerito dalla stessa Bottingheimer nel caso dell'evoluzione del genere soprannaturale, nonché di Davies con i suoi ritrovamenti archeologici, mentre manca un'analisi profonda delle logiche, delle strutture, non simboliche, ma testuali assunte dall'elemento magico. E nonostante quest'ultime siano già introdotte da Frazer oltre un secolo fa, da allora non sono state più riprese dai critici letterari e sono rimaste a disposizione dei cognitivisti, mentre al *Ramo d'Oro* veniva riconosciuto un ruolo maggiore per la teoria critica letteraria e non per quella antropologica (Frye 1969, 143). Allora come si può spiegare questa lacuna nell'analisi della grammatica del soprannaturale? Una possibile risposta può essere ricercata proprio nella rinuncia allo studio della forma, ritenuta eccessivamente limitante e non in grado di integrare in sé il ruolo del contenuto; d'altronde Propp stesso prende in esame il testo di Frazer, senza però sviluppare la logica della magia simpatetica.

Si giunge così a individuare un metodo, quello strutturalista, a oggi largamente accettato dalla comunità della critica letteraria, e una struttura, quella dell'elemento magico, che nel corso dei secoli sembra però essere rimasta sullo sfondo della ricerca (almeno nello studio delle sue forme e la loro grammatica). Per questa ragione l'analisi testuale che si è scelto di adottare in questo elaborato punta a integrare, per quanto possibile, l'approccio induttivo tipico dello strutturalismo con quello deduttivo adottato ormai copiosamente da diversi critici letterari, i quali si affidano sempre di più alle neuroscienze per produrre inferenze da verificare nei testi. Il concetto di integrazione deve inoltre essere ulteriormente chiarito, perché non si intende qui rileggere *Harry Potter* adottando in toto l'approccio strutturalista, ma piuttosto analizzare con tale metodo le forme della magia contenute nel testo e solo quelle. Ed anche per quanto riguarda l'utilizzo delle evidenze prodotte in altri campi scientifici, quindi l'aspetto deduttivo, esse verranno prese in considerazione per gradi e solo attraverso successive conferme. Si avrà quindi un primo inserimento delle scoperte individuate della psicologia comportamentale e solo successivamente un ragionamento più ampio sulle facoltà mentali del lettore, mentre la parte delle neuroscienze, per quanto interessante possa essere, non troverà qui uno spazio. Il motivo di questa esclusione è relativo al fatto che per addentrarsi in campo neuroscientifico è necessario assumere un grado di speculazione che in questa sede non è opportuno assumersi, anche in ragione della mutevolezza, per non dire precarietà di alcune di queste scoperte. Ed anche la scelta di considerare le evidenze psicologiche solo in un momento successivo all'analisi testuale è dovuto a questo principio *precauzionale*, nel quale si cercherà il più possibile di evitare speculazioni non supportate da dati testuali empirici.

Si può quindi suddividere il campo d'azione del metodo secondo una prima astrazione, legata ai principi che esso coinvolgerà, e che può essere riassunta nella classificazione duale induttivo/deduttivo.

1. **Induttivo:** si adatterà un'analisi delle sole forme assunte dall'elemento magico in *Harry Potter e la Pietra Filosofale* e in *Harry Potter e i Doni della Morte*, per poi generare da esse degli schemi di funzionamento validi anche in altri racconti di fate.
2. **Deduttivo:** adozione delle recenti scoperte in ambito cognitivista alla comprensione della funzione svolta dall'elemento magico nel testo di Rowling e più in generale ai racconti di fate suggerendo così l'esistenza di una struttura organizzativa antecedente all'atto creativo dell'autore e alla comprensione del lettore.

Questa prima suddivisione include già gli strumenti metodologici di ricerca. Per raggiungere il primo obiettivo si adatterà infatti uno strutturalismo nella sua veste più formalista, così come proposto da Propp stesso nella *Morfologia della Fiaba*, concentrandosi esclusivamente su quei passaggi del testo che coinvolgono e descrivono il soprannaturale. Certamente questa scelta suggerisce, almeno a prima vista, una certa miopia nei confronti del contenuto, nonché delle strutture presenti nel testo, ma semmai è vero proprio il contrario. Questa scelta comporta infatti un primo isolamento di tutti quegli elementi che contribuiscono ad alimentare un intero sistema, ovvero quello del soprannaturale, e che incorporano quindi la caratteristica principale di questo genere di narrativa, o che quanto meno lo distinguono da altri romanzi di finzione. L'obiettivo è quello di produrre una distinzione di secondo grado, come quella generata da Todorov nei confronti degli altri generi di racconti che includevano l'elemento soprannaturale, ma ancora più specifica rispetto a quella del critico russo e focalizzata sulla comprensione del meccanismo d'azione dell'elemento magico nel testo. Quello che quindi distingue questo approccio da quello di Todorov è l'idea secondo la quale se ci si ostina a porsi al livello dell'analisi testuale complessiva, ovvero del rapporto tra la voce, il modo, i personaggi del discorso, il paratesto, il punto di vista dell'osservatore, il tempo e lo spazio, non si possa che individuare quelle strutture già descritte da altri studiosi e poco utili per affrontare l'elemento magico, poiché esso rappresenta un meccanismo di secondo grado (per così dire).

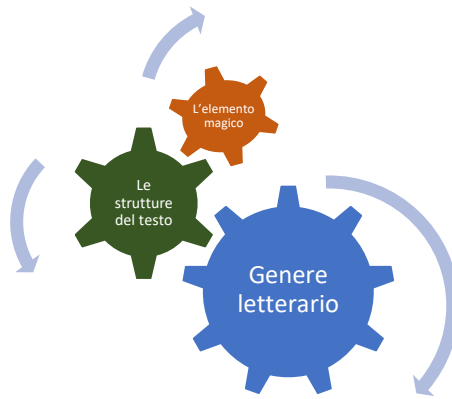


Fig. 7, L'azione dell'elemento Magico

In altre parole, se dal macro-insieme, definito come universo, si scegliesse di analizzare il sistema solare, allora si dovrebbe adottare l'approccio strutturalista completo, così come ha proposto Todorov nei confronti del genere fantastico. Il che significa distinguere una tipologia di testi dagli altri sulla base delle loro peculiarità e poi analizzare le strutture in essi contenute. Tuttavia, se, come in questo caso, si ipotizzasse che l'oggetto di studio siano le condizioni per l'esistenza della vita umana e che esse debbano possedere alcune specifiche caratteristiche, magari rintracciabili nello studio della sola Terra, poiché è lì che vivono gli esseri umani, allora l'analisi del resto del sistema solare avrebbe sì ancora un senso, ma esso subentrerebbe solo una volta ultimata la comprensione delle leggi necessarie alla vita dell'uomo. Ciò che si sta cercando di sostenere è che se l'elemento magico possiede uno schema ed esso si ripete in modo pressoché univoco in ogni racconto, poiché è determinato dalla struttura della mente umana, allora non sarebbe ragionevole porsi a un livello d'analisi così astratto e riduttivo come quello adottato da Todorov nei confronti del genere fantastico, ma neppure così ampio com'è per Orlando, Propp, o Frye. Avrebbe invece più senso concentrarsi su un testo che sia già caratterizzato per il suo alto tenore espressivo dell'elemento magico e da esso ricostruire i rapporti tra gli elementi che compongono la struttura soprannaturale e tentare di definirne le regole e i confini. Da questo punto di vista la critica che può venir mossa nei confronti di tale approccio è che l'analisi, al pari di quella morfologica di Propp, non tenga sufficientemente in considerazione i temi, la focalizzazione, l'intero discorso e finisca per diventare un'osservazione ipertrofica di un dettaglio della struttura del racconto di fate. Certamente questo è un rischio, tuttavia esso verrebbe arginato da almeno altri tre presupposti di ricerca, dei quali il primo è che già altri autori hanno analizzato, secondo la metodologia strutturalista, questi aspetti della saga di Rowling, per cui l'analisi formalista diventerebbe un arricchimento, una sorta di dettaglio che si inserisce in un panorama più ampio. Il secondo presupposto è che l'analisi formalista subentrerebbe solo in una prima fase dello studio, per poi essere integrata dall'approccio deduttivo e dai riferimenti testuali presenti in letteratura e di cui Rowling ha fatto incetta per la propria produzione letteraria. L'ultimo

aspetto invece, riguarda il fatto che tale approccio al testo è già stato adottato da altri ricercatori, come Laura Feldt e Lachmann, le quali hanno preso in considerazione i seguenti aspetti del racconto:

1. Come l'elemento soprannaturale viene narrato nei due testi presi in esame e in che modo reagiscono narratore, protagonista e gli altri personaggi coinvolti all'impossibile creato dalla magia.
2. Qual è la funzione del soprannaturale all'interno della trama? Quindi, in che momenti subentra l'intervento magico e con quali obiettivi. È sempre presente la magia? Funge da aiuto/opposizione all'eroe? E via discorrendo.
3. Il senso generale dell'elemento fantastico nel testo e il lettore.

Di fatto sono questi tre gli elementi che vengono presi in considerazione da queste autrici e che, com'è stato mostrato nel primo capitolo, possono condurre a una comprensione più specifica dell'elemento magico. Una volta identificate le varie forme di magia si cercherà poi di comprenderne il meccanismo di funzionamento ed aggregarle tra di loro sulla base del ruolo svolto nel racconto. Il principio organizzatore sarà a sua volta legato a tre vincoli, di cui il primo è la *fonte* della magia rispetto sia al personaggio che la utilizza, sia all'ambiente narrativo stesso, nonché alla spiegazione utilizzata dal narratore per introdurla al lettore. Ad esempio, lanciare una magia può richiedere una conoscenza pregressa e può attuarsi solo a determinate condizioni, come ad esempio la presenza di un qualche oggetto magico, oppure può essere intrinseca all'attore che la invoca e non essere spiegata al lettore e narratore.



Fig. 8, Schema dell'analisi testuale della Fonte dell'elemento magico

Il secondo aspetto concerne *la forma* magica, ovvero come la magia si manifesta all'interno della narrazione, ed in questo caso il pericolo è quello già menzionato della proiezione di schemi esterni sulla natura testuale, perché in ogni caso è necessario unire tra di loro le diverse magie e scegliere un criterio organizzativo. Si potrebbero ad esempio prendere in prestito le manifestazioni dell'elemento magico descritte da Feldt e Lachmann, oppure quelle descritte da Subbotsky, ma in entrambi i casi il rischio è quello di adattare la varietà testuale a uno schema pregresso. Purtroppo, tale rischio è pur sempre presente, ma può essere attenuato in due modi, dei quali il primo è quello di porsi a un livello d'astrazione iniziale più alto, ovvero scegliere di organizzare l'esperienza narrativa sulla base delle tre leggi del modello causale magico (contagio, similarità e partecipazione). D'altronde le leggi che regolano il funzionamento di quest'ultimo sono comuni a quelle descritte nel modello causale religioso, mentre le forme descritte da questi due modelli subentrerebbero solo in un secondo momento. Si potrebbe quindi classificare il soprannaturale contenuto in *Harry Potter e la Pietra Filosofale* e nei *Doni della Morte*, partendo proprio dalla legge del contagio, della similarità e della partecipazione, e tentando solo dopo di classificare le varie forme secondo lo schema interpretativo di Subbotsky e di Feldt, osservando quale, tra questi due, si adatti meglio alle forme magiche presenti nel racconto. Ed in tal caso il problema che comporta questa scelta è il rischio di ritrovarsi, al termine del primo grado d'astrazione, con delle categorie che dicono poco, o nulla, circa le forme assunte dalla magia nel testo, proprio perché, come si è già visto, le leggi dei due modelli causali si mischiano tra di loro e comunque si pongono a un livello testuale superiore rispetto a quello morfologico.

La seconda modalità d'indagine invece, sconterebbe subito un'iniziale forma di rischio di proiezione superiore rispetto alla linea d'azione descritta in precedenza, poiché adotterebbe già un modello analitico pre-esistente e più vincolante nei confronti della forma della magia presente nel testo, come sono i due proposti da Subbotsky e da Feldt, ma così facendo, in un secondo momento si otterrebbe un confronto più immediato dal punto di vista morfologico/teorico. D'altronde, se si ipotizza già che le leggi dei modelli causali presi in esame siano identiche, adottando sin da subito una prospettiva morfologica, si salta un passaggio che risulta quasi superfluo. Per questa ragione può avere più senso adottare direttamente questa seconda modalità d'indagine e scegliere un approccio morfologico integrativo tra quello proposto da Subbotsky e quello di Feldt, determinando così, sin da subito, la sua efficacia empirica sul campo testuale. In questo caso, qualora vi fossero delle forme magiche capaci di uscire dalle maglie da entrambi gli schemi, sarebbe necessario creare una nuova griglia interpretativa, che tenga così conto delle deviazioni e in base ad esse rifiutare l'ipotesi iniziale, o accettarla con riserva. D'altronde gli schemi morfologici dell'elemento magico di cui si dispone in questo momento soffrono di due grandi limitazioni: quello di Subbotsky infatti si basa unicamente

sulle evidenze cognitive e non letterarie, mentre quello di Feldt è stato costruito sugli studi di Lachmann e sull'analisi empirica del *Vecchio Testamento*. Entrambi inoltre, non coprono tutta la scala delle leggi che regolano il modello causale scientifico, e per questo, soffrono una lacuna teorica, che però Subbotsky riesce ad arginare meglio rispetto a Feldt.

Leggi del modello causale scientifico	Fenomenologia proposta da Subbotsky	Le strategie narrative del fantastico di Laura Feldt
Permanenza	Trasmutazione	Metamorfosi
Conservazione	Controfattualità	Adynaton
Indipendenza	Mentalismo e Telecinesi	
Identità		Coincidenza e Paradosso
Priorità	Controfattualità e Antropomorfismo	Paradosso
Esclusività	Ogni forma di magia	Ogni forma di magia espressa in precedenza

Tab. 17, Le forme dell'elemento magico secondo Subbotsky e Feldt

Come si può evincere dalla tabella, infatti, entrambi i modelli morfologici sono incompleti rispetto alle leggi che definiscono il modello causale scientifico; com'era già stato mostrato nel primo capitolo. Nel caso di Feldt, infatti, non esiste una forma magica che violi la legge dell'indipendenza e questo è ovvio, perché nel *Vecchio Testamento* Dio ricopre una posizione ben più elevata rispetto all'essere umano, benché questo ultimo sia stato creato a sua immagine e somiglianza. Tale differenza di ruoli è incarnata dal potere, che da una parte è onnipotente, mentre dall'altra è limitato, tanto che l'essere umano non può plagiare la mente altrui, né muovere oggetti del proprio spazio senza che prima un potere superiore sia intervenuto. In questo caso si potrebbe però obiettare che l'uso della preghiera rappresenti una qualche forma di mentalismo capace di violare la scissione tra mente e corpo, ma in realtà non è esattamente così, perché in tal caso intercede sempre la presenza di un'entità esterna capace di conferire, o meno, un potere. Una spiegazione analoga coinvolge anche il concetto di anima, che per quanto possa essere scissa dal corpo umano, possiede comunque un vincolo di libertà legato al comportamento dell'essere umano quando era in vita. Si potrebbe poi obiettare che stando a questo ragionamento anche *Il ritratto di Dorian Gray*, o la rosa della *Bella e la Bestia*, violino la legge dell'identità per mezzo di un terzo artificio e non grazie a un potere intrinseco dell'essere umano. Occorre quindi introdurre il termine *Invocazione*, con il quale si ritiene possibile chiamare in causa un terzo attore, o entità, capace di influire sul destino di soggetti, e oggetti, fondendoli insieme e vincolandoli tra di loro.

Una forma di compensazione analoga investe anche la lacuna lasciata dallo schema morfologico di Subbotsky, il quale controbilancia la legge dell'identità del modello causale

scientifico con quella del contagio e della similarità: in altre parole, lo psicologo russo sostiene che ogni forma di magia che sfrutti il meccanismo di queste leggi contrasti quella dell'identità (Subbotsky 2019, 83-84). Ed anche nel primo capitolo era stato menzionato l'innatismo come sostituto formale del principio di partecipazione, che Subbotsky cita, ma non esprime attraverso una fenomenologia magica e il perché non l'abbia fatto ha proprio a che vedere con l'idea che la lacuna dell'identità sia di fatto già arginata dalla legge del contagio e della similarità, nonché dal fatto che la partecipazione stessa sia già una manifestazione magica ascrivibile alle altre due leggi. Al contrario dello studioso russo, in questo elaborato si considera la partecipazione come una legge del modello causale magico, così come suggerito da Lévy-Bruhl e quindi essa necessita di una forma, come le altre leggi, che è stata definita con l'etichetta *Innatismo*. A questo punto è possibile completare la tabella precedente nel seguente modo:

Leggi del modello causale scientifico	Fenomenologia proposta da Subbotsky	Le strategie narrative del fantastico di Laura Feldt
Permanenza	Trasmutazione	Metamorfofi
Conservazione	Controfattualità	Adynaton
Indipendenza	Mentalismo e Telecinesi	Invocazione
Identità	Innatismo	Coincidenza e Paradosso
Priorità	Controfattualità e Antropomorfismo	Paradosso
Esclusività	Ogni forma di magia	Ogni forma di magia espressa in precedenza

Tab. 18, Le Forme dell'Elemento Magico – tabella riassuntiva

Analizzando la tabella è ora evidente la sovrapposizione morfologica tra i due schemi, che però non era concepita come tale dai due autori, ma è stata costruita artificialmente rispetto ai loro ragionamenti. Si può per tanto sostenere che una buona griglia d'analisi morfologica dell'elemento magico possa essere espressa dall'integrazione dei punti di vista dei due autori e la compensazione delle reciproche lacune nei confronti delle leggi causali del modello scientifico. Così procedendo inoltre, si evita il rischio di proiettare aprioristicamente le categorie di Subbotsky e di Feldt, ma se ne utilizzeranno delle forme da esse derivate. Per tale ragione si affronterà lo studio delle forme di magia presenti in *Harry Potter e la Pietra Filosofale* e nei *Doni della Morte*, adottando le seguenti categorie fenomenologiche.

- I. La **Metamorfofi**: essa permette la trasformazione di un'entità in un'altra cambiandone lo status ontologico. L'esempio è quello della zucca che diventa una carrozza in *Cenerentola*. Si

tratta quindi di un cambiamento funzionale improvviso imposto dalla magia sull'ordine naturale.

- II. L'**Antropomorfizzazione** assomiglia sì alla Metamorfosi, ma in questo caso il cambiamento di entità non coinvolge solo lo status funzionale dell'oggetto/soggetto in questione, ma richiede anche un cambio di paradigma al lettore stesso. Ad esempio, in *Pinocchio* di Collodi, un oggetto inanimato diventa animato e al lettore è richiesto di attribuire dei pensieri e concetti, tipicamente umani, a un oggetto che all'inizio era inanimato e privo di tali facoltà. Il cambiamento di status è quindi molto più forte rispetto alla Metamorfosi, dove invece a cambiare è la gamma di funzionalità ed azioni espresse da un'entità.
- III. L'**Adynaton**: rappresenta l'avverarsi di un evento di per sé impossibile e in netta contrapposizione con l'ordine causa-effetto associato alla normale logica che accompagna le entità di questo mondo. L'esempio è quello della manna dal cielo, oppure l'abilità di sparire nel nulla, quale l'invisibilità. Ed è per questo che in questa categoria rientra anche la **Controfattualità** descritta da Subbotsky. Si può sostenere che ogni magia capace di cambiare istantaneamente la materia, senza svelare la logica d'azione, rientri in quest'ultima forma di magia.
- IV. Un'altra categoria è quella dell'**Iperbole**, che viene distinta nell'analisi di Feldt e che anche in questo caso è opportuno tenere scissa dall'Adynaton. L'esempio è quello delle imprese di Beowulf, oppure di Ercole, in cui si esagera il carattere delle azioni spingendole al limite del verosimile.
- V. Un altro degli stratagemmi retorici indispensabile al testo fantastico è la **Coincidenza**, così come il suo opposto, ovvero la non congiunzione di un evento. L'esempio è quello che coinvolge l'eroe in momenti imprevisi e in cui la magia corre in suo aiuto per salvargli la vita, e che nello schema morfologico relativo a Subbotsky è stato introdotto e definito come **Innatismo**.
- VI. Il **paradosso**: attraverso questa forma retorica si uniscono due tipologie del discorso, che sono quella logica e quella retorica, inoltre esso non aderisce sempre e necessariamente alle differenze stabilite nella storia del concetto. L'intera trama del film *Inception*, ma anche il viaggio di Alice nel Paese delle Meraviglie segue questa logica, giocando sull'illusione della

realtà. È l'aspetto di metalessi ascendente e discendente descritto dai critici letterari quando diventa complesso distinguere il confine tra il dominio del reale e del finzionale (Calabrese 2010, 94-95)

VII. **Mentalismo:** oggetti ed entità possono influenzarsi a vicenda senza che vi sia un contatto fisico, ma è sufficiente un pensiero attivo. In questo caso la differenza con la Coincidenza e l'Innatismo è legata alla fonte della magia, che in questi due casi è un'entità esterna, mentre nel mentalismo, così come nella telecinesi, è riconducibile a una volontà soggettiva del personaggio.

Queste sette categorie morfologiche dovrebbero essere in grado di descrivere tutte le forme di magia presenti nella letteratura contemporanea che verrà analizzata in questa sede. Com'è già stato sottolineato, è possibile che delle forme di magia non rientrino in questo schema e saranno quelle più interessanti da studiare, perché potranno permettere di cogliere categorie morfologie qui non presenti, oppure sfidare apertamente la struttura delle leggi dell'elemento magico, confutando così alcune delle ipotesi iniziali. D'altro canto, se fosse possibile l'utilizzo di una griglia già validata e che confermi la presenza di un modello causale magico coerente, l'intero impianto teorico sin qui delineato e le relative ipotesi non avrebbero senso d'esistere. Infine, è importante evidenziare come le categorie morfologiche individuate per l'analisi siano differenti, benché simili e derivate, da quelle proposte da Subbotsky e da Feldt; ma d'altronde entrambi questi autori avevano prodotto elenchi non esaustivi e non pertinenti all'analisi dell'elemento magico nel racconto di fate contemporaneo.

L'ultimo aspetto che si cercherà di comprendere è quello relativo all'*effetto* generato dall'elemento magico, ovvero al ruolo che egli svolge nel racconto di fate e che Todorov riassume nella condizione di dubbio circa la veridicità di ciò che viene narrato, mentre Feldt considera come elemento necessario alla costruzione di una memoria collettiva e adozione di una fede. Entrambi questi effetti sono vincolati alla modalità di selezione del genere testuale, come nel caso di Todorov, oppure vincolati al testo in sé, come per Feldt. In questa sede, al contrario, si ritiene che esista una macro-funzione svolta dall'elemento magico nel racconto di fate e che essa possieda delle origini ataviche, come del resto lo sono quelle del mito. La sfida sarà quindi quella di ripercorre a ritroso la storia della letteratura di fate con la funzione esercitata dall'elemento magico presente nella saga di *Harry Potter*.

L'analisi deduttiva, invece, subentrerà in un secondo momento rispetto a quella induttiva, e prevede il ricongiungimento, qualora fosse possibile, tra le evidenze prodotte dagli studi dei cognitivisti con il modello causale magico presente nel testo di *Harry Potter*. L'idea è che se venisse

confermata la presenza delle leggi e del modello causale dell'elemento magico, allora sarebbe possibile rileggere le evidenze narratologiche sotto un punto di vista più cognitivo, spiegando così il senso di alcune strutture, che magari coinvolgono la produzione dei racconti fate dell'essere umano da sempre. Si tratta quindi di compiere lo stesso passaggio che hanno già fatto gli psicanalisti, ma in questo caso non adattando il testo alla teoria, ma confrontando i dati empirici con quelli teorici e confutando o confermando le relative ipotesi di ricerca. L'approccio storico/culturale al testo prevede infatti l'adattamento del testo in favore della teoria, mentre in questo caso sarà il dato testuale a determinare cosa accettare e rifiutare un'ipotesi. Sempre da questo punto di vista, si cercheranno quei riferimenti testuali a elementi magici, e non, che Rowling ha utilizzato nel suo romanzo, così da poter estendere la portata delle sue considerazioni ai racconti di fate. Se ad esempio in *Harry Potter e la Pietra Filosofale* sarà presente un cane a tre teste, che assomiglia in tutto e per tutto al Cerbero della mitologia greca, allora ci si potrebbe domandare se anche in quest'ultimo caso l'animale mitologico sfrutti le stesse leggi magiche presenti nel testo di Rowling, poiché in tal caso sarebbe possibile presupporre che esista una regola, o una grammatica del soprannaturale, alla quale l'autrice inglese ha attinto e come lei migliaia di autori.

Ricapitolando, il modello d'analisi testuale qui scelto prevede due fasi, induttiva e deduttiva, articolate rispettivamente in altre due, e tre, sottocategorie.

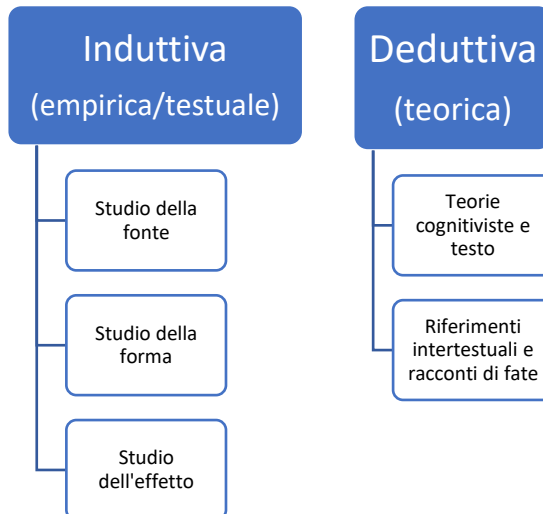


Fig. 9, la struttura metodologica d'analisi dell'elemento magico

I limiti espressi da queste metodologie sono molteplici, ma quello più evidente è quello che riguarda la costruzione delle categorie morfologiche per l'analisi dell'elemento magico nel racconto di fate. D'altronde non ci sono né riferimenti solidi in letteratura, a parte il distinguo prodotto da Subbotsky, Feldt e Lachmann, né nella critica strutturalista, senza considerare che le categorie qui descritte sono state costruite ex-novo, quindi unendo modelli già precari. Tuttavia, e come dimostra la storia del progresso scientifico più in generale, ogni modello è costruito per contenere e descrivere

artificiosamente una realtà che per sua natura si presenta come mutevole e ricca di forme espressive inaspettate. La musica stessa utilizza sette note, eppure la loro combinazione è capace di produrre una varietà pressoché infinita di espressioni ed è lo stesso per l'alfabeto. Ci si aspetta dunque che anche queste quattro categorie morfologiche, per quanto limitate e imprecise possano apparire, siano sufficienti a descrivere una varietà di forme magiche ben più vasta. Senza considerare che tutte le categorie morfologiche qui determinate seguono i precetti descritti dalle leggi magiche del modello causale magico e religioso da cui provengono, determinando così l'embrione strutturale di una grammatica del soprannaturale, che dall'alba della civiltà a oggi descrive l'impossibile.

Capitolo 3

In questo terzo capitolo viene sviluppata l'analisi empirica della saga di *Harry Potter*, lasciandosi così alle spalle il percorso critico letterario di Todorov ed Orlando, in favore di una prospettiva teorica di stampo cognitivista. D'altro canto l'idiosincrasia espressa dall'approccio critico non permette di produrre ulteriori inferenze circa il soprannaturale, se non in rapporto a uno specifico genere letterario, o nei confronti del dialogo tra lettore ed autore (Orlando 2017; Todorov 1975). Allo stesso modo, la critica formalista/strutturalista di Propp offre altresì un ottimo punto d'osservazione dei racconti di fate, ben più solido rispetto a quello espresso da Kirk (anche se ambedue gli autori lasciano sullo sfondo proprio alcune delle forme attraverso cui si manifesta il soprannaturale e con esse la sua logica interpretativa). Il cognitivismo invece, consente di sostenere ogni azione interpretativa grazie all'ausilio delle evidenze prodotte da numerosi esperimenti, i quali dimostrano l'esistenza di processi mentali che coinvolgono le leggi magiche del contagio e della similarità, individuate per primo, oltre un secolo fa, da Frazer. Tuttavia, prima di procedere oltre, è bene riflettere maggiormente sulla tabella n° 18, e quindi sulle forme assunte dal soprannaturale letterario, perché essa esprime al contempo categorie morfologiche precise, come può essere la *Telecinesi*, ed anche altre dai contorni più ampi e incerti, come nel caso dell'*Adynaton*; ed il perché andrebbe adottata tale logica è duplice.

In primo luogo occorre riesaminare il *Ramo d'Oro* di Frazer, un'opera che è stata scritta all'inizio del Novecento e riporta traccia fedele di alcuni riti e modalità di pensiero dell'essere umano tribale, ormai perdute ai giorni nostri, oppure corrotte dal sopraggiungere di culture più recenti. Ed è proprio la vividezza di queste fonti storiche, che coinvolgono lo studio dei rituali e dei miti, nonché l'azione pratica dell'elemento magico, ad aver determinato il successo di quest'opera. Tuttavia *Il Ramo d'Oro* porta alla luce tutti i pregiudizi della cultura Positivista del tempo, la quale annebbia e impedisce di cogliere il valore del soprannaturale per l'essere umano. Leggendo il *Ramo d'Oro* è infatti possibile imbattersi in passaggi come questo:

"[...] gli stessi principi che il mago applica in pratica alla sua arte, sono da lui implicitamente considerati come regolatori degli eventi della natura inanimata; in altre parole egli ammette tacitamente che le leggi di similarità e contatto sono di applicazione universale e non limitate soltanto alle azioni dell'uomo. Insomma, la magia è tanto un falso sistema di leggi naturali quanto una guida fallace della condotta; tanto una falsa scienza quanto un'arte abortita."
(Frazer, 1922, 22)

O ancora; "Il selvaggio mangia molte piante o animali per acquistare alcune buone qualità di cui li crede dotati, ma evita di mangiarne molte altre per non prendere delle cattive qualità da cui li crede

infetti”. (Frazer, 1922, 34). In entrambi questi passaggi è evidente la presenza di un giudizio che Frazer cala d’alto della società nella quale egli è cresciuto, come una scure, su tutte quelle pratiche e credenze ancora così vive oggi persino in Occidente e nell’essere umano più istruito (come mostrano gli esperimenti cognitivisti), ma che all’epoca sembrano possibili solo per la mente di un selvaggio o di un barbaro. Ma chi è in realtà il *selvaggio*? È colui che legge un romanzo di finzione e crede che sia reale a tal punto da far sbocciare da esso un culto? La risposta non può che essere no (Lévy-Strauss 1995, 29-33; Wittgenstein 1979, 38, 69). Altrimenti tutti i culti religiosi, nonché i lettori di libri fantasy che si immergono volutamente in una finzione dai contenuti impossibili, o inverosimili, rientrerebbero in questa categoria. Eppure il pensiero di Frazer ha origini antiche, ritracciabili sin dai tempi di Cristoforo Colombo e della nascita del termine cannibale: “In un luogo lontano, in un’isola chiamata Bohio, ricca d’oro e d’argento, e anche di perle, v’erano uomini con un occhio solo, e altri con muso da cane, i quali mangiavano gli uomini e, catturatone uno, lo decollano e gli bevono il sangue e gli tagliano il membro” (Escobar, 2012, 20). L’assenza di un occhio, soprattutto quello sinistro, nonché i racconti di rituali con salassi e animali rituali sono riportati dal navigatore scienziato James Cook (1728-1779) e si ricollegano ai culti e racconti molto antichi, come quelli che ruotano attorno alla figura di Horus: “Prendi con te l’Occhio di Horus, egli te lo porta in bocca; mettilo in bocca. Ti portiamo il grande occhio sinistro che guarisce. Ti ho portato l’Occhio di Horus, onde tu possa dotarne il tuo volto; che ti purifichi, che il suo odore ti avvolga [...] Ti difende dalla violenza del braccio di Seth”. (Testi delle piramidi, 39, 301:451a e 29; Campbell 1991, 130-140, 434-450). Eppure di questi collegamenti tra rituali, simboli e miti non resta che un’analisi triviale da parte di Frazer e con essa, purtroppo, anche le leggi della magia restano sullo sfondo; almeno sino ad oggi, e solo grazie alle ricerche condotte dai cognitivisti.

Dal punto di vista dell’analisi letteraria, infatti, lo sforzo interpretativo dei racconti di fate più interessante, compiuto in epoca recente, è quello di Orlando e del suo soprannaturale di *derisione*, quello d’*indulgenza* e d’*ignoranza*, nonché il *meraviglioso* descritto da Todorov. In tutti questi casi, infatti, l’elemento magico viene descritto come una forma di narrazione adatta a persone dall’intelligenza limitata, o bambini (e quindi soggetti ancora lontani dall’apprendere che cosa sia ritenuto reale o no). D’altro canto l’idea stessa che il quadro di riferimento con il quale descrivere l’elemento magico possa essere più incline alla logica adottata da Kirk, piuttosto che quella di Frazer, risulta ancora oggi risulta difficile da accettare. Ed è quindi proprio per rafforzare l’idea che l’irrazionalità associata ai *selvaggi* alberghi anche nella mente dell’intellettuale, persino in quella del positivista più avveduto, che diventa sensato l’inserimento di categorie la cui validità è già stata ampiamente dibattuta e comprovata in un ramo scientifico, apparentemente più solido, com’è quello psicologico. D’altronde l’affidarsi ai risultati di esperimenti psicologici, e a volte addirittura solo a

teorie al fine di catalogare un genere o un'opera testuale, sino ad associarla a una specifica personalità, è pratica abbastanza diffusa in diversi ambiti umanistici. Detto questo e lungi dal voler giungere a un tale livello di riduzionismo quale mezzo di generalizzazione, si cercherà qui invece di condurre la distorsione dei pregiudizi che hanno accompagnato decenni di studio dell'elemento magico, per abbracciare l'idea che questo fenomeno rappresenti una questione molto seria, la quale riguarda l'essere umano a tutto tondo, e non solo coloro che altrove sono stati definiti *selvaggi, infanti o fanatici*. L'utilizzo delle categorie sviluppate da antropologi e da psicologi, infatti, risulta essere un modo per ampliare il raggio d'azione dell'elemento magico, uscendo così dal frame interpretativo di stampo positivista e liberando il campo dell'analisi testuale dai pregiudizi derivanti da aspetti culturali. Lo stesso Subbotsky, soprattutto nella pubblicazione *Science and Magic in the Modern World* (2019), si spinge a considerare come plausibili e tuttavia prive di fondamento scientifico, teorie di stampo paranormale e pseudoscientifiche; addentrandosi in esse senza pregiudizi e cercandovi un fondamento, esattamente come fece Eysenck nel campo dell'astrologia. D'altronde per cogliere il senso di un fenomeno millenario, trasversale e impossibile com'è quello dell'elemento magico, può aver senso sospendere momentaneamente il giudizio per affidarsi invece a categorie capaci solo di rilevare e classificare manifestazioni soprannaturali tra loro simili.

In secondo luogo, l'adozione delle categorie permette di superare un limite tecnico altrimenti insormontabile, ovvero lo studio delle fonti originarie dell'elemento magico. Se quest'ultimo, infatti, fosse uno studio di natura storica, si dovrebbe collegare ogni analisi e interpretazione allo studio di un testo *originale* (ovvero alla prima pubblicazione/reperito che lo descrive); tuttavia, questo non è possibile quasi per nessun reperito antecedente alla modernità e che abbia come oggetto il soprannaturale, tant'è che lo stesso Propp fu costretto a lavorare con materiali sì originali, ma comunque non in quella che fu la loro versione originaria. La tradizione orale, infatti, presente anche nei poemi omerici, offre un grado di incertezza tale da consentire al retore un certo margine di discrezionalità nella formulazione del racconto, introducendo così il problema di quale fosse la prima versione circolante dell'opera. Ma anche accettando i poemi omerici come fonte primaria del mito, com'è prassi, ed escludendo quindi le differenze tra produzione orale e scritta, nonché le deviazioni frutto delle diverse traduzioni, si devono comunque affrontare altre questioni assai più complesse, come ricorda Furio Jesi:

“Ora, il mito, ammesso per ipotesi che esista, è un qualcosa che l'uomo d'oggi non può presupporre come “immediatamente dato dalla rappresentazione”. “Immediatamente data dalla rappresentazione” è bensì la mitologia, ma l'etimologia stessa di “mitologia” rivela che questa parola, derivante dal greco *mythos* e *lògos*, può essere intesa come una “mescolanza di contrari”. La parola “mitologia” non è, dunque, sinonimo certo di mito ed anzi se ne distingue nettamente poiché a “mito” aggiunge quello che pare essere il suo contrario “lògos”; è perciò improbabile che l'oggetto

“immediatamente dato dalla rappresentazione” e corrispondente alla parola “mitologia” sia lo stesso che eventualmente, ammesso che esista, corrisponde alla parola “mito””. (Jesi 1973, 13).

Nella sua ricerca etimologica e analisi critica del pensiero contemporaneo Jesi giunge così a distinguere persino il moderno concetto di *mito* dall’antica parola greca *mhytos*, che per l’autore resta di fatto un oggetto inaccessibile, ma il cui residuo alterato permane nella parola mitologia (Jesi, 1973, 27). “L’oggetto indicato dalla parola “mitologia” è “immediatamente dato dalla rappresentazione”: sono i racconti “intorno a dèi, esseri divini, eroi e discese nell’aldilà” (ibidem). E dopo una lunga analisi delle forme e studi condotti sul concetto di mito e sulla mitologia, Jesi giunge a definire un concetto d’importanza capitale:

“A conclusione di codesto libro, per definire la forma di un congegno che produce epifanie di miti e che nel suo interno, di là dalle sue pareti non penetrabili, potrebbe contenere i miti stessi – il mito –, ma potrebbe anche essere vuoto, possiamo utilizzare l’immagine della macchina mitologica. Modello entro il quale si compongono risultati pur provvisori delle nostre osservazioni e ricerche, la macchina mitologica nasce dall’articolazione organica di ciò che costituisce il denominatore comune delle molteplici “dottrine del mito” o della mitologia. Questo uso del loro denominatore comune come repertorio di elementi destinati a comporre un modello gnoseologico, corrisponde alla nostra scelta di orientare la ricerca verso un’immagine storica globale della scienza del mito quale scienza del girare in cerchio, sempre alla medesima distanza, intorno a un centro non accessibile: il mito”. (Jesi 1973, 105).

In altre parole, quello che Jesi suggerisce è l’impossibilità di accedere e studiare direttamente un materiale del quale è impossibile conoscere la forma e struttura esatta, come nel caso del mito. Quello che è sopravvissuto a noi e che oggi è oggetto di studio, infatti, non è il mito, ma la mitologia, o l’epifania del mito. Occorre quindi abbandonare l’idea di poter disporre di un oggetto di studio definito, immobile, ed accettare piuttosto l’idea di doversi confrontare con un composto organico, ormai mutato rispetto alla forma originale, la quale può, o no, essere ancora in lui. Quella proposta da Jesi è la stessa conclusione a cui arrivano, ovviamente per vie differenti, sia Otto, che Jung. Il primo ad esempio, sostiene come effettivamente le fonti del passato siano ormai deteriorate e allo stesso tempo come nei poemi omerici stessi fosse già presente un residuo di divinità antecedenti al culto di Zeus, Apollo e Atena, e come quindi la magia “primitiva” fosse già stata sostituita da una concezione del mondo più “evoluta” (Otto, 1968, 25, 117, 133, 168). Jung, al contrario di Otto, conferma quel senso di incertezza espresso dalla definizione di mito di Jesi quando affronta il tema degli archetipi e della loro indefinibilità attraverso immagini: “In generale è impensabile che possa esistere una qualsiasi “determinata” figura che esprima l’indeterminatezza archetipica”. (Jung, 1944/2018, 22). Nel loro insieme, Jesi, Otto e Jung, suggeriscono la medesima visione del problema, ovvero l’idea che esista un vuoto, eppure pieno, come la filosofia orientale esprime, che sostiene

quelle immagini associate comunemente alla parola mito e che allo stesso tempo però sfugge a un'analisi puntuale di quest'ultimo. D'altro canto, se la mitologia greca, che è poi quella a cui si riferisce Orlando quando parla del soprannaturale di *tradizione*, e Frye con la sua analisi dei *mhytoi*, non sono altro che gusci solidi, ma pur sempre vuoti e inaccessibili per definizione, nonché frutto di un'elaborazione concettuale postuma, può aver senso costruire una metodologia d'analisi dell'elemento magico che abbandoni l'idea dell'esistenza del mito come oggetto di studi e con esso la possibilità di condurre una ricerca storica a partire da fonti originarie ormai perdute per sempre. Se si abbandona quindi la ricerca del testo originario, se si accetta l'impenetrabilità del concetto stesso di mito, che in questo elaborato è stato preso come capostipite della produzione scritta di racconti soprannaturali, può aver senso presupporre che esista quella che Jesi definisce una *macchina mitologica* e che essa possa essere l'oggetto di studio per capire il funzionamento del soprannaturale. Ed in tale macchina devono essere presenti dei meccanismi, delle strutture che svolgono un particolare compito, specifiche condizioni di funzionamento, e per questo subentrano le categorie: esse rappresentano un ingranaggio, un tassello del puzzle ancora visibile e per questo conoscibile, il quale compone il mito e regola la comprensione dell'elemento magico.

In conclusione si è qui scelto di accettare l'uso di categorie, per quanto aleatorie possano apparire, perché di fatto rappresentano un modo per uscire da due problemi insormontabili: quello del pregiudizio positivista che ha contaminato gran parte degli studi sul soprannaturale e sui suoi riti sino ad oggi, e infine l'assenza di quei reperti storici che consentirebbero di appurare l'esistenza del mito, nonché la sua struttura originaria. Ambedue queste problematiche investono l'abito della gnoseologia e conducono allo studio di una parte marginale dell'elemento magico (ovvero le sue forme) per mezzo delle categorie. Quest'ultime, descritte nella parte dei metodi, trovano il sostegno nella struttura nella psiche umana, nei suoi processi cognitivi, nonché in opere come quella di Frazer, e per questo possono rappresentare un buon terreno sul quale avanzare ipotesi sul soprannaturale, pur accettando l'inaccessibilità di alcuni concetti fondamentali come il mito e l'analisi delle fonti storiche. Ad esempio, il significato del simbolo del serpente, del bastone caduceo, o dell'oro, pur rappresentando elementi già menzionati e ben descritti da studiosi come Propp e Campbell, restano elementi congetturali, ovvero di conferma e di stabilità. Simboli paragonabili agli archetipi di Jung, per i quali esistono immagini che faticano a cogliere la completezza dello schema generale e che per questo funzionano come figure retoriche, il cui compito diventa quello di abbracciare una polisemia. Se si accetta questo limite, e gli altri descritti all'inizio di questo capitolo, allora diventa possibile introdurre l'analisi e completare così il quadro offerto dalle leggi e dalle forme magiche che descrivono l'elemento magico.

3. L'analisi dell'elemento magico in Harry Potter.

Questo capitolo affronterà quindi lo studio dell'elemento magico presente in *Harry Potter* partendo dal modello d'analisi categorico descritto nel precedente capitolo, ma non solo. Vi saranno inoltre, alcuni temi la cui trattazione merita un esame più approfondito, ovvero la struttura degli Horcrux, il significato della bacchetta – quale oggetto magico –, l'acquisizione della magia nel mondo soprannaturale narrato da Rowling, la lotta tra il bene e il male, ed infine il ruolo del destino quale attante del racconto. Tutti questi sono, infatti, temi e oggetti che rientrano, per modalità espressiva, nelle categorie descritte nel secondo capitolo, ma che dimostrano anche la sensatezza delle leggi che regolano l'elemento magico e quindi la sua comprensione per l'essere umano. Si potrebbe persino eliminare l'analisi di corrispondenza puntuale dei passaggi dei libri di Rowling che trattano il soprannaturale per addentrarsi nello studio di questi temi e oggetti, ma così facendo si compierebbe un errore fondamentale: quello di abbandonare delle categorie per abbracciare un'interpretazione arbitraria, per quanto ancorata a delle regole, dell'elemento magico. In questo caso, invece, ha più senso verificare se le categorie magiche abbracciano le manifestazioni dell'elemento magico presente nei testi e solo in una fase successiva addentrarsi in questi temi e oggetti così importanti. Per quanto riguarda gli altri elementi dell'analisi testuale, come il cammino dell'eroe e le fonti d'ispirazione utilizzate da Rowling, si è scelto invece di compattarli in un unico blocco analitico che verrà esposto già nel prossimo sotto capitolo.

3.1. Il confronto tra le categorie dell'elemento magico e la saga di Harry Potter

Il primo contatto che il lettore della saga di *Harry Potter* sperimenta nei confronti della magia riguarda una serie di eventi che si potrebbero definire improbabili, bizzarri e iperbolici. È infatti la categoria magica dell'iperbole ad accompagnare chi legge nella scoperta del soprannaturale, con quest'ultimo che viene inizialmente ridimensionato o addirittura rifiutato dai personaggi del racconto.

“It was on the corner of the street that he noticed the first sign of something peculiar — a cat reading a map. For a second, Mr. Dursley didn't realize what he had seen — then he jerked his head around to look again. There was a tabby cat standing on the corner of Privet Drive, but there wasn't a map in sight. What could he have been thinking of? It must have been a trick of the light” (Rowling 1998, 2)

L'idea stessa che un simile avvenimento possa essere ritenuto reale viene scartata nelle righe successive, quando quello stesso gatto inizia a leggere i segnali stradali; tuttavia, se ci si sofferma e si analizza la forma magica utilizzata dalla scrittrice è subito evidente come la stessa manifestazione del soprannaturale possa corrispondere a più categorie. Un gatto che legge un cartello, o una mappa,

ad esempio, implica sia un essere *antropomorfizzato*, esattamente com'era per Pinocchio prima di incontrare la fata dai capelli turchini, sia, come si apprenderà nelle pagine successive, un'entità che ha subito una *metamorfosi*. Le due prospettive sono molto differenti, perché da una parte, nel caso dell'antropomorfizzazione, ci si relaziona con un cambiamento di status puramente cognitivo; come nel caso di Pinocchio, poiché il suo corpo era di legno e tale rimane anche dopo la comparsa di altre facoltà. D'altronde il fatto di parlare come un essere umano e comportarsi come tale non modifica lo status ontologico del soggetto in questione, che per l'appunto rimane un bambino di legno (un giocattolo). Nel secondo caso invece, quello della metamorfosi, a cambiare è proprio lo status ontologico, al quale può corrispondere, o meno, anche una modifica delle facoltà cognitive. Ad esempio, un cane che si trasforma in un drago non ne cambia anche i processi psichici e i pensieri. Ed è per questo che è importante considerare la manifestazione dell'elemento magico secondo un punto di vista specifico, capace quindi di conferire a quell'evento, per quanto assurdo, una cornice interpretativa precisa e adatta a coglierne più sfumature. Se si assume infatti la prospettiva di Silente, oppure quella di Hagrid, quel gatto rappresenta un essere umano che ha subito una metamorfosi, mentre se si prende in considerazione il giudizio dei Dursley, ecco che l'interpretazione più ovvia è quella dell'*iperbole*, mentre per il narratore (che esprime la voce del dubbio) si tratta di un'antropomorfizzazione. Il lettore infine, ancora ignaro dalle regole e delle possibilità offerte dal mondo magico narrato, si adegnerà al punto di vista più confacente alle sue inclinazioni (che probabilmente risulterà essere quello del narratore).

Una scena analoga, e che richiede la medesima lettura degli eventi, si verifica poco dopo e sempre la sera stessa, quando i Dursley ascoltano il notiziario della televisione.

“And finally, bird-watchers everywhere have reported that the nation's owls have been behaving very unusually today. Although owls normally hunt at night and are hardly ever seen in daylight, there have been hundreds of sightings of these birds flying in every direction since sunrise. Experts are unable to explain why the owls have suddenly changed their sleeping pattern.” (Rowling 1998, 4)

Da questi due soli esempi e poche pagine, si può notare come l'introduzione che il lettore ha nei confronti della storia coinvolga sì l'inaspettato, ma pur sempre interpretabile come un fatto verosimile (ovviamente a patto che si accetti l'anormalità offerta dall'iperbole come forma esplicativa di ciò che è appena avvenuto). Si potrebbe a questo punto suggerire come l'iperbole funga da mezzo di ingresso nel mondo magico, consentendo di mantenere, ancora, quella che è la possibile e normale concezione della realtà da parte del lettore. Non essendoci infatti un indirizzo interpretativo specifico da parte del narratore, il lettore si può porre il dubbio sulla probabilità che quanto narrato sia reale, oppure no, poiché non ha ancora le prove né per accettare l'inspiegabile come effetto magico, né per

scartare tale ipotesi. È come se la struttura iniziale del racconto richiedesse al lettore di presupporre come possibile ciò che all'apparenza sembrerebbe invece improbabile, o quanto meno bizzarro. D'altronde il narratore non prende una posizione, nonostante descriva i fatti da una prospettiva privilegiata, qual è quella della terza persona; ed il perché non scelga una linea interpretativa univoca dipende dal fatto che egli in realtà possiede un'onniscienza limitata, benché agli occhi del lettore appaia totale (Groves 2017, 100). E tale scelta ha una sua logica, ovviamente, poiché da sempre la lettura per l'infanzia predilige focalizzazioni interne, mentre quella per gli adulti esterne; è solo di recente che il mondo narrativo dei più piccoli sta adottando logiche narrative dirette a un pubblico più grande (Calabre 2013, 25). In secondo luogo, il narratore onnisciente permette al lettore di acquisire confidenza con il protagonista del racconto e, nel caso della saga di Rowling, si tratta di un fenomeno che, proprio in virtù di questa logica, accompagnerà solo il capitolo della *Pietra Filosofale*, per poi lasciare il passo a una focalizzazione interna fissa su Harry Potter (Calabrese 2010, 109; Groves, 2017, 108). Tuttavia, scegliere di focalizzare l'intero racconto su un unico soggetto presenta dei difetti, come quello di precludere al lettore i pensieri altrui (ad esempio fatti che il protagonista non conosce), ed è per questo che la terza persona onnisciente ricompare, anche se in forma limitata, all'inizio del *Calice di Fuoco*, del *Il Principe Mezzo Sanguine* e del *I Doni della Morte* (Groves 2017, 108). Questa strategia narrativa è stata adottata sia da Rowling, ma anche da altri scrittori e scrittrici, tra cui Jane Austen, le cui opere sono state d'ispirazione per l'intera saga di *Harry Potter* (Ibidem).

La saga di *Harry Potter* inizia quindi a muovere i suoi primi passi da una focalizzazione e da un'introduzione all'elemento magico che abbandonerà nei successivi capitoli, ma che qui è importante perché aiuta il lettore ad accettare e a mantenere coerenti sia la struttura del mondo diegetico, sia la realtà extra testuale; tali approcci all'esistente, infatti, almeno in queste prime pagine, sono ancora perfettamente sovrapponibili. Nelle pagine successive, invece, l'iperbole inizia a richiedere un grado di implausibilità sempre maggiore, sino a lambire i confini delle altre categorie magiche, quali l'Adynaton e la Metamorfosi.

“He found what he was looking for in his inside pocket. It seemed to be a silver cigarette lighter. He flicked it open, held it up in the air, and clicked it. The nearest street lamp went out with a little pop. He clicked it again — the next lamp flickered into darkness.” (Rowling 1997, 9)

“He turned to smile at the tabby, but it had gone. Instead he was smiling at a rather severe-looking woman who was wearing square glasses exactly the shape of the markings the cat had had around its eyes. She, too, was wearing a cloak, an emerald one. Her black hair was drawn into a tight bun. She looked distinctly ruffled.” (Rowling 1997, 9)

In entrambi quest'ultimi casi occorre infatti porsi la seguente domanda: cos'è che deve pensare il lettore di tali avvenimenti? E la risposta è duplice, nel senso che non si parla esattamente di magia, ma si lascia intendere che si tratti proprio di lei. Ad esempio, la Prof.ssa McGonagall porta degli occhiali che hanno una forma che riprende esattamente quella del contorno degli occhi del gatto, identificando quindi una metamorfosi che mantiene un legame tra fonte e effetto magico, proprio come vuole la legge della similarità. D'altronde sia la professoressa, sia il gatto, condividono una peculiarità che lascia intendere la presenza, nonché permanenza, di un tratto identificativo idiosincratico anche nell'atto della metamorfosi magica. Altrove invece, possiamo trovare un'applicazione della legge della similarità differente, com'è all'interno di *La Bella e la Bestia*, dove lo sfiorire di una rosa indica, in modo allegorico, il tempo che rimane alla Bestia prima di restare per sempre vincolata alla sua condizione animalesca (quindi si descrive sempre un processo di metamorfosi, che viene qui vincolato a un oggetto). Da questo esempio si evince come la magia determini una connessione mistica, esercitata per mezzo di un incantesimo, tale per cui due oggetti giungono a condividere un destino comune, benché non vi sia alcun rapporto causale descrivibile attraverso l'approccio scientifico. E sempre nel caso della rosa, maggiore sarà il suo deperimento, minori saranno le chance per la Bestia di tornare a essere un giovane umano, quindi di invertire il processo di metamorfosi; quella instaurata è perciò una relazione inversa. Ed il tratto comune, che lega tra di loro la rosa e la bestia è di natura allegorica e riconducibile a dei comportamenti; poiché è la mancata ospitalità ad aver reso l'essere umano una bestia e la rosa rappresenta solo lo sfiorire della sua anima, della sua gentilezza e gioventù. Un caso analogo è quello descritto da Oscar Wilde nel *Ritratto di Dorian Gray*, dove un dipinto giunge ad acquisire ogni segno d'invecchiamento e danno che sarebbero dovuti invece giungere al loro legittimo promotore, in questo caso Dorian Gray; il quale riesce invece a sfuggire al logorio del proprio corpo grazie al dipinto, che incassa, al suo posto, ogni sorta di malvagità. In questo caso il principio magico che rende possibile questa connessione, tra soggetto del dipinto ed essere umano, è proprio il principio della similarità *perfetta* tra la figura del dipinto e Dorian, espresso da una sorta di bambola voodoo più precisa. Una volta identificata la legge magica che anima questi esempi è poi possibile ammirarne la manifestazione come fenomeno e notare quindi come in entrambi i casi descritti siano coinvolte sia la categoria magica dell'antropomorfismo, sia quella della metamorfosi, le quali violano sia la legge della Conservazione, sia quella dell'Indipendenza descritte dal modello causale scientifico. Nel caso del ritratto, così come in quello della rosa della bestia è infine possibile notare come il principio della similarità da solo non basti per innescare la manifestazione magica, ma siano implicitamente presenti anche il principio del contagio e della partecipazione. La copresenza di più principi non è affatto un caso raro, come neppure la presenza di più categorie (o una loro molteplice chiave interpretativa), ma è comunque possibile

identificare un principio fondativo e l'azione degli altri che funge da corollario. Tuttavia nel caso della Professoressa McGonagall, a prevalere è solo la legge della similarità e per tanto la combinazione di più leggi sarà trattata altrove. La complessità dell'elemento magico infatti, almeno nella saga di *Harry Potter*, si sviluppa sulla base della progressiva conoscenza del soprannaturale da parte del lettore. Il quale, almeno all'inizio della saga, non è costretto ad accettare che lo spegnersi delle luci, così come la trasfigurazione del gatto, siano opera della magia, poiché tale termine non è ancora stato menzionato e quindi sono ancora possibili altre ipotesi e spiegazioni riconducibili ad altri modelli causali. Compiono poi altri oggetti assolutamente bizzarri, come ad esempio un orologio con dodici lancette e diversi pianeti, così come una motocicletta che si dice possa volare ed altre informazioni non contestualizzabili, poiché riportate da un narratore onnisciente che sfrutta la parallessi per immettere nel racconto più informazioni di quelle espresse dai punti di vista dei singoli attanti (Calabrese 2010, 111). Persino la motocicletta volante rientra nell'iperbole, poiché non vi è alcuna prova visiva di tale manifestazione del soprannaturale e per tanto la figura retorica non richiede un'assunzione letterale.

Dal secondo capitolo in avanti, ne *La Pietra Filosofale*, invece, cambiano sia la quantità, sia la qualità dei fenomeni bizzarri, la cui ampiezza non può più essere descritta dall'iperbole e per questo si è costretti ad accedere alla categoria dell'adynaton, nella quale le situazioni assumono un carattere controintuitivo. In uno dei passaggi del testo, ad esempio, si verifica un effetto paradossale, dal carattere magico controintuitivo, generato direttamente dai pensieri di Harry.

“Another time, Aunt Petunia had been trying to force him into a revolting old sweater of Dudley’s (brown with orange puff balls). The harder she tried to pull it over his head, the smaller it seemed to become, until finally it might have fitted a hand puppet, but certainly wouldn’t fit Harry”. (Rowling 1997, 37)

Da queste poche righe si può notare come Harry non volesse indossare il maglione di Dudley e come questo oggetto abbia improvvisamente subito una trasformazione tale da renderlo adatto solo a un pupazzo. Ed è interessante notare come l'impossibile descritto da questo esempio afferisca certamente all'iperbole, ma di fatto risulti meglio compreso nella categoria del mentalismo, poiché si verifica una trasformazione volontaria e in continuità con i pensieri del protagonista; è il suo desiderio a plasmare la realtà. Una sorta di telecinesi che non si limita a spostare degli oggetti col pensiero, ma che può persino mutare a suo piacimento la realtà fisica nella quale essi sono immersi, ad esempio influenzando le dimensioni di un maglione. Ed è a partire da casi come questi che sorge un problema, perché benché la forma assunta dal fenomeno soprannaturale possa ricondursi a una o più categorie, sembrano comunque essere assenti le leggi del modello causale magico ipotizzate in precedenza, ovvero la similarità, il contagio e la partecipazione. Certamente viene violata l'indipendenza del

modello causale scientifico, perché in questo specifico caso un oggetto è influenzato dal pensiero di una persona, ma qual è la legge magica che rende possibile tale prodigio? Per rispondere a questo quesito occorre riprendere l'immagine descritta dalle parole di Rowling per rendersi conto di come sia il contatto tra il corpo di Harry e l'insistenza della zia nel fargli indossare proprio quel maglione a produrre il restringimento dell'indumento. È quindi il contatto tra il maglione ed Harry, nonché i pensieri di quest'ultimo, che per contagio (ovvero grazie a un contatto fisico diretto), modificano la realtà e portano all'avverarsi d'esito desiderato. Il pensiero e con esso la volontà del giovane mago influenzano in modo diretto la realtà, ma è il contatto tra Harry e il maglione a rendere possibile la magia. Nei prossimi esempi, invece, la comprensione della forma assunta dall'elemento magico si fa molto più complessa.

“On the other hand, he'd gotten into terrible trouble for being found on the roof of the school kitchens. Dudley's gang had been chasing him as usual when, as much to Harry's surprise as anyone else's, there he was sitting on the chimney.” (Rowling 1997, 37)

“Harry sat up and gasped; the glass front of the boa constrictor's tank had vanished.” (Rowling 1997, 40)

In entrambi questi casi, così come in quello del maglione, sembrano essere i pensieri a rendere materico quello che nella realtà fisica sarebbe invece descritto come un *wishful thinking*, perché in tutte queste situazioni basta un desiderio da parte del protagonista per piegare la situazione a suo vantaggio e rendere così concrete le sue speranze (Kahneman 2013). Purtroppo mancano però sia un contatto fisico o simbolico, sia un qualsivoglia rapporto di somiglianza che permetta di giustificare la presenza di tale legge magica, così come per il contagio. Resta a disposizione una legge, la partecipazione. Ed è questa, in combinazione alla forma del paradosso a rendere possibili sia l'apparizione di Harry sul tetto senza l'uso di bacchetta, contatti e similarità di altro tipo, sia la sparizione della teca nel caso del serpente; ma questo argomento verrà affrontato quando si analizzerà il racconto *Tre Fratelli*, che appartiene all'ultimo testo della saga, e il senso della bacchetta di Sambuco.

Ad ogni modo, questi esempi sono stati utili anche per introdurre il concetto di *wishful thinking*, che è di fatto una delle prove della sovrapposizione tra bias cognitivi e strategia narrativa del soprannaturale, la cui combinazione rientra perfettamente nello schema di continuità tra psiche e scrittura indicato all'inizio di questo elaborato. È come se l'impalcatura utilizzata da Rowling altro non fosse che un telaio forgiato dai processi cognitivi a cui è vincolato il pensiero umano e che trovano nella narrativa soprannaturale una sorta di metalessi bidirezionale perenne. Ovvero, da una parte vi è una metalessi discendente nel rapporto tra processi cognitivi e diegesi del racconto, poiché la

frustrazione dei bias come il wishful thinking trovano finalmente una catarsi nel mondo finzionale (Calabrese 2007, 61-62). Dall'altra parte invece, il racconto finzionale stesso, diventa medium per la comprensione e controllo stesso della realtà per mezzo del soprannaturale, quindi una metalessi ascendente; così come verrà mostrato nelle prossime pagine e descritto in modo completo nel paragrafo 4.5. Le figure retoriche, infatti, trovano da sempre nella narrazione soprannaturale un terreno fertile per un'espansione maggiore rispetto al loro uso corrente, perché in questi racconti la letteralità espressa dal linguaggio figurato può finalmente essere assunta come dato di fatto e non esclusivamente come un rimando a qualcos'altro. Si verifica così un riavvicinamento tra significato denotativo e connotativo tale da annullare altri spazi interpretativi del senso, se non quelli legati alla struttura dell'elemento magico stesso. Sostenere ad esempio che con una motocicletta, come quella di Hagrid, "si possa volare", non è più un mero rimando alle proprietà del mezzo di trasporto in sé, ma una possibile realtà dello stesso: la moto vola per davvero, anche se solo nella narrazione. Ed è di questa ambiguità, tra esperienza narrativa ed extradiegetica, che si nutre l'introduzione al mondo di *Harry Potter*, il quale lascia il lettore nel dubbio, come sosteneva Todorov, che l'interpretazione della realtà possa essere incerta; pagina dopo pagina. Tuttavia, già dal terzo capitolo di *La Pietra Filosofale* qualcosa cambia e questa tensione tra possibile e impossibile si esaurisce, e ciò si verifica proprio quando l'iperbole non riesce più a contenere fenomeni soprannaturali meglio descritti dall'adynaton, come ad esempio l'invasione di lettere a cui la famiglia Dursley dovrà far fronte al decimo compleanno di Harry.

"No post on Sundays," he reminded them cheerfully as he spread marmalade on his newspapers, "no damn letters today —". Something came whizzing down the kitchen chimney as he spoke and caught him sharply on the back of the head. Next moment, thirty or forty letters came pelting out of the fireplace like bullets. The Dursleys ducked, but Harry leapt into the air trying to catch one —." (Rowling 1997, 32)

In questo caso il motivo per il quale le lettere perseguitano la famiglia Dursley, ed Harry, è da ricondurre al contatto fisico che la prima missiva ha avuto col suo destinatario. Fu Harry, infatti, a raccogliere la prima lettera dalla buca della posta e cercare di aprirla, ma i suoi famigliari glielo impedirono e da quel momento in poi le missive continuarono a piombare a casa dei Dursley a ritmo incessante. È come se da quel contatto in poi si fosse creato un legame stabile, invisibile ed indivisibile tale per cui ovunque Harry andasse lo seguissero anche le lettere. Questo filo del destino nasce quindi da un tocco, dal fatto che quelle lettere possiedano una missione, quella di raggiungere Harry, ovunque esso sia. Per questa ragione non si può dire che esse siano antropomorfizzate, poiché nel racconto non vi è accenno a una loro personalità, piuttosto vengono descritte come la piaga delle rane del *Vecchio Testamento*, ovvero come un'iperbole guidata da uno scopo ben preciso, ovvero

comunicare qualcosa di importante ad Harry (Feld 2012, 137). Il problema è che tale interpretazione della categoria magica della lettera si può applicare solo ai primi episodi, mentre quando queste entrano dal camino, e raggiungono così i Dursley nella casa abbandonata, si sfocia nell'adynaton. Il distinguo tra le due categorie è espresso bene dagli studi di Feldt, dove si identifica la piaga delle rane come un'iperbole, mentre la manna dal cielo (fenomeno più che inverosimile) come un adynaton. Ed anche nel caso della saga di *Harry Potter* si può suggerire l'iperbole solo fino a quando le lettere non piovono dal camino o sul balcone dell'albergo.

La lettera rappresenta, inoltre, la prima chiamata dell'eroe, così come viene descritta da Campbell, e alla quale Harry non può sottrarsi (Berndt & Steveker 2011, 94; Campbell 2012, 48). Sempre nel primo capitolo della saga ve ne sarà una seconda, quando si spargerà la voce che qualcuno ha rubato la Pietra Filosofale e Harry, Hermione e Ron cercheranno di recuperarla (ibidem). Tuttavia, la prima chiamata ha un'importanza maggiore della seconda, così come di quelle che si susseguiranno nei capitoli successivi della saga, perché dimostra l'esistenza di un luogo fisico, non ancora ben definito, nel quale si pratica magia e al quale Harry appartiene per diritto. Il giovane mago è stato infatti scelto non per un merito individuale, ma per quello che si può definire destino o fato, ed entrambi questi termini rimandano alla mitologia classica. Per il dio greco infatti, così com'è anche nell'*Antico Testamento*, e quindi nella fede ebraica, non è possibile risuscitare un morto: sia esso un essere umano, un eroe o un semidio, poiché a determinare l'ultimo respiro di tali esseri è una forza predestinata, che i greci incarnano nella figura della Moira (Otto, 1949, 322-329). Come sottolinea Otto, si può dire che l'intera esistenza umana sia contraddistinta dalla presenza un binario già tracciato, dal quale deve giungere a una destinazione prestabilita sin dalla nascita, com'è nel caso di Patroclo, Ettore, Achille, Ulisse, Ercole, Giasone e tutti gli eroi greci. Secondo questa prospettiva, l'intervento divino funge esclusivamente da regolatore, come se fosse un guardiano del corretto percorso del treno dell'esistenza, il quale può cercare di sfuggire ai suoi vincoli per giungere altrove, ma purtroppo non può. Al sopraggiungere della deviazione si materializza un potere superiore, divino, pronto a ristabilire le sorti e ripristinare ciò che è stato manomesso. Tale potere di riequilibrio ha però dei limiti, tant'è che il divino non può intervenire quand'è l'eroe stesso a procacciarsi una disgrazia personale, la quale "va al di là del destino"; il dio infatti aiuta lo sciagurato attraverso la conoscenza, quindi mediante dei pensieri capaci di cambiare rotta, ma l'ultima parola circa l'esito degli eventi spetta sempre all'essere umano (Otto 1949, 333). In altre parole, il destino è segnato per tutti e coloro che vi si sottraggono non fanno altro che prendere una via più breve per la disfatta e una morte precoce. "Infatti, per l'appunto, è l'esperienza di vita che costringe l'uomo a distinguere dal destino inevitabilmente fatale, il cui simbolo è la morte, la sorte, che egli stesso si procaccia con un minimo di libertà apparente, che bussa però alla porta altrettanto spietata di quello, nel momento che egli

viene toccato dalla sventura” (Otto 1949, 334). Nello spirito greco, il divino rappresenta quindi ciò che c’è di positivo nella vita, mentre la morte risulta essere il polo opposto, l’ombra che cala sulla vitalità e su tutto ciò che è attivo (Otto 1949, 348).

“La vita è movimento e la divinità le si fa incontro nel movimento quale pienezza di forza, rivelazione, salvezza; è questa vita stessa. Dai suoi doni di grazia felicità e luce, derivano destino e necessità come il sì dal no, la vita dalla morte. Non è opera del destino che l’uomo raggiunga questo o quello, produca, goda. È l’anima stessa della vita il mistero del fiorire umano, che in ogni momento del suo svolgersi e arricchirsi è naturale e al tempo prodigioso, costruzione logica e al tempo stesso rivelazione e presenza della divinità. Ma è destino della vita che non si raggiunga a volte questo o quello, che qui o là si cada e infine si perisca, ossia si debba passare all’altro lato dell’essere, che non conosce più né vita né fiorire né dei, ma solo necessità e limitazione; in quel regno crepuscolare ove invece del presente v’è solo l’esser stato, il quale, però, pur difettando in accrescimento e di divinità, custodisce tuttavia fuori dal tempo tutto ciò che venne formato e lo fa rivivere come immensa rimembranza” (Otto 1949, 349).

L’importanza di questo passaggio deriva dal fatto che esso presuppone l’esistenza del principio di dualità, una divisione tra bene e male, e sostiene altresì l’idea che esistano divinità dal carattere mutevole, pronte a scagliarsi contro chi le tradisce, le umilia, o le sfida non accettando il proprio destino. Achille stesso perisce anche per aver insultato Apollo e Ettore viene tradito all’ultimo da Atena. Ed ovviamente tutto questo si ritrova anche nella struttura narrativa della saga di *Harry Potter*, ma prima di arrivarci occorre riprendere gli studi di Bottingheimer per spiegare perché essa ritenesse, a questo punto erroneamente, che il magico influisse negativamente sull’essere umano. Nell’analisi di Bottingheimer si specificava come al tempo dei greci e dei romani, ma più in generale in tutta l’antichità, l’intervento divino fosse interpretato come una fonte di disavventure e sciagure, eppure non è esattamente così (Bottingheimer 2014,14, 20, 21). Quello che infatti determina il sopravvento dell’oscurità sull’essere umano è l’azione intrapresa proprio da quest’ultimo, poiché è la sua volontà nell’assecondare o piegare il proprio destino ad accorciare la vita e determinare così la presenza di sventure. Di fatto né l’interpretazione di Bottingheimer, né quella di Otto sono errate, anzi, le due si completano e forniscono così un nuovo quadro interpretativo nel quale iscrivere il racconto soprannaturale. D’altronde la sciagura che affligge l’eroe dell’antichità è reale e drammatica (così come sostenuto da Bottingheimer), tuttavia la fonte di tali calamità non è da ricercare né nell’elemento magico, né nell’intervento divino (che n’è di fatto il custode, come suggerisce Otto), ma piuttosto nella volontà umana di opporsi al proprio destino. Tale opposizione è per definizione impossibile, così come lo è il rifiuto della chiamata per l’iniziazione dell’eroe, il quale è costretto ad accettare questo invito, pena l’instaurarsi di sciagure; d’altronde la chiamata è frutto del destino (Campbell 2012, 73-79). L’esistenza stessa della famiglia Dursley rappresenta un chiaro segnale della presenza di una chiamata all’iniziazione e di un triplice rifiuto nell’accoglierla. La prima volta che i

Dursley esprimono la loro resistenza al mondo magico si verifica quando etichettano con negatività tutto ciò che riguarda la famiglia di Harry, dalla quale prendono le distanze.

“Er — Petunia, dear — you haven’t heard from your sister lately, have you?” As he had expected, Mrs. Dursley looked shocked and angry. After all, they normally pretended she didn’t have a sister.

“No,” she said sharply. “Why?” “Funny stuff on the news,” Mr. Dursley mumbled. “Owls...shooting stars...and there were a lot of funny-looking people in town today...” “So?” snapped Mrs. Dursley.

“Well, I just thought...maybe...it was something to do with...you know...her crowd.” (Rowling 1997, 7)

Il secondo rifiuto invece, si verifica quando Harry manifesta i suoi poteri e la famiglia Dursley evade la realtà del mondo magico per rifugiarsi nell’ipocrisia da lei stessa costruita; e per questo viene punita con l’invasione di lettere e la comparsa di Hagrid. Infine, il terzo rifiuto sopraggiunge quando i Dursley negano la grandezza del destino di Harry e lui li abbandona, e con essi l’eroe lascia di fatto una realtà nella quale non ha più legami e nulla da perdere, in favore di un posto altrove.

“The prospect of parting – probably forever – from his aunt, uncle and cousin was one that he was able to contemplate quite cheerfully, but there was nevertheless a certain awkwardness in the air. What did you say to one another at the end of sixteen years’ solid dislike?” (Rowling 2008, 35)

Se si asseconda questa interpretazione, la saga di Rowling ripropone esattamente i canoni narrativi della mitologia greca descritta da Otto attraverso l’estenuante lotta tra Harry e Voldemort, nella quale si sviluppa il rapporto tra il destino dell’eroe e le sue scelte. Harry infatti è predestinato sin dall’inizio a interpretare un ruolo e per questo porta con sé il marchio che lo contraddistingue e lo rende riconoscibile rispetto ai comuni mortali, e maghi/streghe, ovvero una cicatrice; come quella che accompagna Ulisse nel suo ritorno ad Itaca, dove viene riconosciuto proprio attraverso lo sfregio che porta con sé: il simbolo dell’eroe (Groves 2017, 6).

“[...] he was almost bald except for his bangs, which she left “to hide that horrible scar.” (Rowling 1997, 21).

“Never wondered how you got that mark on yer forehead? That was no ordinary cut. That’s what yeh get when a powerful, evil curse touches yeh — took care of yer mum an’ dad an’ yer house, even — but it didn’t work on you, an’ that’s why yer famous, Harry.” (Rowling 1997, 43)

Allo stesso tempo la saga di *Harry Potter* può anche essere letta dalla prospettiva dei babbani e dal punto di vista degli altri personaggi magici come la prova che la sciagura accompagna l’eroe e più in generale chi fa uso dell’elemento magico. D’altronde chi segue Harry rischia di subire dei danni

irreparabili, come succede a Piton, Silente, Fred, Sirius, Cedric, Hedwig, Lupin, Tonks, Dobby e Colin Creevey: che sono tutti morti a causa di scelte compiute da Harry (Groves 2017, 81).

Prima di chiudere questa parentesi sull'intreccio tra le differenti interpretazioni e forme del racconto soprannaturale, occorre provare a ricollegare il concetto di fato con le leggi che sono state poste alla base del funzionamento dell'elemento magico. D'altro canto, e sulla scia delle considerazioni sin qui avanzate, si può suggerire come la legge magica della partecipazione funga da forma di ripristino dell'equilibrio perduto tra l'eroe e il proprio destino; così come suggerito anche Lévi-Bruel. E di fatto "l'incontro" tra i diversi attanti della saga, nonché gli eventi che li coinvolgono, è frutto della coincidenza e del pensiero indotto da un mentalismo (che si manifesta come idee e intuizioni geniali). Queste forme dell'elemento magico rappresentano forse la testimonianza più eloquente dell'intervento della legge della partecipazione, la quale, a differenza delle altre manifestazioni e leggi che governano l'elemento magico, non sceglie di agire per mezzo di oggetti concreti, ma per lo più attraverso situazioni *mistiche*: come ad esempio, lo sparire e riapparire di Harry sul tetto della casa oppure quando la teca del serpente scompare. D'altronde già ai tempi dei greci l'intervento riparatore svolto della divinità era simbolicamente rappresentato attraverso una buona idea, un'intuizione geniale che dal supremo era proietta nella mente umana attraverso il simbolo della conoscenza, la quale aiutava l'eroe a vedere oltre, a trovare la via verso il proprio destino. Sempre in virtù di tale riflessione, si può leggere la legge della partecipazione come una forma espressiva dell'elemento magico più immateriale rispetto al contagio e alla similarità, poiché non coinvolge oggetti e fenomeni soprannaturali direttamente visibili, ma piuttosto l'avverarsi di una serie di circostanze, idee e successivi eventi in favore del cammino dell'eroe e quindi del suo destino. A questo punto si può scindere l'azione magica in due forme: *dirette* e *indirette*. Le prime esplicitamente mirano a mutare concretamente gli eventi avversi attraverso l'impiego di una magia concreta, sia essa frutto di incantesimi, di oggetti magici, di pozioni oppure di mostri. Al contrario, le forme indirette cercano invece di manipolare la realtà attraverso un motto di spirito, degli incontri e l'azione psichica sulla mente dell'aspirante mago, il quale acquista una nuova consapevolezza e per questo riesce a volgere a suo favore la situazione. Un buon esempio di tale forma di manipolazione intrapsichica si può rintracciare nell'ultimo libro della saga, quando Ron si riunisce con Hermione ed Harry.

'No, I heard you coming out of my pocket. Your voice,' he held up the Deluminator again, 'came out of this.' [...] 'So I took it out,' Ron went on, looking at the Deluminator, 'and it didn't seem different, or anything, but I was sure I'd heard you. So I clicked it. And the light went out in my room, but another light appeared right outside the window.' 'It was a ball of light, kind of pulsing, and bluish, like that light you get around a Portkey, you know? And once it was inside me I

knew what I was supposed to do, I knew it would take me where I needed to go. So I Disapparated and came out on the side of a hill. There was snow everywhere ...” (Rowling 2008, 312).

E tale logica trova un suo riscontro anche nel fatto che nelle narrazioni soprannaturali siano presenti degli oggetti magici capaci di creare un vincolo pressoché inscindibile tra il loro portatore e il legittimo proprietario, come può essere nel caso degli Horcrux presenti in *Harry Potter*, oppure per l’anello del potere descritto da Tolkien nel *Signore degli Anelli*. In ambo questi casi gli autori descrivono infatti degli oggetti che intrattengono un rapporto magico costruito attorno a un’essenza che è stata infusa nell’artefatto e che da allora condivide un destino comune con il suo legittimo proprietario/creatore; poiché è stato quest’ultimo a scegliere di conferire il suo potere in essi, inserendovi la propria essenza (o si potrebbe dire l’anima). Ed è lo stesso modello d’interazione che si viene a creare nel caso della magia pratica, com’è quella che può coinvolgere una bambola voodoo e la persona che essa raffigura; dove ogni azione diretta sulla bambola agisce di rimando anche sull’individuo da essa rappresentato.

Riassumendo, nel caso della magia per partecipazione, l’atto magico coinvolge i pensieri, gli eventi che riguardano il protagonista, senza che vi siano oggetti o manifestazioni pratiche capaci di spiegare tale evento. Al contrario, nel caso del contagio e della similarità, sono presenti oggetti incantati, o entità visibili, che influenzano magicamente le sorti dell’eroe. Ed ovviamente possibile immaginare che tale differenziazione si collochi esclusivamente su un piano formale, puramente teorico, ma è comunque utile a comprendere una sfumatura aggiuntiva dell’elemento magico. Esso può infatti esprimersi in modo *diretto*, quindi attraverso un oggetto o una parola, o in modo *indiretto*, quindi per mezzo di meccanismi che coinvolgono categorie astratte, come il destino, l’amore e la sorte.

Leggi dell’elemento magico	Modalità d’azione			
	Diretta			Indiretta
	Attraverso la parola	Attraverso la parola e l’oggetto	Attraverso gli Oggetti	Attraverso i Pensieri
Partecipazione	-	-	-	V
Contagio	V	V	V	-
Similarità	V	V	V	-

Tab. 19, Modalità d’azione dell’elemento magico.

Una volta identificata questa ulteriore segmentazione dell’elemento magico e del significato associato al destino, quindi della parte del soprannaturale legata divino e alle tappe del cammino dell’eroe, si può riprendere il discorso della categorizzazione magica, che con l’ingresso di Hagrid accentua l’oscillazione tra l’iperbole e l’adynaton.

“Ah, shut up, Dursley, yeh great prune,” said the giant; he reached over the back of the sofa, jerked the gun out of Uncle Vernon’s hands, bent it into a knot as easily as if it had been made of rubber, and threw it into a corner of the room. (Rowling 1997, 38) – IPERBOLE

He bent down over the fireplace; they couldn’t see what he was doing but when he drew back a second later, there was a roaring fire there. It filled the whole damp hut with flickering light and Harry felt the warmth wash over him as though he’d sunk into a hot bath. (Rowling 1997, 39) – IPERBOLE

“[...] yet another pocket inside his overcoat he pulled an owl — a real, live, rather ruffled-looking owl — a long quill, and a roll of parchment.” (Rowling 1997, 40) – IPERBOLE

Tutte queste forme di magia sono a tutti gli effetti delle iperboli, poiché non sono di per sé implausibili, anzi, ripropongono eventi che possono verificarsi anche nella realtà del mondo governato dalle leggi del modello causale scientifico; ma solo in particolari circostanze. Al contrario, i passaggi successivi sanciscono, per la prima volta, la presenza di due mondi ben distinti e riconoscibili: da una parte quello degli esseri umani privi di magia, i babbani, mentre dall’altro quello popolato da stregoni e maghi. Si ripropone quindi il classico storyworld che caratterizza da sempre il racconto fantastico, ripreso da Kirk, da Tolkien e anche dagli scrittori più recenti, nel quale vengono descritti due mondi in reciproco dialogo (Black 2003, 244; Holdier 2018, 73-88). Tuttavia nella saga di Rowling questo scenario si evolve ulteriormente. In primo luogo perché nel mondo dei maghi esiste comunque una routine, quindi una sorta di costante presente anche nel mondo reale, alla quale si accompagnano aspetti soprannaturali oscuri persino ai suoi stessi abitanti; una sorta di mondo magico a matrisca (e le bacchette, con tutto il loro funzionamento, così come la sopravvivenza di Harry contro Voldemort, ne sono un chiaro esempio) (Feldt 2015, 105). In secondo luogo perché vi è un frangente in cui Harry resta escluso da entrambe le realtà, sia quella magica, sia quella ordinaria, vivendo di fatto in un limbo nel quale prevale una sorta di fase meditativa (Groves 2017, 45-47, 56, 66). Se la prima distinzione tra mondo reale e fantastico è presente nella maggioranza delle narrazioni soprannaturali, la seconda, quella del limbo nel quale si ritrova Harry nel capitolo *Doni della Morte*, rappresenta una strategia discorsiva che Rowling prende in prestito dai racconti di *Re Artù* e più nello specifico quelli che riguardano Galvano (ibidem). Tra quest’ultimo ed Harry corrono infatti diverse similitudini, come ad esempio l’enfasi sulla ricorrenza del giorno di Natale, centrale in entrambe le narrazioni, oppure il ruolo della foresta, luogo nel quale entrambi questi eroi si distaccano prima di affrontare il loro avversario (e luogo simbolo della narrazione d’avventura dedicata all’infanzia); tuttavia le strategie messe in atto da Harry e Galvano sono diametralmente opposte. Galvano sceglie infatti di eludere la propria sorte indossando un oggetto magico, il cui potere gli consente di

sopravvivere al cavaliere verde, mentre Harry rinuncia alla ricerca spasmodica di oggetti di tale fattura, come la bacchetta di Sambuco, per concentrarsi invece sulla distruzione degli Horcrux (Groves 2017, 46). Si possono così distinguere due approcci al potere magico: da una parte la ricerca della via “facile” espressa da Voldemort e Galvano (il primo disgrega la sua anima per diventare immortale e il secondo inganna la morte), mentre l’altra strada, quella “dell’eroe”, è contraddistinta dalla lungimiranza incarnata da Harry, il quale affronta il suo destino senza sottrarsi alle sofferenze che esso comporta, qualunque sia il peso da dover sopportare (esattamente come Frodo nel *Signore degli Anelli*). Ed anche in questo caso ritorna l’equazione già descritta in precedenza: deviazione dal proprio destino = esito nefasto; una sorta di costante narrativa che trova riscontro nelle interpretazioni di Bottingheimer e di Otto, così come nei romanzi sopracitati. Harry infatti rinuncia alla ricerca della bacchetta di Sambuco, la quale gli consentirebbe di avere più chance di vittoria contro Voldemort, per dedicarsi alla caccia agli Horcrux.

Ed è da scelte come queste che si comprende una dinamica della narrativa soprannaturale ben presente sin dal Rinascimento e che è tuttora possibile leggere anche in *Harry Potter*. Gli studi diretti da Bottingheimer, ma non solo, mostrano infatti come con l’avvento del Rinascimento vi sia stato un cambio nel rapporto tra eroe e magia, con quest’ultima che subentra per premiare un comportamento positivo, giudizioso (ovviamente per i canoni culturali del tempo) e che rimanda, seppur implicitamente, alla fede religiosa, dove Dio premia e punisce sulla base di scelte individuali. Ovviamente un aiuto o negazione sulla base delle scelte dell’eroe era già presente ai tempi dei greci, ma in questo caso esiste una diretta corrispondenza tra azione e premio/punizione, mentre nell’antichità tale atto era comunque incasellato nel concetto di destino. Si prenda ad esempio *Cupido e Psiche*, in tale racconto la sorte dei due innamorati non solo è travagliata e ricca di imprevisti, ma comporta il trapasso di Psiche al mondo degli inferi e successivamente a quello degli dèi; e sarà solo nella vita ultraterrena che l’amore tra i due assumerà una stabilità (Bottingheimer 2014, 30). Si tratta quindi di un lieto fine agrodolce, che nel Rinascimento, attraverso il racconto della *Bella e la Bestia*, viene completamente rivisto. Dal 1600 in poi infatti, con Basile e Perrault, il lieto fine come esito di un’azione positiva compiuta dall’eroe diventa un canone stilistico pressoché immutabile (Bottingheimer 2014, 178). E nella saga scritta da Rowling si può notare tale struttura sia nella scelta compiuta da Harry nella foresta quando opta per la ricerca degli Horcrux, in opposizione a quella di Galvano, sia quando viene narrata la storia dei *Tre Fratelli*.

3.2. I principali artefatti e racconti soprannaturali presenti nella saga

Il racconto dei Tre Fratelli è di primaria importanza per l’intera saga, perché esprime concetti fondamentali per comprendere sia l’elemento magico, sia la sua struttura narrativa; ad esempio la

presenza di una magia antica (dai caratteri bizzarri persino per dei maghi). E tale elemento è subito evidente ed è espresso da due dei personaggi centrali dell'intera saga: da una parte Ron che pretende che il racconto dei *Tre Fratelli* assuma i canoni di un racconto di fate antico e dall'altra Hermione, che invece sminuisce tale carattere, ritenendolo "infantile" e presuppone che non sia importante (d'altronde lei non crede alla possibilità che tali avvenimenti siano reali) (Groves 2017, 7). Di fatto Groves suggerisce come Rowling abbia scritto l'intera saga pensandola come una lettura da fare ad alta voce, come qualunque altro racconto di fate (Ibidem).

"There were once three brothers who were travelling along a lonely, winding road at twilight –" [...] 'Midnight, our mum always told us,' said Ron, who had stretched out, arms behind his head, to listen. Hermione shot him a look of annoyance." (Rowling 2008, 330)

"[...] these brothers were learned in the magical arts, and so they simply waved their wands and made a bridge appear across the treacherous water. They were halfway across it when they found their path blocked by a hooded figure. "And Death spoke to them –" "And Death spoke to them. He was angry that he had been cheated out of three new victims, for travellers usually drowned in the river. But Death was cunning. He pretended to congratulate the three brothers upon their magic, and said that each had earned a prize for having been clever enough to evade him." (Rowling 2008, 330-331)

Sin da questo primo passaggio, che ricorda *Le Mille e una Notte* per l'idea del racconto nel racconto, è possibile intravedere l'intera struttura narrativa della saga e si disvela inoltre il meccanismo del soprannaturale letterario. Ed il motivo per il quale si può giungere a tale conclusione risiede in tre fattori.

1. **L'intreccio narrativo che ripercorre tutta la saga congiungendo tra di loro i vari capitoli:** tale effetto congiuntivo si rende evidente nel fatto che i tre doni della morte comprendono la bacchetta di Sambuco, la pietra della resurrezione e infine il mantello dell'invisibilità. Il primo oggetto magico, la bacchetta, è essenziale affinché Harry compia la scelta giusta, ovvero quella della rinuncia del suo potere in favore di un sacrificio personale e quindi del compimento del suo destino. Harry, infatti, sconfiggerà Voldemort solo ricompiendo lo stesso sacrificio dei suoi genitori e, più in generale, quell'atto di sottomissione al quale ogni eroe è predestinato, da Ettore e Achille, a Cupido e Psiche (Campbell 2012, 291, 441; Groves 2017, 46). Il secondo oggetto, la pietra, è sia un Horcrux, sia il mezzo con il quale Harry rivedrà, per la seconda volta, la sua famiglia d'origine e potrà finalmente interagire con essa. La prima volta che l'eroe rivede i suoi cari è nel primo capitolo della saga, con lo specchio delle brame, ma in quel frangente non gli era permesso ricevere una

risposta, né interagire direttamente (si trattava solo della materializzazione di un desiderio); mentre la pietra della resurrezione consentirà un passaggio ulteriore di ricongiungimento col passato dell'eroe. Ed infine si comprenderà il senso associato al mantello dell'invisibilità, donato a Harry da Silente durante il suo primo Natale ad Hogwarts, il quale lo aveva a sua volta avuto da James Potter. Questi tre oggetti fungono quindi da tappe e requisiti di un rito di passaggio obbligato, le quali permettono all'eroe di aprire e chiudere un dialogo col proprio passato e superare gli ostacoli del presente rivelando a tutti il proprio destino, ed anche a sé stesso.

2. **L'esistenza di un mondo magico di secondo grado (un effetto matryoska del soprannaturale):** sin dalla prima comparsa del mantello dell'invisibilità, così come per la pietra e più in generale per la storia dei *Tre Fratelli*, si scopre l'esistenza di un mondo soprannaturale inesplorato all'interno di Hogwarts. La ricerca della bacchetta di Sambuco, ad esempio, mostra la complessità delle regole che governano gli oggetti con i quali si emettono incantesimi, mentre il modo in cui al lettore viene introdotta la storia dei *Tre Fratelli*, suggerisce come essa sia riconducibile a un mondo magico non meglio esplorato: quello dei miti e delle leggende. Di fatto tutti e tre gli oggetti permettono di comprendere la fragilità dell'elemento magico da parte di tutti gli attori coinvolti nel racconto, compresi i maghi e le streghe.

3. **I doni della morte rappresentano inoltre l'elemento extradiegetico che ricongiunge la mitologia classica e il soprannaturale contemporaneo:** i doni della morte rappresentano, infatti, una delle prove che dimostrano come la creatività di Rowling sia stata condizionata dalla sua conoscenza pregressa e più in generale dall'esistenza di una letteratura del soprannaturale che riscrive gli stessi temi ed oggetti pressoché da sempre (come tra l'altro sostenuto da Propp). D'altronde quando ci si confronta con bestseller, come nel caso della saga di *Harry Potter*, sorge spontaneo domandarsi se esista una qualche struttura narrativa, o l'utilizzo di forme d'intertestualità, che possa aver facilitato l'autore nella sua creazione artistica; e non di rado la risposta a questo interrogativo trova un riscontro positivo. Il perché il processo creativo possa prendere in prestito, plasmare e riformulare idee già espresse altrove è già stato ampiamente spiegato da studiosi come Antonietti ed Eagleman, i quali sostengono come l'abilità combinatoria, estensiva e di rottura, di forme ed idee altrui sia alla base dell'azione artistica (Antonietti, Colombo, Pizzigrilli 2011, 80-89; Eagleman & Brendt

2017). Ed ovviamente anche la scrittura, in qualità di processo artistico, non è immune da questa modalità generativa, propria del pensiero umano.

Per tutte queste ragioni occorre analizzare con molta attenzione la struttura del racconto dei *Tre Fratelli* e dei doni a loro concessi dalla morte, sospendendo così, almeno per un momento, l'analisi dell'elemento magico presente nella *Pietra Filosofale*.

Il primo dei tre doni a comparire nella saga è il mantello dell'invisibilità, il quale viene donato ad Harry da Silente, ed in questo caso il lettore ha già avuto modo di familiarizzare con Hogwarts e le sue regole, ivi compresa la lotta tra classi (siano esse legate alle singole casate, o al tema del razzismo che accompagna la disputa tra i puro sangue, i mezzo sangue e i figli di babbani) e la manifestazione della magia tramite bacchette, pozioni ed oggetti incantati. Tuttavia, la comparsa del mantello genera un ulteriore elemento di distinzione, la cui portata non investe solo il lettore ed il narratore (con quest'ultimo focalizzato quasi esclusivamente su Harry), ma persino Ron, che può essere considerato a tutti gli effetti un nativo del mondo magico e punto di riferimento per Harry (è infatti lui a fare da apripista per il mondo di Hogwarts al binario 9 e $\frac{3}{4}$) (Groves 2017, 56).

“Hello, dear,” she said. “First time at Hogwarts? Ron’s new, too.” [...] “All you have to do is walk straight at the barrier between platforms nine and ten. Don’t stop and don’t be scared you’ll crash into it, that’s very important. Best do it at a bit of a run if you’re nervous. Go on, go now before Ron.” (Rowling 1997, 70)

“Something fluid and silvery gray went slithering to the floor where it lay in gleaming folds. Harry picked the shining, silvery cloth off the floor. It was strange to the touch, like water woven into material. “It’s an invisibility cloak,” said Ron, a look of awe on his face. “I’m sure it is — try it on. (Rowling 1997, 144)

Harry looked down at his feet, but they were gone. He dashed to the mirror. Sure enough, his reflection looked back at him, just his head suspended in midair, his body completely invisible. He pulled the cloak over his head and his reflection vanished completely. (Rowling 1997, 145)

Lo stupore di Ron, espresso dal tono reverenziale con il quale egli riconosce ed identifica il mantello dell'invisibilità, rivive un'altra volta nell'ultimo capitolo della saga, quando tale oggetto viene identificato come dono della morte; anche se Hermione è incline a non accettare questa interpretazione dell'oggetto magico.

“‘Mr Lovegood,’ Hermione began again. ‘We all know that there are such things as Invisibility Cloaks. They are rare, but they exist. —’” (Rowling 2008, 333)

“Ah, but the Third Hallow is a true cloak of invisibility, Miss Granger! I mean to say, it is not a travelling cloak imbued with a Disillusionment Charm, or carrying a Bedazzling Hex, or else woven from Demiguise hair, which will hide one initially but fade with the years until it turns opaque. We are talking about a cloak that really and truly renders the wearer completely invisible, and endures eternally, giving constant and impenetrable concealment, no matter what spells are cast at it. How many cloaks have you ever seen like that, Miss Granger?.” (Rowling 2008, 333)

Hermione prova, infatti, e in modo irriverente, a spiegare a Mr. Lovegood, il padre di Luna, come i mantelli dell’invisibilità siano oggetti comuni e non speciali come quelli descritti dal racconto dei *Tre Fratelli*; ed inoltre, tenterà, nonostante le evidenze contrarie, a sostenere l’assurdità dell’esistenza di tutti e tre i doni della morte. Di fatto quello che Hermione nega non è solo l’esistenza di questi artefatti leggendari, ma anche l’intero racconto di Beda, ovvero l’idea che la morte sia comparsa ai tre fratelli Peverell per punirli.

‘I thought you were new to the Hallows Quest! Many of us Questers believe that the Peverells have everything – everything! – to do with the Hallows!’ ‘Why, that the three brothers in the story were actually the three Peverell brothers, Antioch, Cadmus and Ignotus! That they were the original owners of the Hallows!’ (Rowling 2008, 335)

‘One of those superstitions, isn’t it? “May-born witches will marry Muggles.” “Jinx by twilight, undone by midnight.” “Wand of elder, never prosper.”’ (Rowling 2008, 336)

‘I don’t think anyone except Mr Lovegood could kid themselves that’s possible. Beedle probably took the idea from the Philosopher’s Stone; you know, instead of a stone to make you immortal, a stone to reverse death.’ (Rowling 2008, 338)

‘Hang on, though,’ said Ron. ‘The Chamber of Secrets was supposed to be a myth, wasn’t it?’ (Rowling 2008, 345)

‘All right, even if you want to kid yourself the Elder Wand’s real, what about the Resurrection Stone?’ Her fingers sketched quotation marks around the name, and her tone dripped sarcasm. ‘No magic can raise the dead, and that’s that!’ (Rowling 2008, 346)

Per la mente della giovane strega la possibilità che i doni della morte esistano è inaccettabile, nonostante abbia già accettato l’esistenza di due piani della realtà scissi e subito il razzismo del mondo della magia, nonché studiato tutto quello che era possibile conoscere sul soprannaturale. È come se si verificasse una frattura nella struttura del mondo magico di Rowling, poiché vengono descritti eventi e oggetti che non rientrano nella logica del soprannaturale sin qui narrata e che per tanto non si possono nemmeno spiegare con le regole interpretative fornite al lettore. In tal senso, la rappresentazione dello storyworld si compone così di due realtà: da una parte la Londra dei Dursley, e dall’altra quella dei maghi; e con quest’ultima che viene poi scissa ulteriormente. Da una parte esiste, infatti, la quotidianità del mondo magico, ben esemplificato da lezioni, dalle vacanze, dai compiti, dalle amicizie, dalle dispute e amori, e dall’altra, invece, compaiono eventi impossibili

persino per la mente dei maghi (come ad esempio la presenza dei doni della morte) (Feldt 2015, 105, 106). Questa ulteriore separazione concettuale acquisterà un suo significato specifico nella conclusione di questo elaborato, mentre per ora è necessario focalizzare ancora l'attenzione sul fatto che esistono degli oggetti privi di spiegazione sia per il mondo dei babbani (modello causale scientifico), sia per la realtà magica di Hogwarts.



Fig. 10, La struttura dell'elemento magico all'interno della saga di *Harry Potter*

A questo punto per comprendere lo scetticismo di Hermione occorre domandarsi quale sia l'origine di questo di personaggio e il suo ruolo nel racconto. D'altronde, se si analizza più da vicino la figura di Hermione e la si ingloba nell'intertestualità che ha guidato il genio creativo di Rowling, è possibile riconoscere nella piccola strega la figura di Hermes (Groves 2017, 23). Un chiaro collegamento tra Ovidio e Rowling è quindi implicito già nella scelta del nome (Hermione, Hermes), così come in quello di Remus Lupin (Remo e la fondazione di Roma) e di molti altri personaggi della saga (Groves 2017, 24-28). Ma l'aspetto qui importante è che per tutta la saga Hermione rappresenta il grillo della coscienza di Pinocchio, la figura che attraverso la conoscenza governa tutto, sin dall'inizio del racconto, quando il lettore ne fa la conoscenza.

“Are you really?” said Hermione. “I know all about you, of course — I got a few extra books, for background reading, and you’re in *Modern Magical History* and *The Rise and Fall of the Dark Arts and Great Wizarding Events of the Twentieth Century*.” (Rowling 1997, 77)

Ed inoltre ,sarà sempre l'intelligenza di Hermione ad essere una delle chiavi per superare una delle prove che attendono Harry nel primo capitolo della saga, prima di accedere alla pietra filosofale.

“They stepped over the threshold, and immediately a fire sprang up behind them in the doorway. It wasn’t ordinary fire either; it was purple. At the same instant, black flames shot up in the doorway leading onward. They were trapped
“Brilliant,” said Hermione. “This isn’t magic — it’s logic — a puzzle.” (Rowling 1997, 277)

La scelta di indicare questo attante come colei che aiuta l'eroe, ma che allo stesso lo ostacola nell'accettare idee salvifiche quanto controintuitive, come possano essere i doni della morte, non è casuale (Brendt & Steveker 2011, 89). Da una parte infatti Hermione e Ron fungono da mentori per l'eroe, mentre dall'altra lo ostacolano e questo avviene per due ragioni: la prima risiede nel fatto che conoscere qualcosa può impedirci di vedere oltre essa, e la seconda è che, come ricordano anche Campbell e Jung, la figura dell'ingannatore è utile per insegnare qualcosa di importante per l'eroe durante il suo cammino (Brendt & Steveker 2011, 89). Hermione inoltre, incarna l'archetipo del guardiano della conoscenza, della saggezza femminile che prima di lei era stato già incarnato da Atena, Minerva ed Hermes (Brendt & Steveker 2011, 89, Campbell 1991, 62 Groves 2017, 23, Otto 1968, 69). Una convergenza di divinità su cui però è necessario operare un distinguo tra il pensiero di Otto e quello di Groves, poiché se per quest'ultima, così come per Rowling, Hermione rappresenta sia un richiamo alla conoscenza, sia un omaggio ad Hermes, per Otto invece, colei che incarna davvero il sapere illuminato è solo Atena (Otto, 1968, 133-139). Hermes incarnerebbe infatti, almeno secondo Otto, uno spirito mitico più antico dei greci, risalente a una civiltà ancora legata ai simboli arcaici, come il fallo, le ali ai piedi, il mantello dell'invisibilità e la falce (ibidem). Di per sé questi richiami simbolici non sono vuoti, infatti, saranno ripresi quando si affronterà il tema della nascita della bacchetta e il suo significato nella saga di *Harry Potter*, ma in questo frangente è opportuno soffermarsi unicamente sul fatto che per Rowling la conoscenza può essere un impedimento per vedere qualcosa che non si può spiegare, ma che esiste; ed inoltre, la figura archetipa del mentore e dell'ingannatore sono utili all'eroe per comprendere lezioni importanti: come il senso della propria esistenza e quindi il proprio destino.

Tornando al mantello dell'invisibilità, è importante sottolineare il suo funzionamento magico che, almeno nella *Pietra Filosofale*, agisce per mezzo del contatto e per tale ragione il suo potere si deve considerare come transitivo. La magia dell'invisibilità assume poi la forma dell'Adynaton, poiché coinvolge la controfattualità, la quale si realizza attraverso la legge magica del contagio. D'altro canto chiunque indossi il mantello, a prescindere dalle sue intenzioni, potrà sfruttare il suo potere magico e sfuggire a occhi indiscreti, persino quelli della morte. E tale potere magico, come si apprende solo con l'ultimo libro della saga, è stato impresso a questo oggetto proprio dalla morte stessa che ha dovuto donare il proprio mantello al minore dei tre fratelli Peverell, il quale chiede espressamente di poter sparire là dove neppure lei possa trovarlo.

The youngest brother was the humblest and also the wisest of the brothers, and he did not trust Death. So he asked for something that would enable him to go forth from that place without being followed by Death. And Death, most unwillingly, handed over his own Cloak of Invisibility.” (Rowling 2008, 331).

Il potere dell'invisibilità viene quindi spiegato per mezzo dell'introduzione della figura della morte, anch'essa concettualizzata come un'entità invisibile capace di prendere un individuo in qualunque momento e portarlo via con sé (e tale concetto è valido anche nella realtà ordinaria del lettore). La spiegazione magica del funzionamento del mantello subisce quindi un cambiamento di status tra il primo libro della saga e l'ultimo. Nella *Pietra Filosofale*, infatti, è la legge del contagio a spiegare il funzionamento del mantello dell'invisibilità, mentre nel *I Doni della Morte*, ad essere coinvolta è invece la similarità; ovvero l'idea che il mantello renda invisibili così com'è la morte agli occhi di ogni essere vivente. Tuttavia, in entrambi i casi la forma assunta dell'elemento magico è la medesima, ovvero l'Adynaton, sebbene le leggi coinvolte cambino da un capitolo della saga ad un altro.

L'idea della duplice interpretazione degli artefatti magici si riaggancia poi al secondo dono della morte, ovvero la pietra della resurrezione, che rappresenta sia un oggetto leggendario, sia un Horcrux. Questo secondo dono assume il carattere di leggenda per via del fatto che nessun mago può riportare in vita un'entità morta, mentre tale artefatto rende possibile proprio questa pratica magica, seppur con dei limiti. D'altronde, ed anche riprendendo gli studi di Otto sull'antica Grecia, si può notare come già all'epoca nessun dio potesse avventurarsi nei domini del regno delle ombre per riportare indietro qualcuno; e per tale ragione non deve sorprendere che Rowling abbia voluto riproporre una limitazione analoga anche nella propria saga (Otto 1968, 322). Resta da specificare che cosa sia un Horcrux, o sarebbe meglio dire "gli", visto che nella saga ve ne sono sette (un numero che affonda le sue radici nella cultura del soprannaturale sin dai tempi della Bibbia, dove Giuseppe è il settimo figlio, così come l'ultimo sigillo prima dell'Apocalisse). Gli Horcrux sono a tutti gli effetti degli oggetti speciali, i quali svolgono un ruolo centrale all'interno della saga, poiché permettono di custodire un pezzetto dell'anima del loro creatore, ed inoltre, come nel caso dell'anello del potere di Tolkien, sono dotati di una propria volontà, la quale consente loro di agire direttamente su un ipotetico portatore (identificato come illegittimo) e plagiare così la sua mente.

Dal punto di vista delle leggi del modello causale magico, gli Horcrux funzionano quindi grazie alla legge magica del contagio, che gli consente di mantenere un legame indissolubile col loro legittimo proprietario anche su lunghe distanze. Ed è inoltre interessante notare fin da subito come sia nel caso di Tolkien, sia in quello di Rowling, questi oggetti magici esprimano anche una profonda malvagità, la quale si ripercuote anche sulla vita del loro nuovo custode (ovvero il portatore). E questo elemento narrativo, ovvero il carattere nefasto degli oggetti magici e la loro azione su chiunque entri in contatto con essi, non è del tutto estranea al racconto di fate, anzi. In realtà l'idea che la magia rappresenti una sorta di sventura sull'essere umano è molto antica, come si è visto in precedenza con

l'analisi testuale della Bottingheimer, ed è anche ben radicata anche nella storia della letteratura fantasy, ma sia nel caso dell'anello del potere, sia in quello degli Horcrux, la malvagità espressa da questi oggetti soprannaturali è prima di tutto intrinseca e in continuità con quella presente nelle anime dei loro rispettivi creatori. Esattamente come nel caso del *Ritratto di Dorian Grey*, dove la malvagità di Dorian contagia il suo ritratto sino a mostrare, come in Narciso imperfetto, le conseguenze di una vita dissoluta. In tutti i casi citati, infatti, la malvagità degli oggetti è strettamente vincolata alle caratteristiche dell'anima del loro forgiatore, ed è proprio questa la prova lampante della presenza anche di un'altra legge oltre a quella del contagio, ovvero quella della similarità: poiché se è malvagio il creatore, lo sarà anche l'oggetto da esso creato. Ritorna così l'idea che il "simile crei il simile", ovvero che due entità scisse possano comunque "agire allo stesso modo" e che i tratti più intimi della personalità, che per definizione sono quanto di più immateriale possa esserci (così come potrebbe essere l'anima), giungano a invadere, grazie a un mezzo magico, anche artefatti extracorporei. Tuttavia, e nonostante queste concordanze appaiano sia sul piano letterario, sia su quello dell'analisi dell'elemento magico, è necessario operare del distinguo tra le varie opere di finzione e i loro oggetti magici. Ad esempio, è solo nel *Ritratto di Dorian Gray* che si manifesta una somiglianza diretta tra oggetto e creatore, mentre negli altri esempi sopracitati non si può dire che esista tale nesso di similarità visiva, ma piuttosto solo una sovrapposibilità intrinseca; come direbbe Freud, una sorta di *motto di spirito* capace di legare tra di loro oggetto e persona. Ed è ragionevole sostenere che possano esservi casi in cui tale rapporto di somiglianza ruoti attorno a una figura allegorica. Ad esempio, la rosa della *La Bella e la Bestia* richiama sia l'amore, che si ritrova simbolicamente rappresentato nel fiore, sia la giovinezza che sfiorisce giorno dopo giorno. Ed è inoltre importante evidenziare come sia per la bestia della *Bella e la Bestia*, sia per Sauron, Voldemort e Dorian Grey, vi sia una perdita dell'umanità come sotto prodotto della creazione dell'oggetto magico; una sorta di prezzo per il potere, simile a quello che paga Medea per aver aiutato Giasone (Bottingheimer 2014, 20, 21). Il meccanismo implicito della fusione sembra quindi essere regolato da un reciproco scambio: *la cessione del potere per perdita di umanità, la quale viene acquisita dall'oggetto stesso*. D'altronde quel che rende umana una persona, così come un mago, è la sua anima, ovvero quell'essenza immateriale che conferisce a ogni individuo la sua unicità e che è già presente all'inizio della sua stessa vita; una sorta di parte pura e intatta, che nella letteratura fantasy può essere smarrita o scambiata per maggiore potere. Occorre inoltre sottolineare come Dorian non condivida il suo quadro con altri personaggi del racconto e quindi come non contagi direttamente nessuno al di fuori di sé, né influisca negativamente su altre esistenze, se non la propria. E tale meccanismo è presente anche nei racconti di Tolkien e di Rowling, seppur a uno stadio iniziale, tant'è che la parte di creazione dell'Horcrux coinvolge solo due entità: mago ed oggetto incantato (ed una sola legge magica).

“Gli oggetti creati sono malvagi come è malvagio il loro creatore, condividono con esso il medesimo destino e pensieri, perché sono simili”



Fig. 11, Una catena causale magica

Da questa prima catena causale dell'elemento magico sorge dunque un oggetto antropomorfizzato, ovvero l'Horcrux, che come tale acquista delle proprietà prettamente umane.

‘It should be, actually! But my point is that whatever happens to your body, your soul will survive, untouched,’ said Hermione. ‘But it’s the other way round with a Horcrux. The fragment of soul inside it depends on its container, its enchanted body, for survival. It can’t exist without it.’ (Rowling 2008, 90)

Ron passed the Horcrux to Harry. After a moment or two, Harry thought he knew what Ron meant. Was it his own blood pulsing through his veins that he could feel, or was it something beating inside the locket, like a tiny metal heart? (Rowling, 2008, 227)

Persino la distruzione di tali artefatti magici richiede una logica simile a quella normalmente associata agli essere umani.

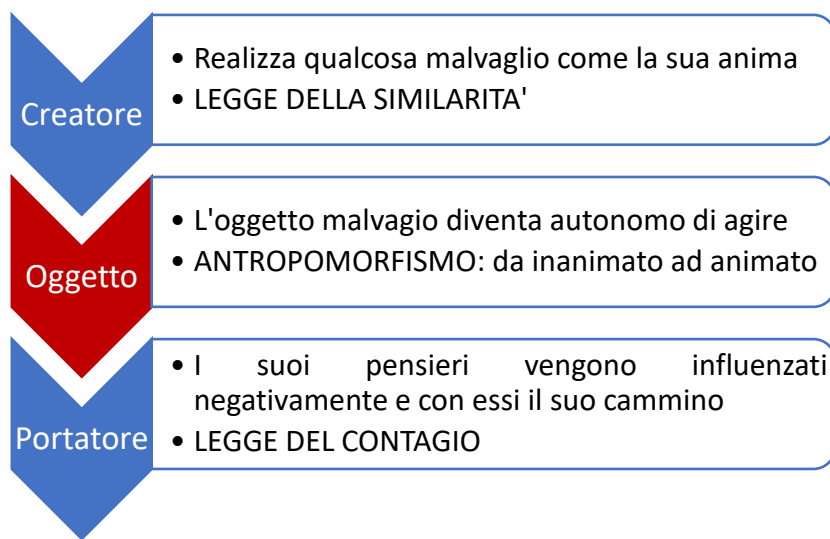
It has to be something so destructive that the Horcrux can’t repair itself. Basilisk venom only has one antidote, and it’s incredibly rare –’ (Rowling 2008, 90)

Tuttavia questa non è la prima volta che il lettore della saga di *Harry Potter* famigliarizza con entità antropomorfizzate e vincolate, per similarità, a un creatore/legittimo proprietario, magari attraverso la telecinesi. La prima volta che questo genere di magie compare e viene spiegata, è quando Harry e Ron giocano a scacchi.

“[...] wizard chess. This was exactly like Muggle chess except that the figures were alive, which made it a lot like directing troops in battle. Ron’s set was very old and battered. Like everything else he owned, it had once belonged to someone else in his family — in this case, his grandfather. However, old chessmen weren’t a drawback at all. Ron knew them so well he never had trouble getting them to do what he wanted. [...] Harry played with chessmen Seamus Finnigan had lent him, and they didn’t trust him at all.” (Rowling 1997, 197)

Questa prima catena causale permette inoltre di collegare la teoria magica antropologica di Frazer alle applicazioni cognitive di Subbotsky, trovando così un primo riscontro all’interno delle

forme letterarie, sia nel caso di Rowling, sia in quello di Tolkien. In ambo questi racconti è infatti possibile osservare come una sequenza causale magica così strutturata (fig. 20) unisca la teoria del pensiero umano alla rappresentazione letteraria del soprannaturale all'interno del genere fantasy.



Tab. 20. La catena causale magica degli Horcrux.

Ovviamente, lo schema sopra esposto si riferisce unicamente al rapporto che sussiste tra il creatore dell'oggetto e quest'ultimo, mentre l'Horcrux, invece, influenza anche la mente del suo nuovo padrone per mezzo del mentalismo, quindi della parola; esattamente come nel caso dell'anello di Tolkien, dove vi sono dei messaggi verbali diretti alla mente di Frodo. Sebbene quest'ultimo esempio possa mostrare una possibile applicazione dell'azione della similarità sulla mente umana, in realtà si tratta invece di un'azione combinatoria, quindi della presenza di una subordinazione dell'azione della legge del contagio (come menzionato in precedenza). In altre parole, quello che emerge da questa prima analisi è la copresenza di più di una legge magica, con relativa manifestazione ed effetto, che in un primo momento sembra essere dominata da una logica causale, come ad esempio quella del contagio, mentre in realtà a prevalere è la similarità.

Il motivo per il quale sia opportuno considerare il contagio come subordinato alla similarità è da ricercarsi nella posizione svolta dall'azione verbale, che subentra quando l'oggetto viene indossato da qualcuno e dalla parziale scissione dell'artefatto dal suo creatore. Infatti, sia l'anello di Tolkien, sia l'Horcrux, sono in contatto perenne con i loro creatori, ma quest'ultimi non possono agire direttamente su tali oggetti, poiché a loro volta essi sono animati da una propria volontà, la quale è scissa dall'originario padrone. Ed è questa scissione la chiave della legge della similarità, declinata poi nella manifestazione dell'antropomorfismo e della metamorfosi, in entrambi i casi e nei testi presi in esame si tratta infatti di legami che operano in modo *diretto*, ovvero attraverso la parola, o per mezzo dell'incantesimo artefice della prima creazione magica, e successivamente mediante l'oggetto incantato stesso. Senza un ordine, o in assenza di un'entità originaria, malvagia, questi oggetti

sarebbero in realtà inerti e neutrali. Essi acquistano una propria volontà e quindi un'anima, in tutto e per tutto simile a quella del loro creatore, solo grazie ad esso ed è per questo che i loro destini sono legati.

L'aspetto che rimane da chiarire in questa fase è l'ingresso del principio di contagio, la cui presenza è testimoniata da un fatto incontrovertibile, che coinvolge lo sviluppo e l'esito dell'intera narrazione; poiché il ritrovamento degli oggetti da parte di Potter in un caso e di Frodo nell'altro, implicano l'inizio di una serie di vicissitudini che condizionano il destino dei due eroi in modo negativo. E questa è la prova che l'aspetto malvagio del creatore dell'oggetto si trasmette per contagio al suo portatore, e tutto questo in virtù di un passaggio di second'ordine, il quale influenza l'intera esistenza dei protagonisti in modo negativo. Si può quindi sostenere che la suddivisione tra primo e secondo ordine poggi sull'idea che debba esistere una consequenzialità tra le azioni magiche tali per cui ve ne sia una che abbia dato origine ad un'altra e così all'infinito. Esattamente come nel caso del mantello, dove la prima spiegazione del suo funzionamento non preclude l'idea che in origine esso sia davvero appartenuto alla morte (sua legittimo proprietario).

Ed è poi evidente come questa catena causale degli Horcrux coinvolga almeno tre attori ben distinti: in primis il creatore dell'oggetto, successivamente l'artefatto stesso e infine il suo nuovo portatore; mentre sia nel caso della descrizione delle leggi magiche operata da Frazer, sia in quella descritta da Subbotky, tale pluralità di soggetti di non è presente, perché di solito la catena causale prevede il coinvolgimento di due sole entità (creatore e oggetto). Proprio la molteplicità di attori coinvolti, nonché la diversità di principi magici presenti in un'unica sequenza, sottolineano una difformità tra le teorie sopra citate e il loro utilizzo nei testi; i quali mostrano, infatti, e almeno in questo caso, una complessità ed eterogeneità maggiore rispetto alla concettualizzazione teorica (sia essa antropologica, che cognitivista). Ed è da questa complessità che nasce un'ipotetica gerarchia magica, con un principio che opera per mezzo di alcune manifestazioni fenomeniche e che a sua volta genera un artefatto capace di sfruttare, di rimando, un altro principio magico per un ulteriore scopo, magari diverso dal primo.



Fig. 11, Ordini d'azione magica

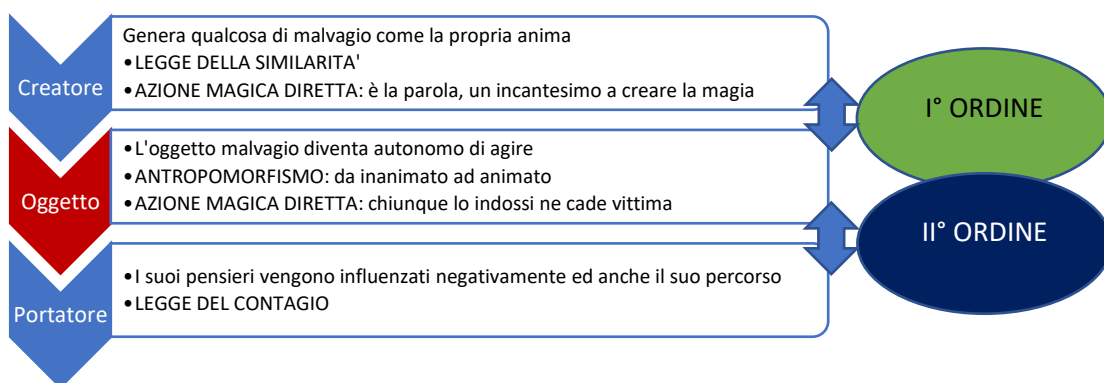
D'altronde la legge del contagio opera per mezzo del contatto fisico e nel caso di *Harry Potter* è evidente come il trasportare l'Horcrux, nonché l'interagire con esso, produca un'azione sulla psiche dell'eroe e degli altri suoi aiutanti. Ad esempio, quando Ron prova a trasportare il medaglione ecco che inizia la seguente catena causale d'eventi magici:

“While the magical container is still intact, the bit of soul inside it can flit in and out of someone if they get too close to the object. I don't mean holding it for too long, it's nothing to do with touching it,' [...] 'I mean close emotionally. [...] You're in trouble if you get too fond of or dependent on the Horcrux.' (Rowling 2008, 91)

“Behind both of the glass windows within blinked a living eye, dark and handsome as Tom Riddle's eyes had been before he turned them scarlet and slit-pupilled.” (Rowling 2008, 305)

“I have seen your heart, and it is mine. I have seen your dreams, Ronald Weasley, and I have seen your fears. All you desire is possible, but all that you dread is also possible [...]’ (Rowling 2008, 306)

Essendo inoltre l'Horcrux un oggetto autonomo, che si comporta in tutto e per tutto come un essere umano, mobilità a parte (per la quale dipende dal suo portatore), si rendono possibili delle ulteriori forme di espressione magica, di second'ordine, come ad esempio il mentalismo. Questo livello di concatenazione delle forme dell'elemento magico non viene preso in considerazione dagli studi di Feldt, la quale incasella un cespuglio che parla a Mosè nell'Adynaton, benché il parlare sia una caratteristica più antropomorfica che controintuitiva (Feldt 2012, 135). Ad ogni modo è interessante verificare come il mentalismo degli Horcrux invada i pensieri dei suoi portatori (quindi sempre tramite il contagio), nel tentativo di manipolare le loro menti. Il potere coercitivo esercitato dall'oggetto sul suo portatore è di fatto simile a quello che viene descritto dai rituali Voodoo e si manifesta con la perdita del controllo e un successivo danno al portatore, che può, o meno, esserne consapevole. Ecco come anche in questo frangente compaia, ancora una volta, la particolarità della legge della similarità applicata al contesto narrativo, ovvero il fatto che a essere bersaglio della magia non è solo colui che ha forgiato il legame primario con l'oggetto, ma tutti coloro che entrano poi in contatto con tale entità.



Tab. 21, La catena causale magica degli Horcrux e i suoi ordini d'azione

Si assiste così a un ulteriore passaggio narrativo, che di per sé trascina quello che in origine era un legame semplice tra il mandante della magia e l'effetto della stessa in una sorta di second'ordine, o rapporto subordinato, della catena causale magica, nel quale un oggetto, una volta divenuto animato, tenta di produrre una propria azione magica (autonoma rispetto a quella esercitata all'inizio). Ed in entrambi i casi, sia nel primo, sia nel secondo ordine, l'azione magica è attuata in modo diretto, ovvero esiste una fonte magica che si esprime per mezzo di parole (o incantesimi) e oggetti visibili.

L'ultimo tassello da analizzare prima di chiudere la parentesi sugli Horcrux, è il carattere divisivo di questa magia, che scinde l'anima del proprietario dell'oggetto, costringendolo a barattare una parte di sé stesso per una quota maggiore di potere, che però lo espone e vincola ad alcuni luoghi fondamentali della sua esistenza. Ad esempio, nel *Signore degli Anelli*, l'anello del potere è stato forgiato in una regione che vincola da vicino Sauron, il quale scruta il Monte Fato sapendo che è da lì, e lì soltanto, che il suo potere può essere terminato per sempre. Allo stesso modo, nella *Bella e la Bestia*, la Bestia è vincolata a vivere nella sua dimora a causa della rosa, la quale segna l'avvicinarsi dello scadere della profezia dell'incantesimo. Infine, in *Harry Potter*, ecco che Voldemort ha vincolato e nascosto i propri Horcrux in luoghi vicini alla sua infanzia e alla storia della sua vita.

As Dumbledore had told Harry that he believed Voldemort had hidden the Horcruxes in places important to him. (Rowling 2008, 237)

Il perché sia importante sottolineare questo elemento territoriale per le magie di questo genere, ben espresso dai luoghi di provenienza degli eroi, è strettamente legato allo sviluppo della narrazione e alle tappe del cammino dell'eroe. Con l'ingresso di questi luoghi, nonché di questi oggetti che incarnano in sé un'anima, si innescano gli eventi che costringeranno l'eroe, anche contro la sua stessa volontà, a intraprendere un percorso dal quale non potrà più sottrarsi (ovvero il proprio destino), a meno che esso non si concluda con la sua vittoria o la sua sconfitta. Quella che questi oggetti creano e trasferiscono ai loro portatori è per questo: una vera e propria metamorfosi, o come direbbe Propp, un'evoluzione accrescitiva del protagonista (Propp, 1972, 143; Zanotti 2001).

'He only approached Slughorn to find out what would happen if you split your soul into seven,' said Harry. 'Dumbledore was sure Riddle already knew how to make a Horcrux by the time he asked Slughorn about them. I think you're right, Hermione, that could easily have been where he got the information.' 'And the more I've read about them,' said Hermione, 'the more horrible they seem, and the less I can believe that he actually made six. It warns in this book how unstable you make the rest of your soul by ripping it, and that's just by making one Horcrux!' (Rowling 2008, 89)

Ovviamente il prezzo da pagare è altissimo per l'essere umano, mentre per l'oggetto i vantaggi sono immensamente più grandi. Ad esempio, nel caso di *Harry Potter*, gli Horcrux creati da Voldemort rappresentano contemporaneamente il suo punto di forza e il suo tallone d'Achille, esattamente come per l'anello di Sauron nel *Signore degli Anelli*. E ciò deriva dal fatto che tutto il potere posseduto da questi antagonisti è strettamente vincolato alla sorte di questi oggetti, che dal momento della loro creazione vengono dotati di una propria volontà. Ma se per Tolkien l'eroe è l'unico a dover portare il peso del male, nella saga di *Harry Potter*, invece, si può scegliere di condividere il peso dell'Horcrux e non lasciare che esso gravi su una sola persona.

'you don't think you've been possessed, do you?' [...] 'But we'll take turns wearing it, so nobody keeps it on too long.'
(Rowling 2008, 236)

D'altronde già dal primo libro, *La Pietra Filosofale*, emerge con forza l'idea di una suddivisione e una cooperazione delle sfide al fine di raggiungere specifici obiettivi; e per tale ragione non è inusuale riscontrare un coinvolgimento di più personaggi anche nel caso degli Horcrux. Tale prospettiva di mutualistico aiuto cede però il passo all'individualismo espresso dal terzo e ultimo dono della morte, la bacchetta di Sambuco. Tuttavia, prima di approcciarsi all'analisi di quest'ultimo oggetto speciale, occorre affrontare il tema ben più ampio dell'uso della bacchetta, vero e proprio strumento totemico della letteratura soprannaturale, la cui origine si perde nel tempo.

Già nella strutturazione del primo capitolo si era affrontato il tema della bacchetta ricollegandone la nascita a dei reperti archeologici dell'antico Egitto, per poi descrivere la figura mitologica di Asclepio, il bastone caduceo e infine la figura di Hermes (Antoniou et al. 2011, 217-221; Bottigheimer 2014, 11; Devies 5-12; Propp 1975, 313). Sempre Hermes e la sua bacchetta sono ben descritti dall'analisi della mitologia greca condotta da Otto, il quale pone in evidenza il potere di quest'artefatto magico di destare gli uomini (Otto 1968, 134).

"Verga meravigliosa d'opulenza e dovizia, d'oro a tre foglie, ti proteggerà contro ogni male" (Omero, Inno a Ermete, 529: Otto 1968, 136).

D'altronde, proprio la diffusione e l'uso della bacchetta, quasi in ogni narrazione del soprannaturale, la rende un oggetto indispensabile per ogni scrittore di magia e, per tanto, non sorprende che la Rowling abbia scelto di introdurre al lettore al mondo magico di Hogwarts proprio attraverso questo strumento.

“He brought the umbrella swishing down through the air to point at Dudley — there was a flash of violet light, a sound like a firecracker, a sharp squeal, and the next second, Dudley was dancing on the spot with his hands clasped over his fat bottom, howling in pain.” (Rowling 1997, 47)

“Hagrid pulled out the pink umbrella again, tapped it twice on the side of the boat, and they sped off toward land” (Rowling 1997, 50)

Certamente l’ombrello di Hagrid non ricorderà nessuna delle bacchette che seguiranno gli altri capitoli della saga, eppure, per il custode della foresta di Hogwarts, i due oggetti magici sono assolutamente sovrapponibili e questo diventa evidente soprattutto sul volgere della conclusione dei *Doni della Morte*.

‘I’m on it, Harry, don’ worry!’ Hagrid yelled, and from inside his jacket pocket he pulled his flowery pink umbrella.[...] Hagrid! No! Let me!’ [...] ‘REPARO!’ [...] There was a deafening bang and the sidecar broke away from the bike completely: Harry sped forwards, propelled by the impetus of the bike’s flight, then the sidecar began to lose height – (Rowling 2008, 54)

Per quanto possa sembrare inusuale, l’ombrello di Hagrid altro non è che una bacchetta, strumento di cui lui non è provvisto da quando è stato espulso da Hogwarts. Ma perché al mago e alla strega è necessario uno strumento magico? A questa domanda viene data una risposta approssimativa nel primo libro della saga, mentre nell’ultimo capitolo di essa si analizzano aspetti più complessi. Tuttavia, è possibile riassumere le due idee nel fatto che ogni mago abbia bisogno di una bacchetta per lanciare degli incantesimi e quindi difendersi, o attaccare. Chiunque sia sprovvisto di bacchetta, infatti, rischia di venir sconfitto da chi invece ne possiede una, e questo concetto emerge con forza nell’ultimo capitolo della saga.

‘Lily, take Harry and go! It’s him! Go! Run! I’ll hold him off –’ Hold him off, without a wand in his hand! ... He laughed before casting the curse” [...] “she had no wand upon her either ... how stupid they were, and how trusting, thinking that their safety lay in friends, that weapons could be discarded even for moments [...]” (Rowling 2008, 28)

In queste poche righe si descrive come James e Lily Potter abbiano affrontato Voldemort privi di strumenti di difesa e siano morti. La bacchetta è quindi indispensabile al mago, il quale la sceglie da rivenditori specializzati nel mondo del soprannaturale ed in questo caso la selezione dello strumento magico possiede un suo rituale.

“Hold out your arm. That’s it.” He measured Harry from shoulder to finger, then wrist to elbow, shoulder to floor, knee to armpit and round his head. As he measured, he said, “Every Ollivander wand has a core of a powerful magical

substance, Mr. Potter. We use unicorn hairs, phoenix tail feathers, and the heartstrings of dragons. No two Ollivander wands are the same, just as no two unicorns, dragons, or phoenixes are quite the same. And of course, you will never get such good results with another wizard's wand." (Rowling 1997, 63).

La bacchetta viene quindi descritta da Rowling come un oggetto di legno dalla lunghezza variabile, misurata in pollici, al cui interno è situato un elemento magico, crini di unicorni, piume di fenici etc., che possiedono un loro potere intrinseco e vincolato alla natura di tale elemento soprannaturale. Si costituisce in questo modo, sin dal primo capitolo della saga, una duplice struttura della bacchetta, con il rivestimento esterno realizzato in legno, e l'interno che invece incorpora materiali magici. Questa struttura induce a pensare che vi sia la presenza del fenomeno dell'antropomorfizzazione, ma anche quella del metamorfismo. Le bacchette possiedono infatti un'anima e grazie ad essa scelgono il loro proprietario.

"Every Ollivander wand has a core of a powerful magical substance, Mr. Potter. We use unicorn hairs, phoenix tail feathers, and the heartstrings of dragons." [...] "Harry took the wand. He felt a sudden warmth in his fingers. He raised the wand above his head, brought it swishing down through the dusty air and a stream of red and gold sparks shot from the end like a firework, throwing dancing spots of light on to the walls. Hagrid whooped and clapped and Mr. Ollivander cried, "Oh, bravo! Yes, indeed, oh, very good. Well, well, well...how curious...how very curious...". (Rowling 1997, 62)

"The wand chooses the wizard, remember [...]" (Rowling 1997, 65)

Da queste poche righe è possibile comprendere come la magia contenuta nelle bacchette necessiti sì del contatto, quindi della legge del contagio, ma non solo. La scelta della bacchetta e del mago avviene infatti sulla base dell'affinità tra i due, quindi si potrebbe dire per similarità: deve esistere una qualche risonanza tra la bacchetta e il mago. Ad esempio, quella scelta da Harry è uguale a quella che scelse Tom Riddle, ovvero Voldemort.

"[...] I think we must expect great things from you, Mr. Potter....After all, He-Who-Must-Not-Be-Named did great things — terrible, yes, but great." (Rowling 1997, 65)

E già in quest'ultima frase subentra un concetto in antitesi quasi perfetta rispetto al plot narrativo del genere fantasy, nonché in rapporto agli Horcrux descritti in precedenza: si apprende infatti come la bacchetta non possieda una preferenza per il bene o per il male, ma una genuina neutralità. La descrizione che ne sorge è quindi quella di un oggetto animato, ma allo stesso tempo non sbilanciato per una fazione dei personaggi del racconto, come invece è stato nel caso dell'Horcrux. E tale neutralità sembra evincersi nel fatto che la bacchetta di Potter sia della stessa

fattura di quella selezionata a suo tempo da Voldemort, ed inoltre nasconde in sé un segreto che si manifesta solo nell'ultimo libro della saga, quando una delle due bacchette si rompe.

“As the pain from Harry’s scar forced his eyes shut, his wand acted of its own accord” (Rowling 2008, 56)

‘Harry, you keep talking about what your wand did,’ said Hermione, ‘but you made it happen! Why are you so determined not to take responsibility for your own power?’ (Rowling 2008, 193)

Harry sembra, infatti, essere sopraffatto da Voldemort, quando a un certo punto succede l'impossibile e dalla sua bacchetta, attraverso un'iniziativa spontanea, si aziona, per antropomorfismo, e controbatte quella dell'antagonista, il quale scappa dal combattimento. Ma qual è la legge magica che rende possibile tutto ciò? Per comprendere il meccanismo magico sottostante occorre riprendere l'acquisto della bacchetta presso la bottega di Ollivander e l'inizio del libro *I Doni della Morte*; anche se prima di avviarsi a quel punto del testo, può essere sensato analizzare un altro elemento della frase qui sopra citata, ovvero il dolore della cicatrice di Harry. Nel primo capitolo della saga, infatti, Harry incontra, per la primissima volta, Voldemort, all'interno della foresta proibita, dove viene salvato da Firenze.

“Then a pain like he’d never felt before pierced his head; it was as though his scar were on fire. Half blinded, he staggered backward. He heard hooves behind him, galloping, and something jumped clean over Harry, charging at the figure. [...] The pain in Harry’s head was so bad he fell to his knees. It took a minute or two to pass. When he looked up, the figure had gone. A centaur was standing over him, not Ronan or Bane; this one looked younger; he had white-blond hair and a palomino body” (Rowling 1997, 185)

Quando Harry incontra Voldemort è un centauro a salvarlo, ma al di là di questo, l'aspetto interessante è di questo evento è sia di natura simbolica, sia legato all'intera struttura narrativa della saga e nello specifico del primo e dell'ultimo libro. Il simbolismo si racchiude infatti nell'immagine della cicatrice, che già dai tempi dei greci accompagna l'eroe quale marchio di riconoscimento; un elemento questo, che è già stato discusso quando si è affrontato il concetto di fato e che viene qui avvalorato dalla scelta stilistica di Rowling. Vi è poi quella struttura chiasmica che unisce in modo univoco il primo e l'ultimo libro, poiché i luoghi, i simboli e persino gli oggetti descritti all'inizio della saga finiscono per acquistare una nuova interpretazione solo giunti alla lettura de *I Doni della Morte*. È come se le regole interpretative acquisite dal lettore durante i primi sei romanzi della saga e con essi la familiarità col mondo della magia, venissero meno all'improvviso, lasciandolo esposto a qualcos'altro; ovvero alla manifestazione della legge della partecipazione e con essa la

comprensione del mondo soprannaturale. Tuttavia, le bacchette, come si è già detto, scelgono il mago per assonanza, ma possono cambiare volontà a seconda di specifici contesti.

‘A person can still use a wand that hasn’t chosen them, though?’ asked Harry. ‘Oh yes, if you are any wizard at all you will be able to channel your magic through almost any instrument. The best results, however, must always come where there is the strongest affinity between wizard and wand. These connections are complex. An initial attraction, and then a mutual quest for experience, the wand learning from the wizard, the wizard from the wand.’ (Rowling 2008, 399)

‘Which is that the possessor of the wand must capture it from its previous owner, if he is to be truly master of it,’ (Rowling 2008, 334)

La bacchetta magica è quindi un artefatto magico antropomorfo che agisce prima di tutto sulla base della legge della similarità, attraverso cui opera la scelta del suo proprietario, mentre successivamente subentrerà la regola del contagio, la quale emergerà ogni qual volta una bacchetta verrà vinta in uno scontro magico e passerà da un proprietario a un altro; da questo momento in poi, infatti, l’oggetto magico risponderà al suo nuovo padrone. La conquista della bacchetta implica, almeno in questa prima fase, la presenza della legge del contagio, poiché lo strumento magico non ha scelto il suo nuovo padrone sulla base delle sue affinità con esso, quindi sulla scia della legge della similarità, ma è stata costretta a cambiare proprietario in virtù di successivi eventi; e una volta cambiato il proprio padrone, la bacchetta gli ubbidirà anche in assenza di una qualsivoglia affinità. In questo specifico caso si crea un’inversione rispetto all’Horcrux, perché la superiorità tra le leggi magiche è del contagio sulla similarità.

“– then it may be yours. Of course, the manner of taking matters. Much also depends upon the wand itself. In general, however, where a wand has been won, its allegiance will change.’ [...] ‘Subtle laws govern wand ownership, but the conquered wand will usually bend its will to its new master.’ ‘Yes, if you won it, it is more likely to do your bidding, and do it well, than another wand.’” (Rowling 2008, 399)

In questo caso inoltre, l’ordine cronologico che governava lo schema degli Horcrux viene violato in virtù di una logica di superiorità tra leggi magiche; ovvero, il rapporto di second’ordine non corrisponde più a una subordinazione di natura diretta, perché il contagio guidato dalla conquista dell’oggetto prevale sulla logica originaria.

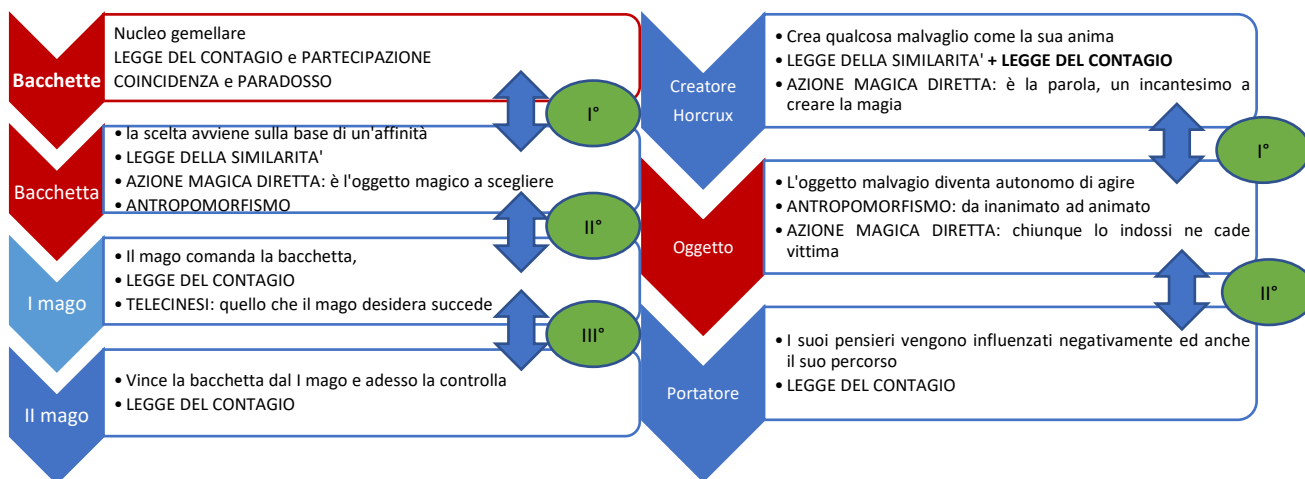


Tab. 22, La catena causale magica delle bacchette magiche e i suoi ordini d'azione

Tale schema ha il pregio di spiegare il funzionamento di due leggi magiche, tuttavia resta esclusa la partecipazione e con essa l'azione *indiretta* dell'elemento magico, menzionata in precedenza e però mai applicata; ma per osservare il funzionamento di quest'ulteriore tassello magico occorre ritornare a *La Pietra Filosofale*. Il primo passo per disvelare la complessità del funzionamento delle bacchette risiede, infatti, nel negozio di Ollivander (come si comprenderà solo nell'ultimo libro della saga), perché, non solo Harry ha acquistato una bacchetta simile a quella di Voldemort (legge della similarità), ma il caso, o sarebbe meglio dire il destino, ha voluto che questi due strumenti magici condividessero anche il medesimo nucleo, un'eventualità rara, ma pur sempre possibile. E con essa ritorna anche un concetto descritto in precedenza, ovvero la presenza di un mondo magico oscuro, non conoscibile neppure dai maghi stessi, in cui oltre ad essere iscritti i doni della morte si inserisce anche concetto il nucleo gemellare.

The connection of the twin cores is incredibly rare, yet why your wand should have snapped the borrowed wand, I do not know ...' [...] 'I think so,' replied Ollivander, his protuberant eyes upon Harry's face. 'You ask deep questions, Mr Potter. Wandlore is a complex and mysterious branch of magic.' (Rowling 1997, 400-401)

In questo caso il nucleo gemellare rappresenta l'espressione della legge della contagio, la quale a sua volta si manifesta per mezzo della Coincidenza ed agisce come operatore logico causale primario rispetto a qualunque azione messa in atto dagli attori in gioco. La legge del contagio impone infatti che due entità che prima erano una cosa sola continuino ad esserlo anche dopo la loro divisione, a prescindere da ciò che li accadrà, e tale meccanismo funziona anche nel caso degli Horcrux, i quali costudiscono un pezzetto dell'anima di Voldemort e per questo sono sempre in contatto con lui.



Tab. 23, La grammatica delle bacchette magiche e degli Horcrux

Dalla tabella si evince così la presenza di una struttura dell'elemento magico molto complessa, ma delle regole abbastanza precise.

1. La prima è che *“qualunque legge che ne anticipi un'altra finisce per governare quest'ultima”*; quindi il contagio dei nuclei gemellari delle bacchette influenza la formazione delle altre strutture magiche, ma è a sua volta determinato dalla legge della partecipazione che condurrà Harry, l'eroe, a sconfiggere il suo antagonista. Ed anche la combinazione tra la legge della similarità e quella del contagio espressa dagli Horcrux troverà la partecipazione quale formula di governo principale.
2. La seconda regola è che *“ogni legge magica presuppone una sua specifica manifestazione soprannaturale”* e che può essere rintracciata attraverso la presenza di uno o più fenomeni appartenenti alle categorie elencate nel secondo capitolo di questo elaborato. Tuttavia, è presto per sostenere che tutte tali categorie siano sufficienti a descrivere la pluralità di manifestazioni soprannaturali presenti nel in *Harry Potter*, così come nella letteratura dei racconti di fate.

Data questa articolazione delle leggi e fenomeni magici, ci si può domandare come mai le due bacchette dai nuclei gemellari abbiano scelto Harry e Voldemort come loro legittimi proprietari e non a qualcun altro? Una risposta riduttiva potrebbe essere che senza questo stratagemma narrativo non ci sarebbe stato quell'intreccio chiasmatico che invece coinvolge i vari capitoli della saga. Tuttavia, e nonostante questa risposta sembri interessante, essa non permette di compiere ulteriori passi interpretativi in avanti, né di spiegare le altre lacune presenti nella trama di *Harry Potter*, così come in moltissimi racconti soprannaturali. D'altro canto si è già spiegato che eroe e antagonista incarnano due ruoli specifici non solo per conformazione della trama, ma anche per la morfologia assunta da

questi due soggetti. Harry e Voldemort infatti, così come ricorda Ollivander e il cappello parlante, sono più simili di quanto entrambi immaginano.

“Difficult. Very difficult. Plenty of courage, I see. Not a bad mind either. There’s talent, A my goodness, yes — and a nice thirst to prove yourself, now that’s interesting....So where shall I put you?” [...] Harry gripped the edges of the stool and thought, Not Slytherin, not Slytherin. [...] “Not Slytherin, eh?” said the small voice. “Are you sure? You could be great, you know, it’s all here in your head, and Slytherin will help you on the way to greatness, no doubt about that — no? Well, if you’re sure — better be GRYFFINDOR!” (Rowling 1997, 51)

Il cappello parlante può leggere i pensieri altri solo quando viene indossato ed esprime contemporaneamente due forme di magia, la prima è l’antropomorfizzazione, mentre la seconda è il mentalismo. Ed entrambe queste forme magiche sono soggette alla medesima legge, ovvero il contagio; d’altro canto è solo con il contatto con la testa delle persone con le quali il cappello interagisce che gli consente di assumere un’identità e la facoltà di leggere i pensieri. Quest’ultimi inoltre, non sono mai di una persona diversa da quella con la quale il cappello è entrato in contatto, il che indica un qualche vincolo di prossimità. Si potrebbe però obiettare a quest’argomentazione sostenendo che la categoria nella quale inserire il cappello non sia quella dell’antropomorfizzazione, ma dell’Adynaton; d’altronde la Feldt identifica il cespuglio parlante dell’Esodo con quest’ultima categoria (Feldt 2012, 135). A dire il vero, però, l’antropomorfizzazione non è nemmeno presa in considerazione dalla Feldt, ma rientra nello schema esposto nel secondo capitolo e il perché sia necessaria questa categoria è spiegato proprio da esempi empirici come questi. Se si scegliesse di adottare solo l’Adynaton per tutti i fenomeni controintuitivi, allora non vi sarebbe differenza tra l’ombrello di Hagrid, il quale permette a una barca di spostarsi velocemente sull’acqua (così come una qualsiasi magia che fuoriesce da una bacchetta) e fenomeni più complessi, come il cappello parlante. Quest’ultimo richiede infatti al lettore di accettare l’assunzione di facoltà umane a un oggetto inanimato, com’è anche nel caso degli Horcrux, e quindi attribuirgli uno status umano. Dal punto di vista cognitivo, che è poi quello su cui si regge l’intero impianto teorico di questo elaborato, le due operazioni (identificare un’entità magica come controintuitiva o antropomorfica) risulta essere molto differente. Ad esempio, il cespuglio che brucia senza estinguersi e che allo stesso tempo parla dell’Esodo (3:1-6) sarebbe da iscrivere sia nell’Adynaton, sia nell’Antropomorfizzazione, poiché coinvolge entrambe (sempre nel caso in cui si scelga di adottare le categorie con le definizioni utilizzate nel secondo capitolo). Una volta conclusa questa digressione sul cappello parlante e sulle categorie magiche, è bene tornare all’idea che l’eroe e l’antagonista altro non siano che due entità speculari, ma con delle differenze determinanti. Si potrebbe quasi sostenere che se all’eroe corrispondesse lo status di *figura*, allora all’antagonista sarebbe da associare quello dell’*ombra* della stessa. In questa logica, che ricorda i poemi greci, dove all’antagonista è riconosciuto lo stesso valore

dell'eroe, si può incasellare anche il rapporto che sussiste tra Harry e Voldemort, il quale si definisce meglio nell'ultimo capitolo. È, infatti, durante quest'ultimo che si scorge la presenza di lati negativi in personaggi sino a quel momento quasi esclusivamente positivi (Groves 2017, 93; Berndt & Steveker 2011, 90). La vicinanza tra Harry e Voldemort è poi ulteriormente sancita dall'Occulomanzia, la quale collega i due, esattamente come la cicatrice e la bacchetta dal primo all'ultimo capitolo della saga.

'Harry, you aren't supposed to let this happen any more!' Hermione cried, her voice echoing through the bathroom. 'Dumbledore wanted you to use Occlumency! He thought the connection was dangerous – Voldemort can use it, Harry! What good is it to watch him kill and torture, how can it help?'. (Rowling 2008, 192)

'He read Gregorovitch's mind, and I saw this young bloke perched on a windowsill, and he fired a curse at Gregorovitch and jumped out of sight. He stole it, he stole whatever You-Know-Who's after. And I ... I think I've seen him somewhere ...' (Rowling 2008, 232)

Il senso di tutte queste coincidenze risiede però altrove, esse, infatti, non sono altro che esempi di manifestazioni magiche riconducibili all'omonima categoria. D'altronde i nuclei gemellari delle bacchette descritte dalla Rowling impongono la presenza di una contaminazione predeterminata, la quale condiziona le regole normative stravolgendo così il normale corso degli eventi. Nel caso della bacchetta magica, ad esempio, il principio di similarità viene sopraffatto da quello del contagio, il quale, però, risulta a sua volta sovrastato dal fatto che Harry e Voldemort condividono il medesimo destino, tant'è che scelgono e vivono esistenze simili. Entrambi sono orfani, diversi dagli altri bambini, poiché sono destinati alla grandezza e segnati dal dover intraprendere il cammino dell'eroe; ecco quindi che a sovrastare la gerarchia delle leggi magiche è la legge della partecipazione. Harry e Voldemort possiedono infatti la bacchetta con il medesimo nucleo perché condividono, seppur a tempi alterni, entrambi il percorso lungo il cammino dell'eroe, sostenuti anche dagli stessi aiutanti (per entrambi è infatti Silente a guidare la formazione dell'eroe). Proprio questa similarità attiva un meccanismo descrivibile come una connessione karmica, che conduce questi due personaggi a selezionare, tra le migliaia di bacchette presenti nel negozio di Ollivander, proprio le uniche a condividere lo stesso nucleo.

Per tutte queste ragioni, la scelta della bacchetta può essere letta attraverso una duplice modalità: da una parte essa suggerisce che i due maghi abbiano selezionati i rispettivi strumenti magici per somiglianza, seguendo quindi la legge della Similarità, che lega il percorso di Harry a quello di Voldemort, pressoché identici (come le due bacchette); dall'altra, invece, si deve accettare la spiegazione della legge della partecipazione, la quale lega (questa volta dall'alto) i destini di questi due eroi. La prima spiegazione, quella della Similarità, è affascinante e funzionale, ma non riesce tuttavia a spiegare l'evento che ha dato origine alla saga, ovvero la morte dei genitori di Harry.

Quest'ultimo, infatti, non è nato orfano per abbandono, com'è invece Voldemort, e per questo non era destinato a ripercorre le stesse tappe del signore Oscuro, né a diventare un'Horcrux prima e un eroe poi. Alla nascita egli era solo il figlio di una strega e un mago, nulla di più. La similarità che egli condivide con Voldemort è frutto solo di un'azione di quest'ultimo, il quale ha dato vita a un percorso che si può spiegare solo in modo karmico: "come il battito di una farfalla da una parte del mondo che produce un uragano dalla parte opposta del globo", quindi con la legge della Partecipazione. D'altronde è stata proprio l'uccisione dei genitori di Harry a innescare le sventure di Voldemort e la perdita della sua parte ancora umana, nonché la conseguente ascesa di chi invece è ancora umano ovvero Potter, che intraprende così il cammino dell'eroe. È la Partecipazione, inoltre, ad aver reso saliente una bacchetta sulle altre, esattamente uguale a quella di Voldemort, nel negozio di Ollivander, ed è sempre questa legge magica ad aver condizionato i successivi eventi.

Il motivo per il quale sarebbe da accettare questa seconda spiegazione risiede nel fatto che Harry aveva dei genitori, aveva un destino che, almeno per quanto emerge dalla trama, non era segnato sin dall'inizio, ma viene scritto dallo stesso Voldemort con le sue azioni, come quando uccide Lily e James. È quest'evento, infatti, a scatenare le sventure del percorso dell'antagonista. Ed in questo passaggio testuale vi sono da comprendere due aspetti molto importanti, il primo è che la morte dei genitori di Harry rappresenta la fonte di una delle manifestazioni della forma magica del paradosso più importanti della saga; mentre il secondo il fulcro d'attenzione risiede nel fatto che la formula che permette a Potter di sopravvivere a Voldemort è ciò che determina lo scollamento della trama soprannaturale rispetto ai suoi binari e produce così l'insorgere della metalessi ascendente. Il paradosso, ovvero il fatto che Lily riesca a lanciare un incantesimo anche in assenza di una bacchetta magica, che per un mago rappresenta tutto, è la manifestazione di tale categoria magica (ovvero il paradosso).

"[...] the night Lord Voldemort tried to kill him, when Lily cast her own life between them as a shield, the Killing Curse rebounded upon Lord Voldemort, and a fragment of Voldemort's soul was blasted apart from the whole, and latched itself on to the only living soul left in that collapsing building. Part of Lord Voldemort lives inside Harry, and it is that which gives him the power of speech with snakes, and a connection with Lord Voldemort's mind that he has never understood. And while that fragment of soul, unmissed by Voldemort, remains attached to, and protected by Harry, Lord Voldemort cannot die." (Rowling, 2008, 551).

'So the part of his soul that was in me ...' Dumbledore nodded still more enthusiastically, urging Harry onwards, a broad smile of encouragement on his face. '... has it gone?' 'Oh, yes!' said Dumbledore. 'Yes, he destroyed it. Your soul is whole, and completely your own, Harry.' (Rowling 2008, 567)

'He took your blood and rebuilt his living body with it! Your blood in his veins, Harry, Lily's protection inside both of you! He tethered you to life while he lives!' (Rowling 2008, 568)

“You were the seventh Horcrux, Harry, the Horcrux he never meant to make. He had rendered his soul so unstable that it broke apart when he committed those acts of unspeakable evil, the murder of your parents, the attempted killing of a child. But what escaped from that room was even less than he knew. He left more than his body behind. He left part of himself latched to you, the would-be victim who had survived.” (Ibidem)

In questi frammenti testuali, provenienti dal dialogo tra Harry e Silente a Kings Cross, si svela inoltre, la parte più complessa dell'intero racconto (dal punto di vista della struttura magica), perché vengono violate molte delle regole sino a quel momento note al lettore. Innanzitutto si palesa il paradosso del fatto che un mago possa compiere delle magie senza l'ausilio della bacchetta magica, esattamente com'era stato descritto nel primo capitolo, quando Harry si ritrova su di un tetto, o riesce a far sparire la teca del serpente allo zoo. In tutti questi casi si verifica un evento paradossale, confermato dal fatto che Lily e James non riescono a tener testa a Voldemort poiché sprovvisti di strumenti magici (come mostrato in precedenza). Occorre inoltre sottolineare come nel caso dell'infanzia di Harry, lo sconvolgimento del piano della realtà coinvolgesse il mondo della realtà, mentre nel caso di Lily ad essere stravolto è il piano magico. D'altro canto se gli eventi generati nel mondo dei babbani da Harry sono inspiegabili, alla luce delle regole di quel mondo, sono invece perfettamente comprensibili in quello della magia.

“Not a wizard, eh? Never made things happen when you was scared or angry?” Harry looked into the fire. Now he came to think about it...every odd thing that had ever made his aunt and uncle furious with him had happened when he, Harry, had been upset or angry...chased by Dudley's gang, he had somehow found himself out of their reach...dreading going to school with that ridiculous haircut, he'd managed to make it grow back...and the very last time Dudley had hit him, hadn't he got his revenge, without even realizing he was doing it? Hadn't he set a boa constrictor on him?” (Rowling 1997, 45)

Ariana was barely seven years old when she vanished from sight, and seven is the age by which most experts agree that magic will have revealed itself, if present (Rowling 2008, 179)

Nonostante la realtà dell'elemento magico, conosciuta anche nel mondo di Hogwarts, rimane incomprensibile il come Lily sia riuscita a lanciare un incantesimo senza bacchetta; un'abilità questa, concessa solo ad altre creature, come i goblin.

“Goblins and elves are not used to the protection, or the respect, that you have shown this night. Not from wand-carriers.” “Wand-carriers,” repeated Harry: the phrase fell oddly upon his [...] 394 “The right to carry a wand,” said the goblin quietly, “has long been contested between wizards and goblins.” (Rowling 2008, 395, 427)

“Well, goblins won't share any of their magic, either,” said Ron. “You won't tell us how to make swords and armour the way you do. Goblins know how to work metal in a way wizards have never –” (Rowling 2008, 395)

La risposta a questo interrogativo è quindi da ricercare nel significato dell'uso della forma magica del paradosso all'interno della lettura magica e che Feldt indica come promotrice d'ambiguità ed incertezza nei confronti di ciò che viene narrato, sfidando così, la chiave mimetico illusionista creata dal testo stesso; di fatto, è come se il paradosso facilitasse la perdita delle garanzie cognitive alle quali il lettore si affida durante il suo viaggio alla scoperta del soprannaturale letterario (Feldt 2012, 61, 99, 140). Ed tale senso di spaesamento generato dal paradosso, viene colmato dalla Rowling con un'idea: "l'amore è la magia più potente che esista"; ed in questo modo, l'autrice invita il lettore a lasciarsi guidare da una metalessi ascendente, che poco a poco conquisterà la sua mente. D'altro canto la Rowling non propone altro che ciò che oggi emerge numerosi esperimenti cognitivisti; come quelli di Niemyjska, dove una foto, o un oggetto appartenuto a una persona cara possono instaurare un contatto invisibile e onnipresente (Niemyjska 2014, 1-21). In altre parole, questi esperimenti mostrano come si venga a creare una sovrapposizione perfetta tra le strategie narrative e i processi cognitivi che regolano la comprensione dell'elemento magico nella mente del lettore. Ed in questo modo si produce così un messaggio potente, perché i sentimenti sono i segnali che regolano la comparsa nella magia nei giovani maghi e streghe, e sono sempre questi moti emotivi, a poter riscrivere le regole della magia, ma non solo quelle; poiché coinvolgono anche il cammino dell'eroe. È l'amore, infatti, a sancire il confine che separa il destino di Harry da quello di Voldemort, con quest'ultimo che rifiuta il sacrificio, la morte e l'attaccamento agli altri in favore del potere, mentre il vero eroe rinuncia ad esso ed accetta invece tutti questi riti di passaggio, che sono poi anche alla base del suo cammino (Groves 2017, 74, 77-79; Berndt & Steveker, 2011, 98).

"Your mother died to save you. If there is one thing Voldemort cannot understand, it is love. He didn't realize that love as powerful as your mother's for you leaves its own mark. Not a scar, no visible sign...to have been loved so deeply, even though the person who loved us is gone, will give us some protection forever. It is in your very skin. Quirrell, full of hatred, greed, and ambition, sharing his soul with Voldemort, could not touch you for this reason. It was agony to touch a person marked by something so good." (Rowling 1997, 214).

L'intrusione dei sentimenti all'interno della trama soprannaturale è la chiave che genera quel cortocircuito tra i mondi descritti nella saga, tra la trama che lega i singoli capitoli (soprattutto il primo e l'ultimo) ed infine tra la realtà del lettore e quella del romanzo. D'altro canto, è con i sentimenti che anche il lettore può sperimentare la magia descritta nei romanzi della Rowling e calarla nella propria realtà, lasciandosi così guidare dalle coincidenze, dal mentalismo, dalla telecinesi e da una qualsiasi delle categorie magiche descritte in precedenza.

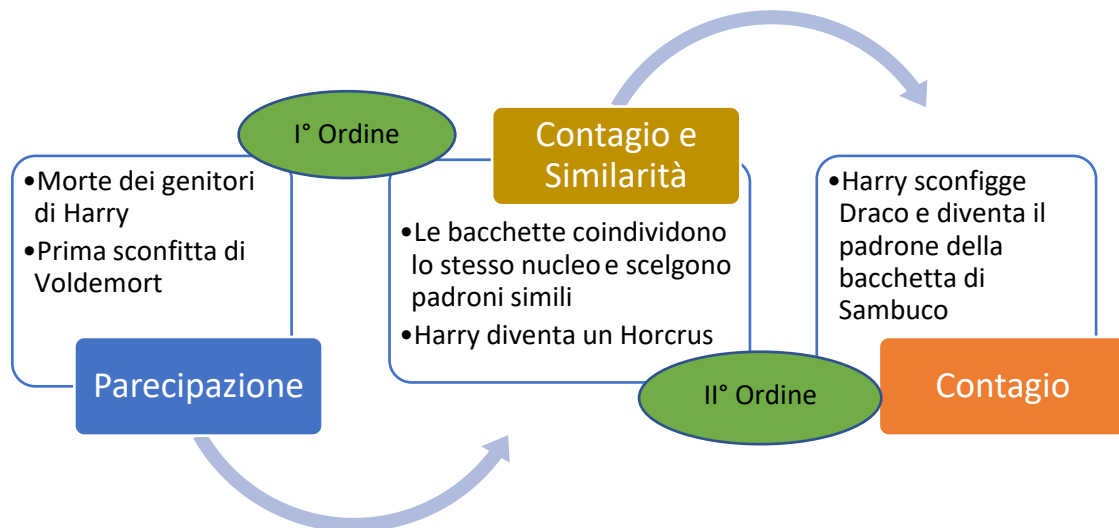


Fig. 12, La concatenazione di leggi del modello causale magico

La lettura degli eventi, nonché dell'elemento magico nel racconto della Rowling, necessita quindi di una prospettiva che accetti una sorta di equilibrio nell'universo, un ordine prestabilito. E tornando al concetto di gerarchia, si può ora ipotizzare che a scatenare gli eventi della saga di *Harry Potter* sia stato proprio quest'ordine naturale attribuito all'universo, che si è manifestato attraverso la legge della Partecipazione, seguita da quella della Similarità e infine del Contagio. Inoltre, non è escludersi che tale ragionamento possa trovare un riscontro anche nella saga del *Signore degli Anelli* dove Frodo incappa nell'anello a causa di suo zio, Bilbo; quasi come se le colpe dei padri ricadessero sui figli (un altro dei principi non scritti, ma inscrivibili nel concetto di Karma). Tuttavia, tra le due narrazioni vi sono svariate differenze, tra cui quella della molteplicità di mondi possibili che coinvolgono la saga di *Harry Potter*, contro la staticità espressa del *Signore degli Anelli*. Mentre per quanto riguarda la magia vi sono delle sovrapposizioni ed esse sono tanto più frequenti ed incisive se si confrontano i *Doni della Morte* e la loro peculiarità con gli oggetti descritti da Tolkien.

La bacchetta di Sambuco, ad esempio, ricorda il bastone usato dal mago Gandalf ed è descritta da Rowling proprio come se fosse un'asta.

'I sought a third wand, Severus. The Elder Wand, the Wand of Destiny, the Deathstick.'" (Rowling 2008, 526)

Il bastone della morte e la bacchetta del destino, quali nomi migliori per descrivere l'oggetto che causerà la sconfitta dell'antagonista e l'ascesa finale dell'eroe? D'altro canto la grandezza stessa di quest'oggetto era già stata assegnata, della Rowling, quando scelse prima i doni e solo successivamente l'albero di Sambuco (di cui è fatto lo strumento magico). I doni della morte, infatti, si possono leggere come un prestito dai miti irlandesi, mentre il sambuco richiama direttamente in causa la Bibbia e la storia di Giuda, impiccatosi proprio a questo genere di arbusto (Groves 2017, 38, 50). Ed in quest'ultimo caso, è inoltre possibile ritracciare l'azione delle leggi del modello causale

magico anche nella realtà, infatti l'albero di sambuco è identificato come un arbusto da niente, privo di qualità positive, esattamente come colui che vi si è impiccato (dimostrando l'azione della Similarità e del Contagio insieme) (Groves 2017, 50). La scelta del materiale per la bacchetta non è dunque casuale, tant'è che questa bacchetta tradirà Voldemort, convinto di avere tra le mani la più potente tra le armi.

There's more to it. Why did my wand break the wand he borrowed?' 'What you must understand, Harry, is that you and Lord Voldemort have journeyed together into realms of magic hitherto unknown and untested. But here is what I think happened, and it is unprecedented, and no wandmaker could, I think, ever have predicted it or explained it to Voldemort. (Rowling 2008, 569)

'He was more afraid than you were that night, Harry. You had accepted, even embraced, the possibility of death, something Lord Voldemort has never been able to do. Your courage won, your wand overpowered his. And in doing so, something happened between those wands, something that echoed the relationship between their masters (Rowling 2008, 569)

'But if my wand was so powerful, how come Hermione was able to break it?' asked Harry. 'My dear boy, its remarkable effects were directed only at Voldemort, who had tampered so ill-advisedly with the deepest laws of magic. Only towards him was that wand abnormally powerful. Otherwise it was a wand like any other ... though a good one, I am sure,' Dumbledore finished kindly. (Rowling 2008, 570)

La bacchetta di Voldemort e quella di Harry sono unite e funzionano solo quando i legittimi proprietari si scontrano tra di loro; è come se il potere che ne regola l'interazione svolgesse la sua funzione solo in questa particolare relazione tra eroe e antagonista.

'I cannot understand ... the connection ... exists only ... between your two wands ...' (Rowling 2008, 75)

'That wand still isn't working properly for you, because you murdered the wrong person. Severus Snape was never the true master of the Elder Wand. He never defeated Dumbledore.' 'You still don't get it, Riddle, do you? Possessing the wand isn't enough! Holding it, using it, doesn't make it really yours. Didn't you listen to Ollivander? The wand chooses the wizard (Rowling 2008, 594)

Ed anche nello scambio sopraccitato, ritorna il concetto del sacrificio, quello che Piton compie nei confronti della sua stessa esistenza, immolandosi per l'amore nutrito nei confronti di Lily; un gesto questo, che invece Silente non fece nel caso di sua sorella Ariana, uccisa anche a causa dell'ossessione per i Doni della Morte (per i quali Silente non era degno; ma Harry invece sì) (Groves 2017, 78).

'And the Cloak ... somehow, we never discussed the Cloak much, Harry. Both of us could conceal ourselves well enough without the Cloak, the true magic of which, of course, is that it can be used to protect and shield others as well as its owner' (Rowling 2008, 574)

È come se col suo cammino Harry avesse chiuso un cerchio, lo stesso aperto e ricucito, come la sua cicatrice, dai suoi genitori, Lily e James. Entrambi, infatti, esprimono i lati della personalità del figlio e vengono individuati numerose volte durante la saga; come quando ci si riferisce agli occhi di Harry, per indicare le affinità con la madre, oppure al carattere del giovane mago, per quanto riguarda il padre.

“You have your mother’s eyes. It seems only yesterday she was in here herself, buying her first wand. Ten and a quarter inches long, swishy, made of willow. Nice wand for charm work.” (Rowling 1997, 62)

L’ultimo elemento saliente, circa la storia dei tre fratelli e quindi dei doni della morte, è quello che riguarda i destinatari dei doni stessi e le conseguenze di tale assegnazione.

the oldest brother, who was a combative man, asked for a wand more powerful than any in existence [...] the second brother, who was an arrogant man, decided that he wanted to humiliate Death still further, and asked for the power to recall others from Death. [...] The youngest brother was the humblest and also the wisest of the brothers, and he did not trust Death. So he asked for something that would enable him to go forth from that place without being followed by Death. And Death, most unwillingly, handed over his own Cloak of Invisibility.” (Rowling 2008, 331)

‘Which is that the possessor of the wand must capture it from its previous owner, if he is to be truly master of it,’ (Rowling 2008, 334)

L’importanza di questo passaggio è duplice, perché da una parte mostra il ricongiungimento tra l’interpretazione della magia descritta da Bottingheimer, con annessa l’idea Rinascimentale, che solo chi è meritevole può sfuggire alla maledizione generata dal soprannaturale. Ed inoltre, ricompare anche in questo caso l’idea che Harry sia sì stato nella condizione di compiere le stesse scelte di Voldemort, ma abbia poi optato per qualcos’altro, ovvero abbia rinunciato al potere offerto dalla bacchetta di Sambuco in favore della distruzione degli Horcrux, sin anche ad accettare la propria sconfitta. Si consolida così l’interpretazione offerta in precedenza, la quale evidenzia il ruolo centrale del sacrificio dell’eroe, ben presente nel discorso di Campbell, così come nei classici greci (Patroclo dona la sua vita per permettere ad Achille di compiere il suo destino, così come Ettore). Ma non solo, la scelta operata dai tre fratelli pone in evidenza un ultimo elemento, che non è ancora analizzato, ovvero il tema della lotta tra bene e male.

Questo tema rappresenta un vero e proprio spartiacque che tra eventi, attanti e soprattutto coincidenze e disgiunzioni magiche, nel solco di una tradizione che non è nuova per il racconto di fate, anzi, come si è visto anche nel primo capitolo, è assai diffusa e documentata. Proprio per tale ragione era impensabile una sua assenza in questa saga, dove la distinzione tra le forze maligne e benigne mima, in modo pressoché perfetto, la stessa logica presente nella Bibbia. Non è un caso che Harry acquisisca una nuova conoscenza della vita solo dopo la morte, esattamente come Cristo, ed

anche in questo caso vi è il richiamo al numero sette, che compare sia nel caso degli Horcrux, sia nel numero di Potter generati grazie alla pozione polisucco e che sfrecciano su Londra inseguiti da Voldemort (Groves 2017, 63). Ed è forse proprio in questa sovrapposizione tra la narrazione sacra e il racconto di finzione che è possibile comprendere meglio la lotta tra il bene e il male; la quale attraversa tutto l'intreccio della saga di Rowling. Il lettore, infatti, è costretto a considerare sin da subito il mondo magico di Hogwarts come diviso in due grandi fazioni: da una parte coloro che lottano per il bene, mossi dal coraggio e dalla rettitudine incorporati dalla casata dei Grifondoro, mentre dall'altra parte, c'è il male, l'egoismo e la brama di potere incarnati dai Serpeverde.

"You flatter me," said Dumbledore calmly. "Voldemort had powers I will never have." [...] "Only because you're too — well — noble to use them." (Rowling 1997, 11)

"Anyway, this — this wizard, about twenty years ago now, started lookin' fer followers. Got 'em, too — some were afraid, some just wanted a bit o' his power, 'cause he was gettin' himself power, all right. Dark days, Harry." (Rowling 1997, 43)

"I got a few extra books, for background reading, and you're in Modern Magical History and The Rise and Fall of the Dark Arts and Great Wizarding Events of the Twentieth Century." (Rowling 1997, 77)

"[...] a powerful Dark wizard to get round Gringotts, but they don't think they took anything, that's what's odd. 'Course, everyone gets scared when something like this happens in case You-Know-Who's behind it." (Rowling 1997, 78)

"They were some of the first to come back to our side after You-Know-Who disappeared. Said they'd been bewitched. My dad doesn't believe it. He says Malfoy's father didn't need an excuse to go over to the Dark Side." (Rowling 1997, 80)

I simboli delle casate stesse sono l'espressione plastica della lotta tra due visioni del mondo, che per quanto agli antipodi condividono comunque un legame. Il serpente, ad esempio, è il nemico naturale dell'eroe, ma allo stesso tempo esprime il mezzo attraverso cui egli impara il linguaggio degli animali e ciò si ricongiunge perfettamente alla capacità di Harry di parlare con questi rettili (Propp, 1975, 351-352, 362).

"She didn't want to talk in front of you, because it was Parseltongue, all Parseltongue, and I didn't realise, but of course, I could understand her. Once we were up in the room, the snake sent a message to You-Know-Who, I heard it happen inside my head, I felt him get excited, he said to keep me there ... and then ...' He remembered the snake coming out of Bathilda's neck" (Rowling 2008, 284)

Se si analizza inoltre il simbolo del serpente in sé, da una prospettiva più organica, capace quindi di tener conto dell'evoluzione di questo rettile all'interno dell'universo soprannaturale, è poi possibile scorgere in esso l'espressione del drago, sino a giungere alla sua completa antropomorfizzazione incarnata dalla figura di Hermes (Propp, 1975, 392; Campbell 1991, 116). Occorre poi considerare che sia nell'opera originale della Rowling, sia nella sua traduzione italiana, si

è tratti in inganno dall'idea che lo stemma della casata dei Grifondoro possa essere un grifone, ma invece si tratta del leone. E quest'ultimo, incarna simbolicamente il potere della divinità del sole, così come nel caso della Sfinge e Vishnu nella sua forma di uomo-leone (Campbell 1991, 16, 76, 116). D'altronde, se si riprende la mitologia egizia, non ci si può non imbattere nel duello tra Seth ed Horus, allegoricamente ripreso anche dal racconto dei *Due Fratelli*. Osiride e Seth sono infatti fratelli, nati dalla dea del cielo e del dio terra, rispettivamente Nut e Geb, e, come Bata e Anubi, innescano tra di loro un conflitto a causa della moglie di uno dei due (Bottingheimer 2014, 13; Campbell 1991, 21). La simbologia egizia vuole poi che Horus, figlio di Osiride, vendichi la morte del padre, esattamente come l'Otello di Shakespeare, in un duello che vede da una parte il dio del sole e dall'altra quello del caos; si ritorna così alla divisione ancestrale tra bene e male, luce e ombra. Due classi che rimandano al mito di Ra e Horus, divinità del sole, del bene che si oppone al male e che sono alla base di alcuni simboli magici che richiamano al soprannaturale (Campbell 1991, 513). Ed è quindi ragionevole che anche la Rowling abbia ripreso dei simboli che pressoché da sempre affollano l'immaginario simbolico, o per meglio dire l'inconscio collettivo, del soprannaturale e che trovano nei racconti di fate una forma soggetta a mutazioni. Il Grifone, ad esempio, viene ripreso dalla Rowling nella figura dell'Ippogrifo, quest'animale a metà tra un uccello e un cavallo, che però incarna da sempre, prima ancora che comparisse nell'*Orlando Furioso*, un simbolo mistico (Groves 2017, 71). Il Grifone è infatti l'incrocio tra creature differenti, quali l'aquila e leone – animali solari – (così come appare nell'edizione cinematografica della saga della Rowling) ed è esattamente agli antipodi rispetto ad un altro simbolo, quello del coccodrillo notturno (il serpente inghiottitore); richiamando così la logica oppositiva dello scontro tra bene e male (Campbell 1991, 390). E se la datazione della tazza di Pietroasa (artefatto capace di inglobare e dare un senso a questa divisione simbolica) risulta tutt'ora incerta, è comunque assodato che il simbolo del Grifone rappresenti una delle pietre miliari dell'immaginario collettivo, (tant'è vero che compare già un cilindro assiro del XII-X secolo a.C.), così come il serpente (il cui ruolo è centrale nella *Bibbia*). Non è un caso che gli studi della Groves la conducano a sostenere che la Rowling abbia volutamente ripreso i simboli della cristianità e alcuni dei suoi motivi reinserendoli in una cornice discorsiva contemporanea (Groves 2017, 61-64). D'altronde sia nel caso della *Bibbia*, sia nella saga di *Harry Potter*, l'incapacità degli anteroi (rispettivamente Satana e Voldemort) di comprendere la forza dell'amore e dell'umiltà rappresenta la causa della loro disfatta (ibidem). Ed inoltre questo tema ricompare nella storia dei *Tre Fratelli*, che come un micro cosmo, ripropone esattamente le stesse dinamiche e regole che governano l'universo magico della saga della Rowling e il rapporto tra Harry e Voldemort.

A questo punto, e prima di procedere con l'analisi delle altre forme magiche, può essere utile riflettere su una singolarità, ovvero l'incapacità di ripristinare ciò che è stato corrotto dal male. Tale

effetto è evidente in alcuni frangenti del racconto, come ad esempio quando la bacchetta di Harry viene danneggiata e anche quando Silente viene in contatto con l'anello di Gaunt e più in generale quando la magia oscura colpisce qualcuno.

“R – Reparo.’ The dangling half of the wand resealed itself. Harry held it up. ‘Lumos!’ The wand sparked feebly, then went out” (Rowling 2008, 285)

“‘No,’ whispered Ollivander. ‘I am sorry, very sorry, but a wand that has suffered this degree of damage cannot be repaired by any means that I know of.’” (Rowling 2008, 398)

‘I think so, although there’s no chance of replacing his ear, not when it’s been cursed off –’ (Rowling 2008, 64)

‘I can’t make it grow back, not when it’s been removed by Dark Magic. But it could have been so much worse ... he’s alive.’ (Rowling 2008, 66)

“[...] stood at the gate, gazing up at the wreck of what must once have been a cottage just like those that flanked it. ‘Maybe you can’t rebuild it?’ Harry replied. ‘Maybe it’s like the injuries from Dark Magic and you can’t repair the damage?’ (Rowling 2008, 271)

‘That ring carried a curse of extraordinary power, to contain it is all we can hope for; I have trapped the curse in one hand for the time being –’ (Rowling 2008, 546)

Tutti questi esempi descrivono la medesima situazione, ovvero un’alterazione irreversibile provocata per mezzo del contatto magico, quindi a causa della legge del contagio, con qualcosa di oscuro e malvagio, e nel loro insieme riprendono il concetto di destino. È infatti il fato a determinare il concatenarsi di queste situazione e la capacità degli attanti di accettarlo oppure di opporvisi. Lo stesso Silente muore perché pur avendo accettato l’idea di morire, rifiuta il fatto che a perire possano essere anche persone a lui care e lo stesso può dirsi di Voldemort; mentre Harry, al contrario, abbraccia la precarietà dell’esistenza umana (Groves 2017, 139-140). Egli, infatti, ha avuto per ben due volte la possibilità di crogiolarsi nel ricordo del passato, in quell’atmosfera agrodolce offerta dallo specchio delle brame, del primo capitolo della saga, e della pietra della resurrezione descritta nei *Doni della Morte* (ed così ancora una volta evidente il legame tra questi i due testi).

“It was a magnificent mirror, as high as the ceiling, with an ornate gold frame, standing on two clawed feet. There was an inscription carved around the top: Erised stra ehru oyt ube cafru oyt on wohsi.” (Rowling 1997, 205)[...] Harry was looking at his family, for the first time in his life. [...] How long he stood there, he didn’t know. The reflections did not fade and he looked and looked until a distant noise brought him back to his senses” (Rowling 1997, 206)

“you, like hundreds before you, have discovered the delights of the Mirror of Erised.” [...] “Let me explain. The happiest man on earth would be able to use the Mirror of Erised like a normal mirror, that is, he would look into it and see himself exactly as he is. Does that help?” [...] “It shows us nothing more or less than the deepest, most desperate desire of our hearts. You, who have never known your family, see them standing around you. Ronald Weasley, who has always been overshadowed by his brothers, sees himself standing alone, the best of all of them. However, this mirror will give us

neither knowledge or truth. Men have wasted away before it, entranced by what they have seen, or been driven mad, not knowing if what it shows is real or even possible” (Rowling 1997, 210)

Con lo specchio dei desideri Harry ha inoltre la possibilità di veder realizzato ciò che egli più ricerca, e per questo si ha quindi l’attivazione della legge del contagio, poiché è solo nel riflesso del giovane mago che lo specchio permette di dare vita ai suoi pensieri; e la forma magica coinvolta è indubbiamente quella del mentalismo. Ne è una prova evidente la spiegazione fornita da Silente circa l’immagine riportata da Ron quando interagisce con questo oggetto magico, inoltre lo specchio permette solo a chi lo fissa in quel momento di vedere qualcosa, mentre agli altri (anche se presenti) ciò non è permesso (un’ulteriore prova della necessità di un rapporto bidirezionale tra questo oggetto magico e il suo utilizzatore). Un fenomeno simile sia per funzionamento, sia per effetto magico a quello generato dalla pietra della resurrezione.

“He closed his eyes, and turned the stone over in his hand, three times. They were neither ghost nor truly flesh, he could see that. They resembled most closely the Riddle that had escaped from the diary, so long ago, and he had been memory made nearly solid.” (Rowling 2008, 560)

Ed anche in questo caso è evidente come sia l’eroe, a differenza del proprio mentore e dell’antagonista, a resistere alla tentazione offerta dalla pietra e accettare di buon grado la morte; e con essa anche la propria sorte (Groves 2017, 139). In altre parole, Harry accetta di riprendere la sua vita e con essa il proprio destino, già segnato da quel primo incontro con la morte in culla e poi ripreso durante il successivo duello con Voldemort nella foresta proibita, quando l’oscuro signore fu fermato dall’intervenuto di Firenze (Groves 2017, 3). Una volta rivista la sua famiglia, infatti, Harry decide comunque che andrà incontro al suo destino, anche se ciò comporterà la morte; come del resto sarebbe già dovuto succedere in culla e poi nella foresta proibita.

“The pain in Harry’s head was so bad he fell to his knees. It took a minute or two to pass. When he looked up, the figure had gone. A centaur was standing over him, not Ronan or Bane; this one looked younger; he had white-blond hair and a palomino body” (Rowling 1997, 250)

“Remember, Firenze, we are sworn not to set ourselves against the heavens. Have we not read what is to come in the movements of the planets?” (Ibidem)

“Do you not see that unicorn?” Firenze bellowed at Bane. “Do you not understand why it was killed? Or have the planets not let you in on that secret? I set myself against what is lurking in this forest, Bane, yes, with humans alongside me if I must.” (Rowling 1997, 251)

“Firenze saved me, but he shouldn’t have done so....Bane was furious...he was talking about interfering with what the planets say is going to happen....They must show that Voldemort’s coming back....Bane thinks Firenze should have let Voldemort kill me....I suppose that’s written in the stars as well.” (Rowling 1997, 254)

Grazie a questi spunti di riflessione diventa più chiara l'intera struttura dei passaggi di magia più importanti all'interno della saga di *Harry Potter*, almeno per quanto riguarda il primo e l'ultimo capitolo della stessa. Si è infatti appreso dalle allusioni e i riferimenti scelti della Rowling circa i temi, i simboli e la presenza del cammino dell'eroe, quale possa essere stato il motore che ha animato la manifestazione dell'elemento magico; e che, in questo caso, attinge direttamente a quella Pangea individuata per primo da Frazer. Tuttavia, e nonostante gli elementi sin qui rintracciati ed analizzati, risulta ancora assente una rassegna delle altre forme di magia, ovvero quelle più canoniche e presenti in quota massiccia nell'arco dei sette capitoli della saga. Sin qui sono stati infatti elencati e sviscerati quegli elementi magici utili a creare quella suddivisione dello storyworld della Rowling così come descritti da Feldt ed espressi attraverso la separazione tra una Londra reale, una magica ed infine una misteriosa. D'altronde, senza le coincidenze descritte sino a questo momento (da quella dei nuclei gemellari all'intreccio tra l'infanzia di Harry e quella Voldemort) ai paradossi (come la magia lanciata da Lily o la possibilità dei bambini di usare le emozioni come vettore magico), il soprannaturale presente nella saga di *Harry Potter* sarebbe simile a quello narrato in altri testi che narrano di magia, piuttosto che a quello descritto dalla *Bibbia* o il *Vecchio Testamento*; ma questo è un problema sul quale si tornerà solo nell'ultimo capitolo.

3.3. Le forme di magiche più comuni e diffuse nella saga, nonché quelle residuali

In quest'ultima parte, dedicata all'analisi testuale delle forme di magia presenti in *Harry Potter*, si affronteranno tutte quelle manifestazioni del soprannaturale che affollano il primo e l'ultimo capitolo della saga, ma che non hanno ancora trovato una descrizione approfondita nelle precedenti pagine. Si cercherà quindi di classificare tali forme di magia (ove sia possibile) sempre mediante l'utilizzo della griglia per le categorie magiche descritta nel secondo capitolo. Tuttavia, e a differenza di quanto svolto nel precedentemente, si prenderanno in considerazione le sole forme di magia considerate *comuni e diffuse*, come gli incantesimi, le pozioni e gli altri oggetti magici. La ragione per la quale può avere un senso procedere in tal senso, ovvero per macro-blocchi d'informazione, risiede nella logica espressa nel secondo capitolo, quindi nell'idea che a prescindere dalle differenze che caratterizzano ogni tipologia di magia, vi possa comunque essere una sorta di struttura comune capace di ridurre e riunire, come un comun denominatore, la molteplicità creativa offerta dalla prosa narrativa; ed in tal senso, può aver senso presupporre che forme magiche simili, per importanza o distribuzione nel testo, possano esprimere una struttura simile. Sempre ammesso che tutto ciò sia effettivamente vero, perché di fatto ci si sta pur sempre addentrando in un campo, quello delle ipotesi, dal quale potrebbe emergere delle forme magiche che non rientrano in nessuna delle categorie

descritte, oppure che non utilizzino le leggi del modello causale soprannaturale sviluppato nei precedenti capitoli; e che, proprio per questo, meritino un'attenzione e una riflessione adeguata.

La prima categoria con la quale il lettore della saga famigliarizza è quella degli incantesimi, il quali vengono lanciati da qualunque artefatto che ricordi, anche vagamente, una bacchetta (così come suggerito da Ollivander e dimostrato dall'ombrello di Hagrid). E visto che in precedenza è già stato spiegato il fatto che le emozioni possano fungere da vettore magico, nonché il funzionamento della bacchetta, in questa parte può aver ora senso focalizzarsi su gli altri aspetti dell'incantesimo: come, ad esempio, la continuità fisica tra il mago e lo strumento magico impiegato per lanciare una magia, ben esemplificata da Hagrid e il suo ombrello.

“Hagrid pulled out the pink umbrella again, tapped it twice on the side of the boat, and they sped off toward land.” (Rowling 1997, 72)

Come si può evincere da questo passaggio, il contatto rappresenta il veicolo fondamentale per canalizzare i pensieri del mago, e dalla propria mente, verso un effetto desiderato: parrebbe quindi necessaria la presenza della similarità tra ciò che il mago desidera e quello che effettivamente la bacchetta rende possibile (ovvero quel *wishful thinking* descritto a inizio capitolo). Ed effettivamente tale similarità ricompare anche nell'assonanza dei suoni tra le parole magiche scelte per lanciare un determinato incantesimo (Groves 2017, 21). In altre occasioni, invece, a creare un legame tra le magie e le leggi causali dell'elemento magico è la similarità espressa dalla radice latina della parola dell'incantesimo stesso; il cui significato rimanda direttamente all'effetto di quest'ultimo. Ed un esempio di questo stratagemma può essere la comparsa della magia *wingardium leviosa* (Weny 2010, 62).

“You’re saying it wrong,” Harry heard Hermione snap. “It’s Wing-gar-dium Levi-o-sa, make the ‘gar’ nice and long.” [...] Hermione had sunk to the floor in fright; Ron pulled out his own wand — not knowing what he was going to do he heard himself cry the first spell that came into his: “Wingardium Leviosa!” (Rowling 1997,

In questa magia sono infatti presenti sia la parola inglese *wing*, che significa *ala*, sia la sua congiunzione ai due termini latini *arduus* e *levis*, il cui significato è rispettivamente *alto* e *leggero* (Weny 2010, 62). Esiste quindi un collegamento, in questo caso di natura semantica, che agisce per mezzo della somiglianza tra il nome dell'incantesimo, la sua radice etimologica e l'effetto che il mago intende generare. Tale logica si manifesta anche altrove, ad esempio, nel caso delle serrature impossibili da aprire, dove il termine *aloha* – il cui significato è *arrivederci* – si unisce al latino *mora* – che significa *ostacolo* – dando così vita a un incantesimo capace di scassinare qualunque serratura; oppure quando si usa una magia come *accio*, anch'essa presa in prestito dal latino e che significa *chiamare o convocare* (Weny 2010, 45, 63).

“Oh, move over,” Hermione snarled. She grabbed Harry’s wand, tapped the lock, and whispered, “Alohomora!” The lock clicked and the door swung open — they piled through it, shut it quickly, and pressed their ears against it, listening” (Rowling 1997, 116)

‘Alohomora.’ There was a click, and the door swung open.” (Rowling 2008, 154)

“You know – accio. And – they zoomed out of Dumbledore’s study window right into the girls’ dormitory.’ (Rowling 2008, 88)

“Harry seized the wand lying beside his camp bed, pointed it at the cluttered desk where he had left his glasses and said, ‘Accio glasses!’ Although they were only around a foot away, there was something immensely satisfying about seeing them zoom towards him, at least until they poked him in the eye.” (Rowling 2008, 96)

“He wrenched the telescope out of the door, leaving a hole behind, pulled the magical eyeball out of it and placed it in his pocket. Then he turned to face the room again, raised his wand and murmured, ‘Accio locket” (Rowling 2008, 207)

“Had some unknown magic drawn Hermione to this spot, or was the doe, which he had taken to be a Patronus, some kind of guardian of the pool? ‘Accio sword.’ It did not stir.” (Rowling 2008, 299)

Quest’analisi morfologica della magia, condotto all’interno dell’intera saga di *Harry Potter*, ha condotto Weny a identificare tre differenti macro-tipologie di magie collegate all’uso della bacchetta e ben 14 differenti funzioni: ovvero, chiamare a sé, creare, attaccare, distruggere, cambiare di status, aprire/rivelare, controllare, proteggere, chiudere, mostrare una direzione, pulire, chiudere, riparare/guarire, fermare o rilasciare (Weny 2010, 130). Degli 80 incantesimi presenti nell’intera saga, inoltre, ben 21 sono esattamente la riproduzione fedele di parole latine, mentre le altre sono derivate da suffissi, composizioni, o modifiche ed eliminazioni di parole prese da altre lingue; come ad esempio dal francese o dal greco (Weny 2010, 131). Andando più nello specifico, è poi possibile osservare l’analisi di Weny circa gli incantesimi presenti nel primo e nell’ultimo capitolo della saga di *Harry Potter*.

- *Aguamenti*: rappresenta la combinazione del termine latino *aqua* e *mentio*, e infatti l’effetto della magia così generata è quello di permette di far uscire dell’acqua, oppure di riempire qualcosa (Weny, 2010, 45)

‘Aguamenti!’ screamed Hermione, and a jet of water streamed from her wand, engulfing a spluttering and choking Mundungus.” (Rowling 2008, 182-183)

- *Cave inimicum*: è una magia di protezione, che unisce due parole latine, *caveo* – che significa essere in *guardia* – e *inimicum*, ovvero *ostile* (Weny 2010, 65).

'*Cave inimicum*,' Hermione finished with a skyward flourish. 'That's as much as I can do. At the very least, we should know they're coming, I can't guarantee it will keep out Vol—' (Rowling 2008, 225)

- *Confringo*: è una parola latina e significa letteralmente *rompere in pezzi o distruggere*, esattamente come l'effetti della magia nella saga (Weny 2010, 33)

'Confringo!' and her spell flew around the room, exploding the wardrobe mirror and ricocheting back at them, bouncing from floor to ceiling; Harry felt the heat of it sear the back of his hand." (Rowling 2008, 279).

- *Confundus*: è anch'essa un prestito dal latino e significa *confondere o creare disordine* (Weny 2010, 34).

"No doubt a Confundus Charm has been placed upon Dawlish." (Rowling 2008, 11)

- *Diffindo*: è una parola latina e significa *dividere, fendere o aprire* (Weny 2010, 49).

Diffindo.'It cracked with a sound like a bullet in the silence: the surface of the pool broke and chunks of dark ice rocked on the ruffled water. (Rowling 2008, 301)

- *Deprimo*: è una magia che serve a creare dei fori, delle aperture, è infatti ha lo stesso significato dell'omonima parola latina, che significa per l'appunto *deprimere* (Weny 2010, 67).

'Deprimo!' She had blasted a hole in the sitting-room floor." (Rowling 2008, 343)

- *Descendo*: anche in questo caso si tratta di una parola latina e significa *scendere* (Weny 2010, 67).

'Descendo,' muttered Ron, pointing his wand at the low ceiling. A hatch opened right over their heads and a ladder slid down to their feet." (Rowling 2008, 86)

- *Duro*: anche questo incantesimo richiama l'omonimo termine latino e serve a rendere qualcosa particolarmente *duro* (Weny 2010, 68).

‘Duro!’ cried Hermione, pointing her wand at the tapestry, and there were two loud, sickening crunches as the tapestry turned to stone and the Death Eaters pursuing them crumpled against it.” (Rowling 2008, 517)

- *Erecto*: è un incantesimo che condivide un rapporto di assonanza, di senso e di suono, con la parola latina *erectus* (Weny 2010, 69).

“‘Erecto!’ she added, pointing her wand at the misshapen canvas, which in one fluid motion rose into the air and settled, fully constructed, on to the ground before Harry, out of whose startled hands a tent peg soared, to land with a final thud at the end of a guy rope.” (Rowling 2008, 225)

- *Expecto Patronum*: è un incantesimo complesso, che evoca un avatar animale diverso per ogni mago. Ed il nome di questa magia deriva la combinazione del latino *patronus* – che significa *protettore, difensore* o per l'appunto *patrono* – e la parola inglese *expecto* (Weny 2010, 50).

‘For him?’ shouted Snape. ‘Expecto patronum!’ From the tip of his wand burst the silver doe: [...] (Rowling 2008, 551)

- *Expelliarmus*: è uno degli Schiantesimi usati da Potter per eludere e allontanare i Mangiamorte, nonché per disarmare la bacchetta degli avversari; e si tratta della combinazione di due parole latine, *expello* – che significa *espellere* – e *arma* (Weny 2010, 51).

‘Expelliarmus!’ Goyle’s wand flew out of his hand and disappeared into the bulwark of objects beside him; Goyle leapt foolishly on the spot, trying to retrieve it” (Rowling 2008, 507)

- *Expulso*: è un incantesimo che serve per far esplodere qualcosa e deriva dal latino *expulsio* (Weny 2010, 69).

‘Expulso!’ bellowed the Death Eater, and the table behind which Harry was standing blew up: the force of the explosion slammed him into the wall and he felt his wand leave his hand as the Cloak slipped off him.” (Rowling 2008, 138).

- *Engorgio*: lo si usa per ingrandire qualcosa e deriva dalla parola inglese *engorge* che significa proprio *rigonfiamento* (Weny 2010, 49)

‘*Engorgio.*’ The spider gave a little shiver, bouncing slightly in the web. Harry tried again. This time the spider grew slightly larger.” (Rowling 2008, 318)

- *Finite incantatem*: un incantesimo frutto della combinazione delle due parole latine *incanto* e *finite* (Weny 2010, 70).

‘Try Finite Incantatem,’ said Hermione at once, ‘that should stop the rain if it’s a hex or curse; if it doesn’t, something’s gone wrong with an Atmospheric Charm, which will be more difficult to fix, so as an interim measure try Impervius to protect his belongings –’ (Rowling 2008, 201)

- *Geminio*: la parola deriva direttamente dal latino *geminio* e dalla pluralità espressa dal simbolo zodiacale dei gemelli (Weny 2010, 52).

“They have added Gemino and Flagrante Curses!’ ‘Everything you touch will burn and multiply, but the copies are worthless – and if you continue to handle the treasure, you will eventually be crushed to death by the weight of expanding gold!’ (Rowling 2008, 434)

- *Glisseo*: deriva dal francese *glisser* e significa scorrere (Weny 2010, 71).

‘Glisseo!’ The stairs beneath their feet flattened into a chute and she, Harry and Ron hurtled down it, unable to control their speed but so fast that the Death Eaters’ Stunning Spells flew far over their heads.” (Rowling 2008, 517)

- *Homenum Revelio*: per identificare la presenza di una persona e prende in prestito le due parole latine *homo* e *revelo* (Weny 2010, 71).

'*Homenum revelio*,' said the voice at the foot of the stairs. Harry heard Hermione gasp, and he had the odd sensation that something was swooping low over him, immersing his body in its shadow. (Rowling 2008, 342)

- *Impedimenta*: consente di creare una sorta di barriera invisibile e deriva dal latino *impedimentum*, che significa *impedimento* oppure *ostacolo* (Weny 2010, 52).

'Impedimenta!' The jinx hit the middle Death Eater in the chest: for a moment the man was absurdly spread-eagled in mid-air as though he had hit an invisible barrier: one of his fellows almost collided with him – (Rowling 2008, 54)

- *Lumus*: è un incantesimo che permette alla bacchetta di illuminarsi, oppure consente di accendere altri oggetti; e deriva da una parola presa in prestito dal latino, *luminosus* (Weny 2010, 74).

"Lumos," said Harry, and his wand ignited." (Rowling 2008, 277)

- *Locomotor Mortis*: è la combinazione di tre parole, ovvero le latine *loco*, *moto* e *mortus*, che nell'insieme svolgono la stessa funzione della magia che le riunisce; quindi bloccare l'avversario (Weny 2010, 55).

Ron and Hermione, meanwhile, had found a place in the stands next to Neville, who couldn't understand why they looked so grim and worried, or why they had both brought their wands to the match. Little did Harry know that Ron and Hermione had been secretly practicing the Leg-Locker Curse. They'd gotten the idea from Malfoy using it on Neville, and were ready to use it on Snape if he showed any sign of wanting to hurt Harry. "Now, don't forget, it's Locomotor Mortis," Hermione muttered as Ron slipped his wand up his sleeve." (Rowling 1997, 178).

- *Meteolojinx Recanto*: quest'incantesimo mischia tre parole, la greca *meteorologia*, l'inglese *jinx* e la latina *recanto* (Weny 2010, 74).

'Did you try meteolojinx recanto? It worked for Bletchley.' (Rowling 2008, 210)

- *Obliviate*: questo incantesimo è capace di far perdere la memoria e deriva dal termine latino *oblivio* (Weny 2010, 56).

‘Obliviate.’ At once, Dolohov’s eyes became unfocused and dreamy” (Rowling 2008, 139)

- *Petrificus Totalus*: è un incantesimo per pietrificare qualcuno o qualcosa e deriva dal francese *pétrifier* – che significa tramutare in pietra – e dal latino *totus*, ovvero *totale, intero, completo* (Weny 2010, 57).

“Petrificus Totalus!” she cried, pointing it at Neville. Neville’s arms snapped to his sides. His legs sprang together. His whole body rigid, he swayed where he stood and then fell flat on his face, stiff as a board.” (Rowling 1997, 219) ; ‘Petrificus Totalus!’ screamed Hermione from out of sight, and the Death Eater fell forwards like a statue to land with a crunching thud on the mess of broken china, table and coffee.” (Rowling 2008, 138)

- *Piertotum Locomotor*: è un incantesimo che serve per rendere animate creature altrimenti immobili. Deriva dal latino *pétra*, che significa *sasso*, e *locomotion*, dal francese, che significa *locomozione*.

“And now – piertotum locomotor!’ cried Professor McGonagall. And all along the corridor the statues and suits of armour jumped down from their plinths, and from the echoing crashes from the floors above and below, Harry knew that their fellows throughout the castle had done the same.” (Rowling 2008, 484)

- *Protego Horribilis*: si tratta di una magia per proteggere dall’azione delle Arti Oscure e infatti prende in prestito proprio l’omonima parola latina *protego* (Weny 2010, 58).

‘... Protego horribilis – the diadem of Ravenclaw?’ squeaked Flitwick. ‘A little extra wisdom never goes amiss, Potter, but I hardly think it would be much use in this situation!’ (Rowling 2008, 483)

- *Reparo*: viene utilizzato da Hagrid per riparare la moto danneggiata dal potere del fuoco di drago, ed in questo caso deriva dalla parola latina *reparo* (Weny 2010, 81).

‘REPARO!’ There was a deafening bang and the sidecar broke away from the bike completely: Harry sped forwards, propelled by the impetus of the bike’s flight, then the sidecar began to lose height – (Rowling 2008, 54)

- *Tergeo*: è invece un incantesimo che prende il nome dalla parola latina *tergeo* – *pulire* – e si usa per *tergere* qualcosa (Weny 2010, 84).

“Tergeo”. The wand siphoned off most of the grease.” (Rowling 2008, 82-83)

- *Relashio*: è un incantesimo che serve per rilasciare qualcuno e deriva dalla parola latina *relaxo* (Weny 2010, 80).

‘Relashio!’ said Ron, pointing the wand at the silver hand, but nothing happened; Pettigrew dropped to his knees, and at the same moment, Hermione gave a dreadful scream from overhead. Wormtail’s eyes rolled upwards in his purple face, he gave a last twitch and was still.” (Rowling 2008, 381).

Già da questa breve analisi, si può riconoscere come ognuno di questi incantesimi porti con sé la traccia di un legame tra l’etimologia di una parola, o una sua mutazione e combinazione di essa, con altri termini che condividono un rapporto di affinità con l’effetto generato dalla magia stessa. Di fatto, quasi tutti gli incantesimi pronunciati nella saga di *Harry Potter*, così come dimostra l’analisi morfologica condotta da Weny, utilizzano la legge magica della *similarità*, la quale si esprime per mezzo della concordanza semantica. Per quanto riguarda lo studio della forma assunta dal soprannaturale, invece, la logica che domina il primo e l’ultimo capitolo della saga è contraddistinta da una forte variabilità. D’altronde, se è vero che nella stragrande maggioranza delle circostanze ad essere chiamata in causa è la categoria dell’Adynaton, ovvero di un effetto controintuitivo, altre volte invece, a manifestarsi è la metamorfosi o l’antropomorfizzazione, come nel caso del *Piertotum Locomotor*. Tuttavia, e nonostante le idiosincrasie associate a ogni specifico incantesimo, ciò che permette a quest’ultimi di funzionare è a tutti gli effetti la legge della *similarità*, la quale si affida alla semantica per poi diramarsi attraverso l’Adynaton, la metamorfosi, l’antropomorfizzazione, il mentalismo e la telecinesi; mentre restano escluse le forme magiche del paradosso e della coincidenza. Quest’ultime, infatti, troverebbero una loro possibile collocazione solo in quelle manifestazioni del soprannaturale in cui non è coinvolto l’uso di una bacchetta e dov’è invece

sufficiente l'intenzione del solo mago. Con quest'ultimo che utilizzando la legge del contagio o quella della similarità, riesce a compiere prodigi, pur violando alcune delle regole magiche descritte nei capitoli precedenti. D'altro canto le forme magiche del paradosso e della coincidenza sono di natura *indiretta*, e per questo si affidano alla provvidenza, o al fato, quali mezzi d'espressione, mentre gli incantesimi, anche quelli che dimostrano una più difficile interpretazione, provengono quasi tutti da un pensiero preciso ed esplicitato in modo univoco dal mago stesso. Si prenda ad esempio l'apparizione del cibo durante l'inaugurazione dell'anno scolastico di Hogwarts, quando con uno schiocco di mani Silente fa comparire ogni genere di vivanda.

“Nitwit! Blubber! Oddment! Tweak! “Thank you!” He sat back down. Everybody clapped and cheered. Harry didn't know whether to laugh or not” (Rowling 1997, 89).

In questo caso la forma magica del paradosso, da sola, non è sufficiente a spiegare una magia per la quale manca un riferimento alle leggi causali del soprannaturale si qui analizzate, così come un rimando alle regole magiche che vengono descritte nella saga; non si può infatti né parlare di partecipazione (fato), né di similarità (che sarebbe da ricercarsi in quello schiocco delle mani e nell'apparire del cibo) e men che meno si può parlare del contagio; tutte leggi che ricompaiono, invece, altrove, come nel caso della trasfigurazione, che risulta essere più semplice quando coinvolge la trasformazione un ago in un oggetto dalla forma simile.

“I do hope they start right away, there's so much to learn, I'm particularly interested in Transfiguration, you know, turning something into something else, of course, it's supposed to be very difficult —”; “You'll be starting small, just matches into needles and that sort of thing — ” (Rowling 1997, 91)

“Transfiguration is some of the most complex and dangerous magic you will learn at Hogwarts, [...] After taking a lot of complicated notes, they were each given a match and started trying to turn it into a needle. By the end of the lesson, only Hermione Granger had made any difference to her match” (Rowling 1997, 97)

Un altro dei motivi per il quale la magia dell'apparizione del cibo, compiuta da Silente, risulta incomprensibile, risiede nel fatto che essa sfida le leggi magiche del mondo immaginario creato da Rowling stessa.

“Your mother can't produce food out of thin air,” said Hermione. “No one can. Food is the first of the five Principal Exceptions to Gamp's Law of Elemental Transfigur—” It's impossible to make good food out of nothing! You can Summon it if you know where it is, you can transform it, you can increase the quantity if you've already got some —.” (Rowling 2008, 241).

Se si accetta, infatti, anche solo per un momento, la possibilità che Silente abbia davvero compiuto una magia impossibile, non mossa quindi dalla partecipazione, come si è visto altrove, ma da una volontà diretta dei pensieri di un mago, allora verrebbero meno altri due degli elementi teorici

descritti in precedenza. Il primo è quello che indica come il destino non possieda quel potere coercitivo descritto nella tradizione greca, ed già stato ampiamente esemplificato in altri punti della saga. Ed inoltre, tale prospettiva si dimostra sfidante, perché non spiegherebbe come mai Voldemort, la cui volontà era quella di uccidere Harry quand'era in fasce, non vi sia riuscito. D'altronde se è sufficiente un pensiero per rendere reale una magia, perché mai Voldemort non è riuscito a uccidere Harry insieme ai suoi genitori? Questo enigma, obbliga inoltre il lettore a presumere che esistano volontà superiori a quelle di altri personaggi; una sorta di gerarchia del volere nella quale il desiderio di Lily di salvare suo figlio è prevalso su quello di Voldemort di ucciderlo: ma chi decide questa gerarchia? Una possibile risposta potrebbe essere il rapporto tra il bene e il male, col primo che prevale sempre sul secondo, o il destino, che però assume così un carattere vincolante o liberatorio a seconda del contesto, assomigliando però sempre più a una banderuola, piuttosto che a una bussola nelle mani dell'eroe. Il secondo problema, sempre legato al rapporto tra desideri e magie impossibili, riguarda il fatto che la presenza di una coincidenza, così come di un paradosso, subordinati a desideri personali, impone un ripensamento dell'intero cammino dell'eroe; ivi compresi quei passaggi obbligatori come la sua chiamata e infine il suo sacrificio. In altre parole, magie come quella di Silente pongono dei seri dubbi su tutta la struttura magica presente nella saga, e più in generale sugli studi compiuti da diversi ricercatori, e proprio per questo meritano un'attenzione speciale. D'altronde è indubbio che vi siano più momenti nei quali compaiono magie prive di una logica iscrivibile nel modello causale magico, e proprio per questo non possono essere ignorati. Altri esempi analoghi a quello appena analizzato, possono infatti essere i seguenti:

“He clapped his hands once, and the ropes binding Harry fell off.” (Rowling 1997, 283)

“He clapped his hands. In an instant, the green hangings became scarlet and the silver became gold; the huge Slytherin serpent vanished and a towering Gryffindor lion took its place” (Rowling 1997, 297)

“Hermione made purple and gold streamers erupt from the end of her wand and drape themselves artistically over the trees and bushes. as with one final flourish of her wand, Hermione turned the leaves on the crab-apple tree to gold. ‘You’ve really got an eye for that sort of thing.’ [...] “which Mrs Weasley was suspending with her wand rather than risk carrying it over the uneven ground.” (Rowling 2008, 101)

“Harry flicked his wand at the oil lamps as he entered and they illuminated the shabby but cosy room.” (Rowling 2008, 104)

“He had never been to a wedding before, so he could not judge how wizarding celebrations differed from Muggle ones, though he was pretty sure that the latter would not involve a wedding cake topped with two model phoenixes that took flight when the cake was cut, or bottles of champagne that floated unsupported through the crowd.” (Rowling 2008, 126).

“But Hermione raised her wand, moved it in a circle through the air and a wreath of Christmas roses blossomed before them Harry caught it and laid it on his parents’ grave.” (Rowling 2008, 269).

Oltre a questi esempi, tutti in contraddizione tra la relazione magia e pensiero, vi sono altre tappe importanti che contravvengono alle regole del modello causale magico: ad esempio quando Harry deve scovare il binario 9 ¾ oppure quando Hagrid lo accompagna a Diagon Alley.

“He tapped the wall three times with the point of his umbrella. The brick he had touched quivered — it wriggled — in the middle, a small hole appeared — it grew wider and wider — a second later they were facing an archway large enough even for Hagrid, an archway onto a cobbled street that twisted and turned out of sight.” (Rowling 1997, 55).

“He stroked the door gently with one of his long fingers and it simply melted away.” (Rowling 1997, 58).

We have to flush ourselves in?” he whispered. ‘Looks like it,’ Harry whispered back; his voice came out deep and gravelly. They both stood up. Feeling exceptionally foolish, Harry clambered into the toilet. He knew at once that he had done the right thing; though he appeared to be standing in water, his shoes, feet and robes remained quite dry. He reached up, pulled the chain, and next moment had zoomed down a short chute, emerging out of a fireplace into the Ministry of Magic.” (Rowling 2008, 198).

“Hermione drew out Bellatrix’s wand and tapped a brick in the nondescript wall in front of them. At once the bricks began to whirl and spin: a hole appeared in the middle of them, which grew wider and wider, finally forming an archway on to the narrow cobbled street that was Diagon Alley.” (Rowling 2008, 423).

La smaterializzazione stessa con la quale i maghi sfuggono dal matrimonio di Bill e Fleur, sfida queste regole e domanda al lettore uno sforzo interpretativo aggiuntivo, perché gli si chiede, infatti, di accantonare le sue conoscenze del soprannaturale per assecondare la logica della trama, ovunque essa scelga di dirigersi e dirigerlo. Ad esempio, il perché sia necessario battere un colpo proprio su quel muro, o mattone del camino e non su un altro, così come tirare la cordicella di quel bagno e di un altro, non è specificato. Allo stesso modo, le parole stesse utilizzate da Silente, oppure quelle non pronunciate da Quirrell, lasciano intendere che basti desiderare intensamente qualcosa affinché essa avvenga. Tra l’altro nessuno di questi passaggi è centrale per lo svolgersi dell’intreccio, com’è, invece, il caso dell’incantesimo lanciato da Lily, oppure il ritrovamento della pietra filosofale da parte di Harry. Un fenomeno analogo si sviluppa nei paradossi del *Vecchio Testamento*, dove intere popolazioni di cavalli muoiono e risorgono per poi morire nuovamente in un altro frangente del racconto (Feldt 2012, 140).

“What I want more than anything else in the world at the moment, he thought, is to find the Stone before Quirrell does. So if I look in the mirror, I should see myself finding it — which means I’ll see where it’s hidden! [...] But a moment later, the reflection smiled at him. It put its hand into its pocket and pulled out a blood-red stone. It winked and put the Stone back in its pocket — and as it did so, Harry felt something heavy drop into his real pocket. Somehow — incredibly — he’d gotten the Stone.” (Rowling 1997, 283)

“Ah, now, I’m glad you asked me that. It was one of my more brilliant ideas, and between you and me, that’s saying something. You see, only one who wanted to find the Stone — find it, but not use it — would be able to get it, otherwise

they'd just see themselves making gold or drinking Elixir of Life. My brain surprises even me sometimes...Now, enough questions." (Rowling 1997, 291)

D'altronde, la modalità stessa con la quale Harry scopre dov'è la pietra filosofale non è chiara, a meno che non si ritorni al concetto del cammino dell'eroe, alla rettitudine e la lotta tra il bene e il male, e quindi al concetto di destino. Con la legge della partecipazione, infatti, viene imposto all'eroe un destino prestabilito, ed in questo modo si può anche spiegare la frattura nello schema delle leggi magiche che regolano il mondo dei maghi e che ha anche permesso alla pietra di comparire nei calzoni di Harry. Tuttavia, tale interpretazione si può utilizzare unicamente nel caso in cui ad essere coinvolti siano eroe ed antagonista, e non per altri momenti di minore importanza per la trama o la lotta tra luci e ombre.

"Harry felt Quirrell's hand close on his wrist. At once, a needle-sharp pain seared across Harry's scar; his head felt as though it was about to split in two; he yelled, struggling with all his might, and to his surprise, Quirrell let go of him. The pain in his head lessened — he looked around wildly to see where Quirrell had gone, and saw him hunched in pain, looking at his fingers — they were blistering before his eyes. [...] And Quirrell, though pinning Harry to the ground with his knees, let go of his neck and stared, bewildered, at his own palms — Harry could see they looked burned, raw, red, and shiny." (Rowling 1997, 211)

Con il caso della pietra filosofale, che compare nei calzoni di Harry, si esaurisce l'universo degli incantesimi presenti nel primo e nell'ultimo capitolo della saga di Rowling e si approda così allo studio degli oggetti magici, constatando però, la presenza di diversi elementi magici che non sono iscrivibili né nel modello causale soprannaturale, né nelle categorie adottate sino a questo momento; e che quindi pongono dei dubbi sia teorici che metodologici. Entrambi questi dubbi verranno poi ripresi nella conclusione dell'elaborato, quando si approfondiranno maggiormente i risultati dell'analisi morfologica e contenutistica della saga.

Per quanto riguarda gli oggetti, i primi ad essere narrati da Rowling sono i gufi portalettere, i quali consegnano il giornale ad Hagrid e pretendono persino egli paghi quanto dovuto per questo genere servizio. Di fatto, questi gufi portalettere assomigliano a un incrocio tra la figura del piccione viaggiatore e quella del postino, suggerendo così al lettore la presenza della forma magica dell'iperbole. Si può giungere a questa conclusione proprio a partire dall'esagerazione degli attributi del piccione viaggiatore, che, in questo caso, non si limita a consegnare solo note, ma diventa un vero e proprio portalettere. È poi interessante notare il fatto che i gufi siano animali notturni, e con questo attributo voglia in un qualche modo riproporre il concetto di oscurità che nasconde. Detto ciò, il gufo assolve anche un altro ruolo, rispetto a quello di mero strumento; tuttavia, all'inizio del racconto esso rimane celato e prevale unicamente la funzione di portalettere, senza tanti pensieri e sentimenti verso altri attori.

“He wants payin’ fer deliverin’ the paper. Look in the pockets.” Hagrid’s coat seemed to be made of nothing but pockets — bunches of keys, slug pellets, balls of string, peppermint humbugs, teabags...finally, Harry pulled out a handful of strange-looking coins.” (Rowling 1997, 49)

Per quanto riguarda i giornali e le immagini in essi presenti, invece, il discorso è diverso, perché qui l’iperbole del messaggero fatica a contenere l’effetto di tale magia, lasciando piuttosto il posto all’Adynaton. Non si può infatti parlare di vero e proprio antropomorfismo, perché le immagini dei giornali prolungano, un po’ come farebbe un video che gira su sé stesso, l’azione che era già stata intrapresa da degli esseri umani, senza introdurre un vero e proprio rinnovamento. In altre parole, gli attori presenti nelle immagini dei giornali non deviano dalle azioni, dai pensieri e dei suoni espressi durante la prima riproduzione, esattamente come un video, e per questo si può dire che in questo caso non sia presente alcun pensiero autonomo tipico dell’antropomorfismo. In tal senso, il giornale e le immagini animate in esso contenute afferiscono alla legge della similarità, la quale assume la forma magica di un effetto controintuitivo, ovvero dell’Adynaton.

“Harry ripped open the paper and found page thirteen. The article was topped with a picture showing another familiar face: a woman wearing jewelled glasses with elaborately curled, blonde hair, her teeth bared in what was clearly supposed to be a winning smile, wiggling her fingers up at him.” (Rowling 2008, 26).

Un caso diverso, invece, è quello delle *cioccorane*, poiché qui compare la metamorfosi. Queste rane di cioccolato, infatti, si comportano esattamente come quelle vere, muovendosi e saltando di qua e di là, ma allo stesso tempo mantengono inalterata la loro peculiarità dolciaria, ovvero l’essere fatte di cioccolato.

“[...] but the woman didn’t have Mars Bars. What she did have were Bettie Bott’s Every Flavor Beans, Drooble’s Best Blowing Gum, Chocolate Frogs, Pumpkin Pasties, Cauldron Cakes, Licorice Wands, and a number of other strange things Harry had never seen in his life. [...] “What are these?” Harry asked Ron, holding up a pack of Chocolate Frogs. “They’re not really frogs, are they?” He was starting to feel that nothing would surprise him. [...] “No,” said Ron. “But see what the card is. I’m missing Agrippa.”[...] “What?” [...] “Oh, of course, you wouldn’t know — Chocolate Frogs have cards, inside them, you know, to collect — famous witches and wizards. I’ve got about five hundred, but I haven’t got Agrippa or Ptolemy.” (Rowling 1997, 74).

Al contrario, le figurine presenti nelle *cioccorane*, anch’esse animate, ripropongono la stessa logica delle immagini del giornale, con la differenza che in questo caso è presente un principio di antropomorfizzazione. La presenza di quest’ultima forma magica si deduce dal fatto che l’immagine delle figurine esprime una propria volontà, grazie alla quale ciò che è ritratto può apparire o sparire a suo piacimento, non restando quindi vincolato ad alcuna sequenza di movimenti predeterminati (com’è invece per i fotogrammi dei quotidiani). La presenza di questo grado di autonomia decisionale non toglie, però, il fatto che la legge magica in azione sia pur sempre quella della similarità.

“Harry unwrapped his Chocolate Frog and picked up the card. It showed a man’s face. He wore half-moon glasses, had a long, crooked nose, and flowing silver hair, beard, and mustache. Underneath the picture was the name Albus Dumbledore. [...] “So this is Dumbledore!” said Harry. Dumbledore is particularly famous for his defeat of the dark wizard Grindelwald in 1945, for the discovery of the twelve uses of dragon’s blood, and his work on alchemy with his partner, Nicolas Flame [...] Harry stared as Dumbledore sidled back into the picture on his card and gave him a small smile.” (Rowling 1997, 75).

L’animazione volontaria degli oggetti è altresì il principio magico alla base delle scale mobili, delle porte e di altri elementi architettonici presenti all’interno di Hogwarts: tutti elementi, quest’ultimi, accomunati dalla presenza di un animo umano e per questo antropomorfizzati. Ed è tale similarità con l’essere umano a rappresentare la chiave per comprenderne il funzionamento, i quali scelgono, come nel caso delle scale mobili e dei dipinti, chi far passare e chi no, dove condurre e se sparire; pur tuttavia mantenendo, come nel caso delle cioccorane, la loro funzione e struttura originale. Un dipinto animato, infatti, resta prima di tutto un’opera e solo dopo acquista altra vita per mezzo della magia, così come una scala, la quale mantiene comunque inalterata la propria funzione di condurre altrove.

“There were a hundred and forty-two staircases at Hogwarts: wide, sweeping ones; narrow, rickety ones; some that led somewhere different on a Friday; some with a vanishing step halfway up that you had to remember to jump. Then there were doors that wouldn’t open unless you asked politely, or tickled them in exactly the right place, and doors that weren’t really doors at all, but solid walls just pretending. It was also very hard to remember where anything was, because it all seemed to move around a lot.” (Rowling 1997, 96)

“Harry ran without stopping, clutching the crystal flask of Snape’s last thoughts, and he did not slow down until he reached the stone gargoyle guarding the Headmaster’s office. ‘Password?’ ‘Dumbledore!’.” (Rowling 2008, 531)

Un oggetto che invece non utilizza la legge della similarità è sicuramente la *ricordella*. Quest’ultima viene regalata a Neville nel primo capitolo della saga e il suo funzionamento si basa esclusivamente sul contatto fisico tra essa e il suo proprietario, la cui unione, grazie alla legge del contagio, consente l’espressione della forma magica del mentalismo; infatti, una volta stretta nella propria mano, ciò che la ricordella richiama è proprio quello che la mente ha dimenticato.

“A barn owl brought Neville a small package from his grandmother. He opened it excitedly and showed them a glass ball the size of a large marble, which seemed to be full of white smoke. [...] “It’s a Remembrall!” he explained. “Gran knows I forget things — this tells you if there’s something you’ve forgotten to do. Look, you hold it tight like this and if it turns red — oh...” His face fell, because the Remembrall had suddenly glowed scarlet, “...you’ve forgotten something.... [...]” (Rowling 1997, 106).

Sempre il contagio, questa volta in chiave ibrida con la partecipazione, è alla base del funzionamento della scopa volante. Un oggetto, quest’ultimo, che risponde in modo differente a seconda del fruitore, il quale può o meno, anche questa volta per mezzo della telecinesi, scegliere

come condurre la scopa magica, ma sempre a patto che ne riesca prima a conquistare la fiducia. Esattamente com'è nel caso degli scacchi dei maghi, anche se la similitudine con quest'ultimi si esaurisce in tale similarità. D'altronde, le scope volanti sembrano seguire un percorso diverso rispetto agli scacchi magici, poiché richiamano a sé il concetto di talento, ovvero di qualcosa che non si può imparare e che vive nelle vene di un mago o una strega sin dalla nascita. Hermione, ad esempio, non riesce a far volare subito la propria scopa, mentre Harry, ignaro delle leggi del mondo magico e dello studio dei testi fondamentali per i maghi, riesce invece a padroneggiare sin da subito la sua (Feldt 2015, 105). Negli scacchi magici, invece, è la sola volontà a determinare il movimento e quindi la possibilità di impartire ordini alle proprie pedine sulla scacchiera. Si può comprendere ancora meglio questa differenza se si analizza il caso di Hermione, la quale vorrebbe con tutta sé stessa far volare la propria scopa magica, ma non ci riesce, o quanto meno non come Harry, il quale naturalmente e senza apprendimento (com'è invece presente nel caso degli scacchi) riesce a fare già al primo colpo.

“Stick out your right hand over your broom,” called Madam Hooch at the front, “and say ‘Up!’” “UP” everyone shouted [...] and in a rush of fierce joy he realized he'd found something he could do without being taught — this was easy, this was wonderful.” (Rowling 1997, 150)

“The chessmen seemed to have been listening, because at these words a knight, a bishop, and a castle turned their backs on the white pieces and walked off the board, leaving three empty squares that Harry, Ron, and Hermione took [...]” (Rowling 1997, 274)

Il fatto che l'abilità nell'utilizzo della scopa volante possa avere a che vedere con la partecipazione diventa evidente quando si scopre che Voldemort non ha neppure bisogno di questi strumenti magici per volare; lui è come Satana (Groves 2017, 71).

“Voldemort was flying like smoke on the wind, without broomstick or Thestral to hold him, his snakelike face gleaming out of the blackness, his white fingers raising his wand again —.” (Rowling 2008, 56)

“Harry knew it; his scar was bursting with the pain of it, and he could feel Voldemort flying through the sky from far away, over a dark and stormy sea, and soon he would be close enough to Apparate to them, and Harry could see no way out.” (Rowling 2008, 383)

Si scopre così l'eroe e il suo antagonista sono accomunati da doni più che soprannaturali, i quali li rendono sempre l'uno lo specchio dell'altro, e l'abilità stessa di Harry per le scope magiche assume così i contorni di un fenomeno del destino. Per tale ragione, si può ora considerare la scopa volante alla stregua di una bacchetta magica, la cui caratteristica di funzionamento di base non è più vincolata alle sole leggi della similarità e del contagio, ma viene invece l'influenza anche della partecipazione. Harry sa quindi volare con tanta facilità perché in fin dei conti lui è come Voldemort, ovvero diverso dagli altri attanti e destinato a qualcosa di grande. D'altro canto, in assenza di questa spiegazione anche la facoltà di Harry di saper condurre così bene questi mezzi soprannaturali, come

quella di Voldermort di poterne fare a meno, sfiderebbero la struttura stessa del racconto e le logiche interpretative sin qui adottate. Tuttavia, l'utilizzo della scopa volante non offre uno sviluppo, almeno dal punto di vista della trama, così pregnante com'è stato invece quello delle bacchette e degli Horcux, ed è per questo che non è stata inserita tra gli oggetti magici cardine. Ad ogni modo, e sempre analizzando le scope volanti, è inoltre interessante notare come esse offrano la possibilità di studiare un altro elemento d'interesse magico, ovvero la maledizione; la quale può essere lanciata senza una bacchetta, a patto che rispettino determinate regole, come ad esempio il contatto visivo (quindi la legge del contagio) e si possieda altresì un'intenzione maligna. D'altronde, non si ha traccia di maledizioni positive, ma solo di contromaledizioni, quindi magie di contrasto a un male cieco.

"[...] it was as though the broom was trying to buck him off. But Nimbus Two Thousands did not suddenly decide to buck their riders off." (Rowling 1997, 187).

"Can't nothing interfere with a broomstick except powerful Dark magic — no kid could do that to a Nimbus Two Thousand." (Rowling 1997, 137).

"It was Snape," Ron was explaining, "Hermione and I saw him. He was cursing your broomstick, muttering, he wouldn't take his eyes off you." [...] "I know a jinx when I see one, Hagrid, I've read all about them! You've got to keep eye contact, and Snape wasn't blinking at all, I saw him!" (Rowling 1997, 139).

"She broke my eye contact with you. Another few seconds and I'd have got you off that broom. I'd have managed it before then if Snape hadn't been muttering a countercurse, trying to save you." (Rowling 1997, 280).

Un altro dei momenti in cui si manifesta la presenza di un antropomorfismo evidente è durante la spiegazione del Quiddich: quando si apprende dell'esistenza dei bolidi e del *boccino dorato*. Viene, infatti, spiegato ad Harry come il boccino dorato cerchi di sfuggire al cercatore (ruolo giocato da Harry), il quale verrà a sua volta inseguito da altre entità animate, ovvero i bolidi; in una sorta di guardie e ladri magico, nel quale oggetti differenti possiedono una propria volontà e degli scopi. Il boccino dorato, ad esempio, una volta catturato si apre, come uno scrigno, al proprio cercatore e ciò avviene esattamente seguendo l'esatta modalità con cui è avvenuta la sua cattura; mentre per tutti gli altri esso resta di fatto inaccessibile. Questa peculiarità, del boccino dorato, viene definita memoria tattile e consente a quest'oggetto di incorporare in sé tutte le caratteristiche necessarie a superare il confine tra metamorfosi e antropomorfismo. D'altro canto è proprio quest'ultima categoria morfologica a descrivere meglio il funzionamento magico di tale oggetto, così come avviene per i bolidi, i quali sanno chi devono inseguire.

"These two are the Bludgers." [...] He showed Harry two identical balls, jet black and slightly smaller than the red Quaffle. Harry noticed that they seemed to be straining to escape the straps holding them inside the box." (Rowling 1997, 122).

“He pulled a bag of ordinary golf balls out of his pocket and a few minutes later, he and Harry were up in the air, Wood throwing the golf balls as hard as he could in every direction for Harry to catch.” (Rowling 1997, 123).

‘A Snitch is not touched by bare skin before it is released, not even by the maker, who wears gloves. It carries an enchantment by which it can identify the first human to lay hands upon it, in case of a disputed capture. [...] ‘will remember your touch, Potter. It occurs to me that Dumbledore, who had prodigious magical skill, whatever his other faults, might have enchanted this Snitch so that it will open only for you.’ [...] ‘Because Snitches have flesh memories,’ she said.” (Rowling 2008, 108).

‘Exactly,’ said Harry, and with his heart beating fast, he pressed his mouth to the Snitch. [...] Writing! There’s writing on it, quick, look!’ He nearly dropped the Snitch in surprise and excitement. Hermione was quite right. Engraved upon the smooth golden surface, where seconds before there had been nothing, were five words written in the thin slanting handwriting that Harry recognised as Dumbledore’s.” (Rowling 2008, 113)

Si può quindi considerare il boccino dorato come un oggetto magico animato e reso vitale grazie a una metamorfosi, che però, a differenza di quelli esaminati in precedenza, non chiarisce se esista o meno un rapporto di somiglianza tra esso e l’entità nella quale si è trasformato; com’è invece nel *Pinocchio* di Collodi, o nel caso delle cioccorane. Mentre l’abilità di aprirsi e chiudersi, sempre al solo contatto con colui che l’ha catturato, può essere descritta per mezzo dell’Adynaton e dell’azione della legge del contagio.

Un caso simile a quello del boccino dorato, ovvero di un oggetto magico in bilico tra fenomeni che rientrano nel quadro epistemologico sin qui descritto ed altri che vi sfuggono, è sicuramente il Deluminatore. Quest’oggetto, infatti, riprende le stesse caratteristiche di un comune accendino, quindi la forma e la capacità di far comparire e scomparire una fonte luminosa, ma essendo magico possiede un raggio d’azione fuori dal comune, tant’è che permette di catturare tutte le luci nelle vicinanze e spegnerle all’istante con un semplice click.

“ [...] it looked something like a silver cigarette lighter but it had, he knew, the power to suck all light from a place, and restore it, with a simple click.” (Rowling 2008, 106).

“So I took it out,’ Ron went on, looking at the Deluminator, ‘and it didn’t seem different, or anything, but I was sure I’d heard you. So I clicked it. And the light went out in my room, but another light appeared right outside the window.’ Ron raised his empty hand and pointed in front of him, his eyes focused on something neither Harry nor Hermione could see. ‘It was a ball of light, kind of pulsing, and bluish, like that light you get around a Portkey, you know?’ [...] ‘It sort of floated towards me,’ said Ron, illustrating the movement with his free index finger, ‘right to my chest, and then – it just went straight through. It was here,’ he touched a point close on his heart, ‘I could feel it, it was hot. And once it was inside me I knew what I was supposed to do, I knew it would take me where I needed to go. So I Disapparated and came out on the side of a hill. There was snow everywhere ...’ (Rowling 2008, 312-313)

“Sneakoscope on the table had lit up and begun to spin; they could hear voices coming nearer and nearer: rough, excited voices. Ron pulled the Deluminator out of his pocket and clicked it: their lamps went out.” (Rowling 2008, 361)

Il fatto che il Deluminatore abbia poi saputo guidare Ron dai suoi compagni, permettendogli di fatto di materializzarsi esattamente dove loro erano stati, non viene però spiegato da Rowling e non è riconducibile alla prima abilità descritta e imputata a tale oggetto. L'unica congettura che permette di spiegare tale peculiarità del Deluminatore è racchiusa nelle parole del testamento di Silente (Groves 2017, 10).

'You gave Ron the Deluminator. You understood him . . . you gave him a way back . . . what did you know about me, Dumbledore?' (Rowling 2008, 391).

Si può ora ipotizzare che questo oggetto magico, esattamente come visto nel caso del boccino e del libro di storie di Bada, rappresenti un caso particolare della legge della partecipazione, ovvero della manifestazioni di coincidenze che si verificano in specifici momenti del racconto ed il cui scopo è quello di aiutare l'eroe durante il suo cammino. Il boccino dorato, ad esempio, si apre solo quando Harry ha già scoperto dove si trovano gli altri doni, nonché il suo destino e lo stesso può dirsi per il libro di Bada e il Deluminatore, con quest'ultimo che conduce Ron dagli altri solo nel momento in cui essi hanno più bisogno di lui.

Sempre nell'ambito degli oggetti *provvidenziali*, ovvero il cui scopo è intervenire in favore dell'eroe, è bene elencare anche la spada di Grifondoro, la quale rappresenta l'ennesimo spartiacque tra il bene e il male. Questa spada, infatti, assolve la funzione di catalizzatore di molti dei temi magici che sono stati posti in evidenza precedentemente. Ad esempio, solo chi possiede davvero le qualità di un vero Grifondoro può chiamare a sé il potere di questa spada e tra il primo e l'ultimo capitolo della saga, saranno due soli personaggi a poterla utilizzare: Harry e Neville. Entrambi, infatti, sono della casata dei Grifondoro, e questo è sicuramente un punto in comune, ma l'elemento in comune più importante risiede nel fatto che entrambi incarnano le qualità dell'eroe positivo: poiché ambedue scelgono la via del coraggio e della lotta contro il male a qualunque costo, persino quello della loro stessa vita.

"Only a true Gryffindor could have pulled that out of the Hat. And what were the qualities that defined a Gryffindor? A small voice inside Harry's head answered him: their daring, nerve and chivalry set Gryffindors apart." (Rowling 2008, 300).

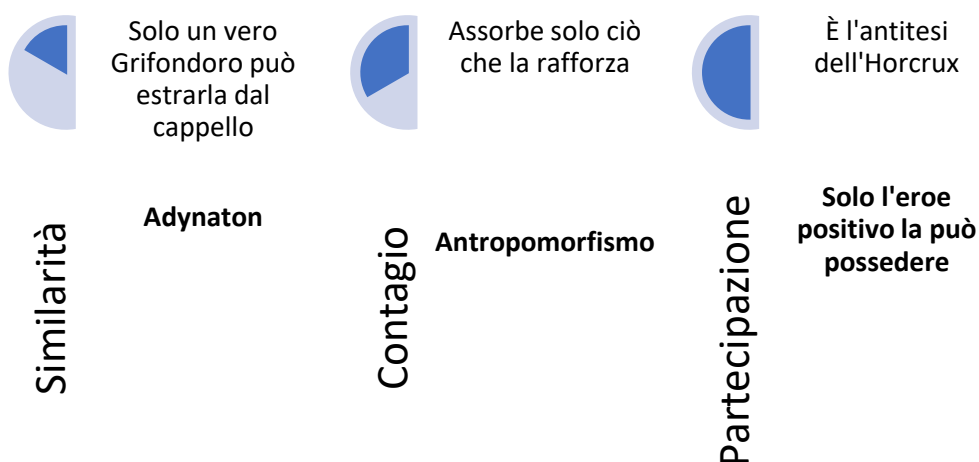
Voldemort asked Neville, who stood facing him, his empty hands curled in fists. 'So what if I am?' said Neville loudly. 'You show spirit, and bravery, and you come of noble stock. You will make a very valuable Death Eater. We need your kind, Neville Longbottom.' (Rowling 2008, 586)

Harry pulled the Invisibility Cloak from inside his robes, swung it over himself and sprang to his feet, as Neville moved too. In one swift, fluid motion Neville broke free of the Body-Bind Curse upon him; the flaming Hat fell off him and he drew from its depths something silver, with a glittering, rubied handle – The slash of the silver blade could not be heard

over the roar of the oncoming crowd, or the sounds of the clashing giants, or of the stampeding centaurs, and yet it seemed to draw every eye. With a single stroke, Neville sliced off the great snake's head [...]" (Rowling 2008, 587)

Il motivo per il quale Harry e Neville possono usare la spada di Grifondoro è perché entrambi sono l'incarnazione del bene che si oppone al male (Groves 2017, 10). La spada di Grifondoro segue quindi la legge della similarità, poiché è attraverso la virtù che accomuna personaggio ed oggetto che si crea un legame soprannaturale che rende possibile l'accoppiamento strutturale tra i due. In altre parole *“solo chi è come Godric Grifondoro può estrarre dal (suo) cappello parlante un oggetto che incarna le virtù, per antonomasia, dell'eroe positivo”*. Ed in questo senso la virtù richiesta è la stessa descritta nei racconti rinascimentali, ovvero quella dote a cui ogni eroe deve aspirare, poiché è con essa, ed essa soltanto che è possibile ottenere un successo senza macchia, o compromessi. Questa similarità viene poi resa plastica attraverso l'Adynaton, quindi mediante il poter estrarre la spada magica dal un cappello e poterla usare al bisogno. A questa facoltà magica se ne aggiunge poi un'altra, la spada, infatti, assorbe e si nutre di ciò che la rafforza e di nient'altro, acquisendo così poteri sorprendenti. Un'abilità questa, resa possibile grazie alla legge del contagio, che viene però subordinata (acquisendo così un second'ordine), a quella della similarità (che per questo gli è superiore in grado). La spada di Grifondoro, infatti, assorbe solo il bene, com'è di fatto la sua indole e quella dell'eroe, diventando così un oggetto antropomorfizzato, capace cioè di scegliere per affinità. D'altronde, questa spada può scegliere a chi manifestarsi e che cosa assorbire o meno, dimostrando quindi di possedere una volontà propria, molto simile a quella dell'Horcrux, di cui però rappresenta l'opposto in chiave positiva.

“[...] raised a shining face to Harry. ‘The sword can destroy Horcruxes! Goblin-made blades imbibe only that which strengthens them – Harry, that sword's impregnated with Basilisk venom!’” (Rowling 2008, 250)



Infine, gli altri oggetti magici presenti nel primo e nell'ultimo capitolo della saga non possiedono né un ruolo narrativo, né una struttura magica così complessa come quella descritta nel caso della spada di Grifondoro o delle bacchette; d'altronde, un'ulteriore articolazione non sarebbe neppure necessaria, dato che già l'insieme di questi pochi oggetti speciali (dai *doni della morte* alla logica che domina gli oggetti sopra elencati) riesce, da sola, a generare una variabilità del racconto sufficientemente ampia. Al contrario, sono ben presenti altri oggetti magici *minori* il cui ruolo è quello di assorbire il caos degli eventi in cui gli attori sono immersi e garantire un effetto sorpresa al lettore, nonché la presenza di una struttura coerente dell'elemento magico. Un esempio su tutti è quello della borsetta di Hermione la quale consente di trasportare letteralmente un'intera casa e che allo stesso tempo funge da punto di congiunzione tra il mondo degli incantesimi e quello degli oggetti magici.

“who was carrying nothing except her small beaded handbag, in which she was now rummaging. ‘Yes, they’re here,’ said Hermione, and to Harry and Ron’s utter astonishment, she pulled out a pair of jeans, a sweatshirt, some maroon socks and, finally, the silvery Invisibility Cloak.” [...] ‘*Undetectable Extension Charm,*’ said Hermione. ‘Tricky, but I think I’ve done it OK; anyway, I managed to fit everything we need in here.’ She gave the fragile-looking bag a little shake and it echoed like a cargo hold as a number of heavy objects rolled around inside it. ‘Oh, damn, that’ll be the books,’ she said, peering into it, ‘and I had them all stacked by subject ... oh well ... Harry, you’d better take the Invisibility Cloak. Ron, hurry up and change ...’ (Rowling 2008, 135).

Dal punto di vista dell'analisi morfologica dell'elemento magico è infatti possibile scorgere in questo oggetto la presenza di un'iperbole che sfocia rapidamente nell'Adynaton. D'altro canto una borsetta, così come una valigia, consente di trasportare diversi oggetti, ma a patto che il contenuto non superi mai dimensioni il contenitore, cosa che invece avviene in *Harry Potter*. Inizialmente il lettore si ritrova di fronte a una situazione di apparente normalità, ovvero una borsetta che contiene oggetti tutto sommato plausibili, ma poi scopre, un indumento alla volta, la presenza di un'iperbole data dall'impossibilità di destinare tutti quegli oggetti in un contenitore così ridotto. L'iperbole poi, viene letteralmente surclassata dall'Adynaton quando Hermione decide di scuotere la borsetta e dall'esterno si avverte la presenza di oggetti molto pesanti. Ed in questo caso è, inoltre, importante sottolineare come nel caso della borsetta, a differenza del cappello parlante, sia stata mantenuta costante la logica funzionale dell'oggetto, che consente quindi di associare questa forma magica alla legge della similarità. D'altronde sia la borsetta nel mondo reale, sia quella presente ad Hogwarts, svolgono la medesima funzione, ovvero contenere oggetti, mentre il compito di un cappello è quello di coprire il capo di una persona. Nel caso del cappello parlante, infatti, è sì presente la legge della similarità, ma essa si gioca tutta attorno alla figura di Godric Grifondoro e sul fatto che questo oggetto, così come la spada dell'omonimo personaggio magico, siano appartenuti a quest'eroe del passato e

possano quindi giungere in soccorso a chiunque possiede le medesime virtù. Le somiglianze e le differenze tra queste forme magiche sono interessanti proprio perché mostrano la plasticità offerta dal modello causale magico, il quale può riproporre forme e leggi identiche, ma di più facile, o più difficile lettura (come nel caso del cappello e della spada di Grifondoro). E per il lettore non è neppure necessario afferrare per intero questa complessità, e con essa l'ingranaggio che muove l'elemento magico nel racconto, ma gli è giusto richiesto di sviluppare solo una *fluency* abbastanza forte da poter assorbire la complessità di quei punti del racconto più caotici e per questo privi di una connessione immediata. Si tratta di quei passaggi testuali in cui è presente un paradosso, oppure una coincidenza, entrambe forme dell'elemento magico che richiedono un salto interpretativo al lettore; ma su questo punto si ritornerà, in maniera più approfondita, nel capitolo sulle conclusioni. Per ora è sufficiente sottolineare come al lettore non sia richiesto di saper distinguere le differenti leggi magiche che animano la trama dei racconti di fate, così come non gli è imposto di conoscere le differenti tipologie di focalizzazione, o la struttura del cammino dell'eroe, che pur sono presenti all'interno di questo genere di testi.

Gli ultimi oggetti ed incantesimi magici che non sono ancora stati analizzati rientrano nell'insieme delle *forme residuali*, ovvero in quella categoria che racchiudono in sé tutti quegli elementi del soprannaturale che aiutano il lettore a rafforzare l'idea che possa esistere un bene scisso dal male, con quest'ultimo che può espandersi a macchia d'olio sino a contagiare il suo opposto. Ed è sempre in questa dicotomia, perennemente esaltata dal primo all'ultimo capitolo della saga che il lettore impara a riconoscere un male privo di fini se non quello di distruggere il bene ed acquisire sempre più potere. Il primo tra gli elementi magici che aiutano il consolidarsi di tale concezione del male è il fuoco scatenato da Crabbe per cercare e uccidere Harry, Hermione e Ron.

‘Like it hot, scum?’ roared Crabbe as he ran. But he seemed to have no control over what he had done. Flames of abnormal size were pursuing them, licking up the sides of the junk bulwarks, which were crumbling to soot at their touch.’ (Rowling 2008, 507)

‘It was not normal fire; Crabbe had used a curse of which Harry had no knowledge: as they turned a corner the flames chased them as though they were alive, sentient, intent upon killing them. Now the fire was mutating, forming a gigantic pack of fiery beasts: flaming serpents, Chimaeras and dragons rose and fell and rose again, and the detritus of centuries on which they were feeding was thrown up in the air into their fanged mouths, tossed high on clawed feet, before being consumed by the inferno.’ (Rowling 2008, 508)

In questo frangente è importante assimilare il ruolo svolto dalla riconoscibilità del male quale sua caratteristica fondante, insieme alla sua incontrollabilità. Gli Horcrux stessi sono infatti la fonte del potere di Voldemort, la magia più forte e terribile mai concepita nel regno dei maghi, eppure sono a loro volta incontrollabili, autonomi e vincibili, al punto tale da rappresentare la disfatta stessa del

Signore Oscuro; esattamente com'è l'Anello del Potere per Sauron. Negli oggetti ed entità che contraddistinguono il bene, invece, tale vulnerabilità non è quasi mai presente, tant'è che la Spada di Grifondoro può solo rafforzarsi e mai danneggiarsi. La riconoscibilità del male è poi espressa attraverso dei simboli, che nel caso delle fiamme generate da Crebbe sono il serpente, la chimera e il drago; in altre parole, l'evoluzione dello stesso simbolo senza tempo, ovvero il serpente (com'è già stato ampiamente discusso nelle pagine precedenti). Il fuoco scagliato da Crebbe non è quindi altro che un'emanazione, per similarità, di tutto ciò che simbolicamente viene associate al male, ovvero il fuoco e la presenza di animali, reali e fantastici, notoriamente pericolosi per l'essere umano e culturalmente visti come negativi. Ed esattamente come nel caso degli Horcrux, anche le fiamme di Crebbe sono autonome, prive di scopo se non quello di annientare tutto e tutti, compreso chi le ha evocate.

La riconoscibilità del male è poi tale non solo nella presenza di tali figure totemiche, ma anche nella descrizione dei simboli che mantengono un contatto col mondo del satanico, come il pentagono, l'uso dei numeri (666) e marchi di vario tipo, come quelli descritti da Rowling nella saga.

“She dragged back her left sleeve: Harry saw the Dark Mark burned into the flesh of her arm, and knew that she was about to touch it, to summon her beloved master –.” (Rowling 2008, 373)

“And now,” she said, in a voice that burst with triumph, “we call the Dark Lord!” And she pushed back her sleeve and touched her forefinger to the Dark Mark.” (Rowling 2008, 382)

“He pulled the diadem from his wrist and held it up. It was still hot, blackened with soot, but as he looked at it closely he was just able to make out the tiny words etched upon it: Wit beyond measure is man's greatest treasure. A blood-like substance, dark and tarry, seemed to be leaking from the diadem.” (Rowling 2008, 510)

Nel caso del *Marchio Oscuro*, così come si era già visto per gli Horcrux, è il colore nero a contraddistinguere il male, mentre coloro che possiedono tale simbolo, o *tatuaggio*, acquisiscono la capacità di restare per sempre in contatto, tramite la legge del contagio, con la sorgente di tale malvagità, che in questo caso è espressa da Voldemort. Ed è qui interessante osservare come anche il diadema di Corvonero, divenuto poi Horcrux, esprima contemporaneamente sia una forma di antropomorfizzazione, resa plastica dal sangue che ne fuoriesce una volta danneggiato (come tutti gli altri Horcrux), sia un richiamo simbolico a quel colore nero che racchiude, come uno scrigno, il lato oscuro, il buio e tutto ciò che si oppone alla luce. Un richiamo, quello tra dicotomia la luce il buio, tra il sole e la notte, presente sin dall'antico Egitto e che trova spazio anche nella *Bibbia*, nonché nel *Vecchio Testamento*; una sorta di retaggio del ruolo svolto dai pianeti nella comprensione del posto occupato dell'essere umano sulla terra e del senso della vita stessa. Di fatto è grazie a questi oggetti che si comprende l'azione a macchia d'olio, per contagio, che il male possiede sul bene, nonché il

significato dei simboli di riconoscimento, come ad esempio il Marchio Oscuro o la cicatrice di Harry. Quest'ultimi, infatti, indentificano sia la contaminazione del bene da parte del male, sia la creazione dell'eroe per effetto della manifestazione della presenza del suo opposto. D'altro canto il male ha bisogno della presenza del bene per poter esistere e viceversa. La differenza sostanziale tra questi due poli è data dalla vulnerabilità intrinseca del male, contrapposta a quella solo volontaria nel caso del bene. D'altronde il sacrificio a cui ogni eroe si sottopone è funzionale solo alla sconfitta del male, nonché volontario, e dimostra come non esista una forza superiore a quella del bene, il quale può solo risorgere, come l'araba fenice, da ogni sconfitta ed accrescere così il suo potere nei confronti di quella fonte maligna al quale si oppone.

Un altro esempio di magia oscura accoppiata ad un Horcrux è presente nel caso della coppa custodita nel caveau di Bellatrix presso la Gringott.

“Hermione screamed in pain and Harry turned his wand on her in time to see a jewelled goblet tumbling from her grip: but as it fell it split, and became a shower of goblets, so that a second later, with a great clatter, the floor was covered in identical cups rolling in every direction, the original impossible to discern amongst them.” (Rowling 2008, 433)

‘They have added Gemino and Flagrante Curses!’ ‘Everything you touch will burn and multiply, but the copies are worthless – and if you continue to handle the treasure, you will eventually be crushed to death by the weight of expanding gold!’ (Rowling 2008, 434)

In questo caso la spiegazione dell'effetto magico è da ricercarsi nei due incantesimi che contraddistinguono questo oggetto, *Gemino* e *Flagrante*, entrambi legati alla legge della similarità e già ampiamente discussi precedentemente. Al contrario, il perché il male rappresenti l'opposto del bene, e questi due poli diventino anche altrettante entità scisse, è ben spiegato sia nel momento in cui Voldemort tenta di uccidere Harry, sia quando quest'ultimo scopre da Silente che l'anima del signore oscuro non alberga più in lui.

‘Lord Voldemort’s soul, maimed as it is, cannot bear close contact with a soul like Harry’s. Like a tongue on frozen steel, like flesh in flame –’ (Rowling 2008, 549)

‘So the part of his soul that was in me ...’ Dumbledore nodded still more enthusiastically, urging Harry onwards, a broad smile of encouragement on his face. ‘... has it gone?’ ‘Oh, yes!’ said Dumbledore. ‘Yes, he destroyed it. Your soul is whole, and completely your own, Harry.’ (Rowling 2008, 567)

Nella saga di *Harry Potter*, così come in molti altri racconti fantasy, soprattutto quelli a sfondo Gotico, l'eroe deve aggiustare quegli elementi della propria personalità che inglobano il malefico o ciò che più in generale viene etichettato come negativo (Groves 2017, 112). E tale passaggio è fondamentale anche nel romanzo di formazione, non a caso in *Harry Potter* vi è un' enfasi forte sul tema della comprensione di ciò che oscuro e dell'abbandono vissuto dall'eroe nel suo passato. Si

potrebbe persino giungere a sostenere che il bene e il male siano inizialmente descritti da Rowling come due entità scisse, eppure in perenne contatto reciproco; basti pensare all'Occulomanzia, oppure alle bacchette dai nuclei gemellari. Harry condivide, infatti, un legame con Voldemort perché in fin dei conti egli cerca, esattamente come il signore Oscuro, la vendetta per la morte dei suoi genitori e tutto ciò che è scaturito da quel tragico evento. Sia nell'antagonista, sia nell'eroe, esiste una sorta di malvagità latente che è poi la base del racconto Gotico e che nella saga di Rowling giunge a scomparire solo quando Harry riesce a scoprire quale sia la reale natura della sua anima e costruire così un sé coerente e unito (Groves 2017, 83, 112, 114). In altre parole, il male che alberga nell'eroe permette al lettore di comprendere e accettare quegli anfratti dell'anima dell'essere umano nei quali si cela l'oscurità e che vanno affrontati per poter così giungere a costruire quell'unità coerente che consente poi di superare i propri limiti e lutti. Ed sempre in tal prospettiva è importante porre l'enfasi sull'idea che esista evidentemente una sorta di *fil rouge* capace di unire l'estremo positivo a quello negativo, ma con una differenza fondamentale tra questi due poli. Se l'eroe, infatti, cerca di affrontare i propri demoni, con spirito di sacrificio, per liberarsene definitivamente, l'antagonista, invece, si nutre di essi e in lui non alberga alcuna speranza di riconciliazione con il proprio sé positivo. E tutto questo è ben espresso nei due passaggi ripresi in precedenza. Nel primo, ad esempio, si sottolinea la dicotomia, l'inconciliabilità tra bene e male quali sostanze simili all'olio e l'aceto, mentre nel secondo passaggio emerge la sensazione di unità che l'eroe trova grazie al proprio sacrificio.

Si può dire che il concetto di bene e male rappresenti forse l'elemento testuale più complesso dell'intera saga, perché tende a mutare durante lo svolgimento del racconto e allo stesso mostra dei tratti statici, quasi monolitici. Tra quest'ultimi, si può facilmente individuare la negatività espressa dalla figura di Tom Riddle, di Crebbe, della Umbridge, dei Dursley e di Bellatrix (per citarne alcuni), che sembrano incapaci di cambiare rotta, anche di fronte a evidenti dilemmi morali. Accanto a questi personaggi ve ne sono altri che mutano i propri connotati anche in modo sostanziale, da Silente al padre di Harry, oppure Piton e Lupin; ed infine ve ne sono alcuni che rimangono positivi dall'inizio alla fine della saga, come ad esempio Lily, o Luna. È come se il male e il bene rappresentassero al contempo sia una linea, sia un cerchio. Si possono, infatti, posizionare i vari protagonisti della saga lungo una linea che passa da coloro che incarnano i valori buoni e positivi e quelli che invece siedono accanto a Voldemort nella schiera del male. Tuttavia, è anche possibile individuare un percorso circolare per alcuni personaggi, i quali passano da un estremo all'altro attraverso azioni e pensieri differenti, pur restando sempre schierati in uno solo dei due poli. Dal punto di vista dell'elemento magico, invece, il male e il bene plasmano la realtà di Hogwarts, così come quella del mondo dei babbani, in modi assai eterogeneo.

Tra gli altri oggetti magici che si incontrano nella saga uno dei più diffusi, e allo stesso tempo non ancora descritto, è sicuramente la pozione Polisucco, la quale non solo consente di assumere le sembianze di qualcun altro, ma che permette anche di acquisirne le singole idiosincrasie; dimostrando così la presenza della legge della similarità come fattore magico d'inesco e, con essa, della metamorfosi come forma espressiva del soprannaturale.

'You can't do it if I don't cooperate, you need me to give you some hair.' (Rowling 2008, 47)

'Harry, your eyesight really is awful,' said Hermione, as she put on glasses. (Rowling 2008, 49)

Esattamente come avviene nel caso del Pensatoio nell'ufficio di Silente, dov'è sufficiente una lacrima di un mago, o una sua essenza per rivivere ed esaminare i pensieri della mente di qualcun altro. Ed anche in questo caso, com'è stato per la Pozione Polisucco, si può notare una violazione del confine che separa un essere umano da un altro; operata sempre per mezzo di oggetto che incarna un rapporto stretto tra esso e la vittima prescelta (come ad esempio un capello o una lacrima). In tal caso la similarità si esprime per mezzo del mentalismo e di una telecinesi.

"The stone Pensieve lay in the cabinet where it had always been: Harry heaved it on to the desk and poured Snape's memories into the wide basin with its runic markings around the edge." (Rowling 2008, 532)

Sempre per mezzo di una similitudine è poi possibile spiegare il funzionamento della cascata del ladro, un altro degli elementi residuali dell'apparato magico che sorregge l'intera saga. Questa cascata permette di annullare l'effetto di qualunque incantesimo per mezzo del solo contatto con un'acqua magica e, dal punto di vista causale, l'unico rapporto di spiegazione rintracciabile è quello che tale fluido intrattiene anche nel mondo reale, ovvero dilavare qualcosa di sporco. Si può quindi suggerire, attraverso un rapporto di similarità – così come fa l'acqua nella realtà quotidiana –, il funzionamento della cascata del ladro, così come il ruolo delle sonde magiche. Quest'ultime, esattamente come la cascata, rintracciano la presenza di incantesimi, ma a differenza di quest'ultima non hanno a che vedere con un rapporto di similarità funzionale, ma esclusivamente simbolico. Le sonde magiche, infatti, assomigliano, almeno dalla prospettiva del lettore, a un comune metal detector come quelli presenti all'interno di una banca. D'altro canto la forma di questi oggetti magici, così come il materiale in cui sono fatti, l'oro, non conferisce loro alcuna caratteristica magica che ne spieghi il funzionamento, il quale deve quindi essere ricercato in un rapporto di similitudine simbolica con l'omologo dispositivo presente nella realtà. Ed in entrambi i casi, inoltre, sia in quello della cascata del ladro, sia quello delle sonde d'oro, la forma magica coinvolta è quella dell'Adynaton.

"[...] the entrance had been replaced by two wizards, both of whom were clutching long, thin golden rods" [...] The Probes, Harry knew, detected spells of concealment and hidden magical objects." (Rowling 2008, 427)

‘The Thief’s Downfall!’ said Griphook, clambering to his feet and looking back at the deluge on to the tracks, which Harry knew, now, had been more than water. ‘It washes away all enchantment, all magical concealment! They know there are impostors in Gringotts, they have set off defences against us!’ (Rowling 2008, 431)

La legge magica della similarità si esprime anche nella mutazione del patrono di Piton, il quale assume esattamente le sembianze di quello di Lily, l’unica donna che lui abbia mai amato davvero. Quella cerva magica, diventa così il simbolo di un amore che supera la morte e che si esprime attraverso la sovrapposizione perfetta, a modi sostituzione, di uno dei simboli dell’amata con essa stessa, esattamente come nel caso di una bambola Voodoo. È il simbolo, infatti, a mantenere vivo quell’amore che non può altro modo per esprimersi, se non attraverso ricordi ed effigi riconducibili ai due innamorati, com’è nel caso del patrono.

‘Snape’s Patronus was a doe,’ said Harry, ‘the same as my mother’s, because he loved her for nearly all of his life, from the time when they were children.’ (Rowling 2008, 593)

Tuttavia, anche nel caso delle forme magiche residuali sono presenti elementi magici che non possono essere ricondotti alle forme magiche adottate sin qui, né tanto meno alle leggi magiche descritte da Frazer e Subbotky. Nel primo capitolo della saga, ad esempio, si descrivono le varie prove che l’eroe e i suoi aiutanti dovranno superare per raggiungere il luogo dove è ubicata la Pietra Filosofale. E, proprio durante una di queste prove, viene loro richiesto di saper creare una pozione che gli consenta di affrontare delle fiamme dai colori differenti.

“They stepped over the threshold, and immediately a fire sprang up behind them in the doorway. It wasn’t ordinary fire either; it was purple. At the same instant, black flames shot up in the doorway leading onward. They were trapped”[...] “Brilliant,” said Hermione. “This isn’t magic — it’s logic — a puzzle.” (Rowling 1997, 277)

“It was indeed as though ice was flooding his body. He put the bottle down and walked forward; he braced himself, saw the black flames licking his body, but couldn’t feel them — for a moment he could see nothing but dark fire — then he was on the other side, in the last chamber.” (Rowling 1997, 279)

La formula per riuscire a risolvere l’enigma magico non è però racchiusa nel modello causale magico, ma risiede esclusivamente nel dominio della logica. Si tratta, infatti, di un banale enigma, un puzzle – come suggerisce Hermione – che per questo non trova spazio nel modello causale sin qui analizzato. D’altronde, qual è il senso delle fiamme dai colori differenti? Non c’è, se non quello di aiutare gli eroi a risolvere un enigma puramente logico. Tuttavia, non è neppure possibile accantonare questo passaggio come non magico, perché di fatto il fuoco appare all’improvviso e si comporta come un essere animato che cerca di trattenere il più possibile i vari avventori del luogo. Un caso analogo riguarda la motocicletta di Hagrid, la quale può, al pari di una moderna macchina di James Bond, sganciare ogni sorta di oggetto utile ad ostacolare i propri inseguitori.

“A wall, a solid brick wall, erupted out of the exhaust pipe.” [...] “This time a great net burst from the bike’s exhaust, but the Death Eaters were ready for it.” [...] “With an unmistakable bellowing roar, dragon fire burst from the exhaust, white-hot and blue, and the motorbike shot forwards like a bullet with a sound of wrenching metal.” (Rowling 2008, 53)

Come si può osservare da questi esempi testuali, sia il muro, sia la rete, non hanno alcun rimando alle leggi della magia simpatetica, mentre le fiamme del drago richiamano la forma magica dell’Iperbole, la quale, però, non argina il problema delle altre due forme di magia: come si spiegano? Sono forse anch’esse una forma iperbolica al pari delle prodezze della macchina di James Bond? Improbabile, risulta inoltre assente un qualsivoglia riferimento al modello causale magico.

Lo stesso problema si riscontra anche nel caso di altri due oggetti magici: quello della pastiglia per instillare il vomito e quello della pozione per guarire istantaneamente.

“The effect was instantaneous. The moment the pastille touched his tongue, the little wizard started vomiting so hard that he did not even notice as Hermione yanked a handful of hairs from the top of his head” (Rowling, 2008, 196)

“Harry wrenched the stopper off the little bottle, Hermione took it and poured three drops of the potion on the bleeding wound. Greenish smoke billowed upwards and when it had cleared, Harry saw that the bleeding had stopped. The wound now looked several days old; new skin stretched over what had just been open flesh.” (Rowling 2008, 222)

Occorre sottolineare come in entrambi questi casi, così com’è stato anche per gli altri elementi magici residuali, è comunque possibile cercare di attribuire una forma magica che descriva l’espressione soprannaturale, ma per fare ciò è necessario richiamare la realtà ordinaria e le sue regole. Il lettore, infatti, può interpretare questi artefatti magici facendo affidamento sulla propria conoscenza della medicina e quindi sul fatto che possano esistere degli oggetti capaci di realizzare effetti avversi, o benefici, in un lasso temporale ristretto. Ma nel testo della Rowling è proprio tale velocità dell’effetto a suscitare stupore ed è quindi ragionevole inserire entrambi questi oggetti magici – pastiglia per il vomito e pozione della guarigione – nella categoria magica dell’Iperbole. D’altronde, la funzione svolta da tali artefatti magici è comprensibile anche nel modello causale scientifico, mentre l’aspetto che travalica il verosimile è proprio la tempistica del manifestarsi dell’effetto, che non può che essere soprannaturale (soprattutto nel caso della pozione per la guarigione). È evidente, però, come anche per questi oggetti manchi un richiamo alla legge del contagio, della similarità o della partecipazione, sempre a patto che non si scelga di associare la pozione o la pastiglia a normali medicinali dagli effetti prodigiosi. In tal caso la legge magica coinvolta sarebbe la similarità, espressa attraverso la figura dell’Iperbole; e sempre tale legge magica sarebbe presente sia nella spiegazione della logica che anima la *Mappa del Malandrino*, sia nel passaggio che dalla *Stanza delle Necessità* conduce alla locanda di Aberforth.

“The Marauder’s Map and examining it by wandlight. He was waiting for the moment when Ron’s labelled dot would reappear in the corridors of Hogwarts, proving that he had returned to the comfortable castle, protected by his status of pure-blood.” (Rowling 2008, 256)

‘I’d been in here about a day and a half, and getting really hungry, and wishing I could get something to eat, and that’s when the passage to the Hog’s Head opened up. I went through it and met Aberforth. He’s been providing us with food, because for some reason, that’s the one thing the Room doesn’t really do.’ (Rowling 2008, 465)

In entrambi i casi è infatti presente sia una similitudine funzionale, sia un rapporto semantico tra l’artefatto/luogo magico e l’effetto generato. La Mappa del Malandrino funziona e assomiglia esattamente a una qualsiasi mappa, ciò che la rende eccezionale è il fatto di indicare gli spostamenti di altre persone, come se esse avessero un gps incorporato. Quest’artefatto magico non consente quindi di agire direttamente, così come farebbe una bambola Voodoo, ma sfrutta comunque la medesima legge magica. La Stanza delle Necessità, invece, è un luogo che appare a chi ne ha bisogno e che può, data la sua capacità di soddisfare le richieste di chi la riesce a scovare, aprire passaggi come quello per la locanda di Aberforth. In questo caso la similarità è tutta incentrata sul nome della stanza e sul legame che essa instaura col suo scopritore, che per contagio le trasmette i suoi pensieri (utilizzando così la forma magica del mentalismo). Per tale ragione, si può sostenere che la logica d’azione della Stanza delle Necessità sia esattamente la stessa che ha condotto Rowling a scegliere i nomi per gli incantesimi.

Di fatto le forme dell’elemento magico che non trovano alcuna spiegazione tra le leggi magiche e le categorie scelte per l’analisi testuale del soprannaturale sono davvero pochissime. La maggioranza degli elementi, invece, riesce a incasellarsi in un senso o nell’altro in una specifica categoria, mostrando così la presenza di una struttura magica complessa, ma riconoscibile.

3.4. Creature fantastiche e luoghi magici

Tra le ultime manifestazioni dell’elemento magico presenti nella saga occorre annoverare sia i luoghi fantastici, sia le creature impossibili: entrambe afferenti a un soprannaturale più *canonico* rispetto alle altre entità magiche analizzate sino a questo momento. D’altronde Rowling descrive delle creature fantastiche che il lettore già conosce, di cui ha già letto e sentito parlare sin da bambino in altri racconti, come ad esempio i draghi, i Goblin, i Troll, o i centauri. Ed un discorso analogo riguarda anche i luoghi citati, come ad esempio il Castello, la Foresta Proibita, i sotterranei e altre località da sempre presenti nei racconti di fate (Dolci e Di Prazza 2018, Zanotti 2001). Se quindi l’Hocrux, così come i Doni della Morte e molti altri elementi magici narrati da Rowling rappresentano varianti di per sé originali di temi già noti, nel caso dei luoghi e delle creature fantastiche, invece, ci si imbatte

in un'esperienza familiare e anche per questo risulta di più facile interpretazione. Quello che cambia, e che per questo sarà qui analizzato, è la funzionalità assunta da alcune figure, nonché il senso attribuito ad alcuni luoghi per la trama della saga. Si assume quindi come già noto il concetto di Centauro, così come quello di Drago, e ci si pone invece nella condizione di comprendere il senso narrativo dell'introduzione di queste figure e soprattutto le peculiarità di tali entità.

Per quanto riguarda le creature fantastiche, le prime ad essere descritte sono i fantasmi, che sono forse anche una delle entità magiche più conosciute e di cui si è scritto di più, soprattutto nei romanzi Gotici e nel soprannaturale di *Ignoranza* (Orlando 2017, 95).

“About twenty ghosts had just streamed through the back wall. Pearly-white and slightly transparent, they glided across the room talking to one another and hardly glancing at the first years. They seemed to be arguing. What looked like a fat little monk was saying: “Forgive and forget, I say, we ought to give him a second chance —” (Rowling 1997, 84)

“The ghost patted his arm, giving Harry the sudden, horrible feeling he'd just plunged it into a bucket of ice-cold water.” (Rowling 1997, 88)

I fantasmi di Rowling sono descritti come esseri dispettosi, che cercano ogni pretesto per attirare l'attenzione su di sé e per spaventare, quando non tormentare, gli studenti di Hogwarts. Dal punto di vista narrativo, invece, favoriscono un ingresso agevole del lettore nel mondo del soprannaturale della saga, come è d'altronde anche nel caso dei Draghi, dei Centauri, dell'Unicorno e di Fuffy; tutte figure mitologiche già note, tant'è che nell'uso che Rowling fa di esse si può scorgere la sua formazione classica (Groves 2017, 3, 34-35). Il fantasma, infatti, è un'entità soprannaturale che nella trama, al pari dei dipinti parlanti, funge da ricettacolo di informazioni utili a risolvere enigmi, come quello dell'ubicazione del diadema di Corvonero. E viene descritto dall'autrice come trasparente, eppure visibile, privo di capacità d'azione, al di là della parola, eppure capace di trasmettere sensazioni cadaveriche a chi ne viene in contatto fisico. Quest'ultima capacità, inoltre, richiama, per similitudine, la stessa proprietà che accomuna la normale percezione dei corpi vivi, contraddistinti dal calore, da quelli dei morti, di natura termica fredda. Mentre l'aspetto esteriore del fantasma è in tutto e per tutto simile a quello della persona morta, esattamente come ci si aspetterebbe da queste entità soprannaturali. Un comportamento analogo, nonché una descrizione simile, riguarda anche la figura del Drago e quella dei Centauri. I primi vengono raccontati come potenzialmente pericolosi e per questo non ammessi nella vita dei maghi, eppure degni di essere studiati da veri e propri etologi; mentre i Centauri sono fonti d'informazione e congiunzione tra fato e divinità. Si ha quindi una sorta di modulazione del soprannaturale, che in un caso sembra discendere dal mondo magico a livello di quello ordinario, mentre nell'altro si esalta il significato mitologico più puro e metafisico di tutto ciò che è impossibile.

“Dragons!” he whispered. “Hagrid was looking up stuff about dragons! Look at these: *Dragon Species of Great Britain and Ireland*; *From Egg to Inferno, A Dragon Keeper’s Guide*.” [...] “Hagrid’s always wanted a dragon, he told me so the first time I ever met him,” said Harry.” [...] “But it’s against our laws,” said Ron. “Dragon breeding was outlawed by the Warlocks’ Convention of 1709, everyone knows that. It’s hard to stop Muggles from noticing us if we’re keeping dragons in the back garden — anyway, you can’t tame dragons, it’s dangerous. You should see the burns Charlie’s got off wild ones in Romania.” (Rowling 1997, 167)

Dal punto di vista dei luoghi della narrazione, quando Harry incontra per la prima il drago ha già infranto numerosi divieti e si è avventurato in luoghi proibiti, dal corridoio nel quale ha trovato la stanza con lo specchio delle Brame al conflitto col Troll, nei bagni.

- **Corridoio Proibito:** “The forbidden corridor on the third floor. And now they knew why it was forbidden.” (Rowling 1997, 116)
- **Reparto Proibito:** “Harry wandered over to the Restricted Section. He had been wondering for a while if Flamel wasn’t somewhere in there. Unfortunately, you needed a specially signed note from one of the teachers to look in any of the restricted books, and he knew he’d never get one. These were the books containing powerful Dark Magic never taught at Hogwarts, and only read by older students studying advanced Defense Against the Dark Arts.” (Rowling 1997, 143)
- **Foresta Proibita:** “Hagrid lived in a small wooden house on the edge of the forbidden forest.” (Rowling 1997, 102)

Tutti questi luoghi e tutte queste infrazioni sono il segno di quella che Campbell contraddistingue come la fase di iniziazione, nella quale l’eroe abbandona il conosciuto per l’ignoto, incurante dei consigli dei vari guardiani della soglia che incontra lungo il suo cammino. Si potrebbe quindi giungere ad associare l’infrazione di tali luoghi proibiti, nonché punti di non ritorno dal punto di vista narrativo con la comparsa di animali ed entità fantastiche, le quali, nella maggior parte dei casi, assistono l’eroe nel suo cammino e lo pongono di fronte a scelte cruciali; come ad esempio mantenere o no il segreto sul Drago di Hagrid, oppure donare o meno la spada di Grifondoro ai Goblin. E tali scelte rappresentano quindi i punti di svolta nell’evoluzione del protagonista del racconto verso il raggiungimento di una coerenza interna e l’eliminazione di quella malvagità residua che ogni eroe cela in sé. Nei confronti di quest’ultima, inoltre, non si può asserire che Harry l’abbia davvero affrontata e assimilata sino a quando non giunge allo scontro finale con Voldemort; sempre in quella foresta proibita nella quale lo incontrò per la prima volta. Sul confronto tra eroe ed antieroe si è già parlato molto, mentre si è descritta meno la creatura magica che la prima volta ha permesso l’incontro tra i due, ovvero l’unicorno. Questa creatura leggendaria compare da sempre nei racconti di fate in veste di animale mitologico e variazione della figura totemica del cavallo. E nel caso della saga di *Harry Potter*, non è quindi importante soffermarsi sulle fattezze dell’unicorno, ma

concentrarsi piuttosto sulle sue proprietà magiche, dato che dal punto di vista narrativo la funzione di questa creatura è stata quella di permettere il primo incontro tra eroe ed antieroe.

“Look there,” said Hagrid, “see that stuff shinin’ on the ground? Silvery stuff? That’s unicorn blood. There’s a unicorn in there bin hurt badly by summat. This is the second time in a week. I found one dead last Wednesday. We’re gonna try an’ find the poor thing. We might have ter put it out of its misery.” (Rowling 1997, 181).

“It’s not easy ter catch a unicorn, they’re powerful magic creatures. I never knew one ter be hurt before.” (Rowling 1997, 182)

“[...] Firenze. “Only one who has nothing to lose, and everything to gain, would commit such a crime. The blood of a unicorn will keep you alive, even if you are an inch from death, but at a terrible price. You have slain something pure and defenseless to save yourself, and you will have but a half-life, a cursed life, from the moment the blood touches your lips.” (Rowling 1997, 187)

L’uccisione dell’Unicorno segna di fatto un punto di svolta importante del primo capitolo della saga, poiché da esso si apprende che a cercare la Pietra Filosofale è Voldemort in persona, il quale vuole riacquisire un proprio corpo. E con la scoperta dell’animale morto il bene e il male si trovano, per la prima volta, faccia a faccia e si comprende così come le forze oscure siano prive di valori e di morale, tanto da spingersi a uccidere una creatura – come descrive Firenze – pura e indifesa. Ed è proprio nell’uccisione dell’Unicorno, così come da quella dei genitori di Harry, che si comprende la malvagità senza confini di Voldemort, in qualità di figura capace di catalizzare su di sé un male cieco ed egoistico, contrapposto a un bene privo di difese e assolutamente incorruttibile.

L’incontro tra Voldemort ed Harry funge anche da momento narrativo per introdurre la comparsa del Centauro, figura greco-romana, che rimanda all’unione tra un cavallo ed un essere umano, tra uomo e divino.

“[...] was it a man, or a horse? To the waist, a man, with red hair and beard, but below that was a horse’s gleaming chestnut body with a long, reddish tail. Harry and Hermione’s jaws dropped. (Rowling 1997, 183)

Com’è già stato ampiamente discusso nelle sezioni precedenti, i Centauri sono figure che fungono da anello di congiunzione tra la magia espressa per mezzo dell’astrologia, presente sin dai tempi dell’antica Babilonia, col racconto soprannaturale contemporaneo, il quale, invece, si appoggia a tale figura mitologica per esprimere un sapere arcaico e più divino. È quindi possibile asserire che il Centauro funga da rimando al concetto di destino, di fato, così come descritto da Otto e da Rowling stessa (sebbene vi siano delle sostanziali differenze tra i due autori); d’altronde senza l’intervento di Firenze l’eroe sarebbe morto prima di compiere il suo destino. Tuttavia, in una visione di stampo ellenico, tale incursione del Centauro sarebbe da interpretarsi come fuori luogo. Dal punto di vista morfologico, invece, la figura del cavallo-uomo non richiama null’altro che l’unione tra l’animale e

l'essere umano, senza aggiungere particolari abilità a quelle già presenti in queste entità, se non quella di fungere da guardiani di un sapere, una volontà divina.

Un discorso diverso riguarda invece la figura dei Goblin e degli Elfi domestici, due entità soprannaturali che svolgono sia un ruolo d'aiuto, sia d'ostacolo al cammino dell'eroe; col Goblin che rappresenta una polarizzazione più negativa ed ambivalente rispetto all'Elfo. Quest'ultimo, infatti, è descritto come un essere generalmente buono e schiavo dei maghi, succube della loro volontà anche se capace di prodezze magiche fuori dal comune. Tant'è che sarà Dobbie a salvare Harry dall'arrivo del Signore Oscuro, ma sacrificando la propria vita. Tuttavia, sia nel primo, sia nell'ultimo capitolo della saga, l'Elfo è descritto solo brevemente e compare giusto nel momento cruciale del salvataggio dell'eroe, mentre il Goblin occupa maggior spazio narrativo. Poiché comparirà già nel primo capitolo della saga, quando Harry raggiunge la Gringott e scopre dell'immensa fortuna ereditata dai suoi genitori, e ricomparirà nei *Doni della Morte*.

"The goblin was about a head shorter than Harry. He had a swarthy, clever face, a pointed beard and, Harry noticed, very long fingers and feet." (Rowling 1997, 56)

È da notare poi, come il riferimento, nonché punto d'osservazione della realtà esterna, sia sempre Harry e come tale aspetto condizioni anche la percezione degli eventi, nonché la loro interpretazione da parte del lettore; e l'incontro del Goblin, rappresenta di fatto solo l'ennesimo rimando a questa strategia narrativa. Sempre il Goblin viene ubicato là dove sono custoditi preziosi e lo si descrive come diffidente nei confronti dei maghi; d'altronde, come si scoprirà solo più avanti, tale caratteristica della personalità è associata all'eterno conflitto che alberga nel mondo della magia.

'The sword of Gryffindor!' 'Oh, yes. It is a copy – an excellent copy, it is true – but it was wizard-made. The original was forged centuries ago by goblins and had certain properties only goblin-made armour possesses.' [...] "Wherever the genuine sword of Gryffindor is, it is not in a vault at Gringotts Bank." (Rowling 2008, 245)

"Elf magic isn't like wizard's magic, is it?" said Ron. "I mean, they can Apparate and Disapparate in and out of Hogwarts when we can't." (Rowling 2008, 161)

"Harry Potter. Goblins and elves are not used to the protection, or the respect, that you have shown this night. Not from wand-carriers." (Rowling 2008, 394).

The right to carry a wand,' said the goblin quietly, 'has long been contested between wizards and goblins.' 'Well, goblins can do magic without wands,' said Ron. 'That is immaterial! Wizards refuse to share the secrets of wandlore with other magical beings, they deny us the possibility of extending our powers!' 'Well, goblins won't share any of their magic, either,' said Ron. 'You won't tell us how to make swords and armour the way you do. Goblins know how to work metal in a way wizards have never –' 'It doesn't' (Rowling 2008, 395)

Si può dire che la lotta tra maghi e Goblin sia quella tra portatori di bacchette e costruttori di armature magiche, e che per questa ragione vi sia una separazione netta tra questi due schieramenti,

la quale si riflette poi anche sulle rispettive abilità magiche. In questo caso l'aspetto interessante, sempre dal punto di vista dell'analisi dell'elemento magico, riguarda la frammentazione del soprannaturale e del suo potere, che non è quindi equamente ripartito tra tutti i soggetti della saga, ma concerne solo alcune sfere d'azione a cui ogni *categoria* – maghi, elfi, Goblin, Babbani – può attingere. Questa scelta narrativa lascia aperta la possibilità, anche nella mente del lettore, che possa sopraggiungere un'abilità inaspettata, un oggetto o un'altra entità magica in grado di stravolgere completamente l'ordine degli eventi e che magari non è ancora stata descritta per via del fatto che la focalizzazione del racconto è tutta incentrata su Harry e su ciò che egli conosce del mondo magico. Tra l'altro una ripartizione a più attori dell'elemento magico, in cui non esista qualcuno che detenga un potere superiore agli altri, risulta in netta contraddizione con la narrazione soprannaturale dell'antichità, da quella egizia a quella greca, mentre è molto più in linea con una visione Rinascimentale della magia, dove tutto è possibile e chi è buono ha sempre la possibilità di realizzare prodezze sino a quel momento impensabili. Tuttavia, anche per i Goblin e gli Elfi, così come per i Draghi, i Centauri e gli Unicorni, la grammatica dell'elemento magico adottata da Rowling non è dissimile rispetto a quella dei canoni del genere al quale appartengono le sue opere. Si ha, infatti, sempre la presenza di entità ben codificate nell'immaginario collettivo, al pari della bacchetta, dell'uso dell'oro quale simbolo del divino e del serpente, frutto della capacità cognitiva umana di fondere tra di loro entità ed idee preesistenti per creare qualcosa di nuovo (Eagleman & Brendt 2017, Chapter 3, 4, 5; Antonietti, Colombo & Pizzingrilli 2011). Il Drago, ad esempio, è l'unione di un uccello con un serpente, mentre il Goblin è una caricatura dell'essere umano basata sull'amplificazione di quelli che sono alcuni attributi negativi dell'uomo, come l'avidità. D'altronde, queste formule generative del soprannaturale non sono affatto nuove nel genere dei racconti di fate, ma esistono pressoché da sempre come varianti degli attributi dell'essere umano o combinazioni di esso e del suo ambiente (Bottingheimer 2014, 18-24). In altre parole, le creature magiche descritte nella saga condividono degli attributi, per similitudine (quindi attraverso la legge della similarità), con le varie entità da cui traggono origine. Ad esempio, il Drago può volare così come può farlo un uccello, eppure può sputare fuoco, al pari di un veleno, esattamente come farebbe un serpente; oppure ancora, un Centauro ha le capacità intellettive di un essere umano e possiede la forza e velocità attribuita a un cavallo.

Adottando la medesima logica interpretativa è quindi possibile determinare anche la presenza di altre creature, come i Troll, i Giganti e gli alberi antropomorfizzati, le cui radici fungono da frusta.

- Il cane a tre teste (Fuffy)

“They were looking straight into the eyes of a monstrous dog, a dog that filled the whole space between ceiling and floor. It had three heads. Three pairs of rolling, mad eyes; three noses, twitching and quivering in their direction; three drooling mouths, saliva hanging in slippery ropes from yellowish fangs.” (Rowling 1997, 116).

- Il Troll

“It was a horrible sight. Twelve feet tall, its skin was a dull, granite gray, its great lumpy body like a boulder with its small bald head perched on top like a coconut. It had short legs thick as tree trunks with flat, horny feet. The smell coming from it was incredible. It was holding a huge wooden club, which dragged along the floor because its arms were so long. The troll stopped next to a doorway and peered inside.” (Rowling 1997, 126)

- Ragni giganti

“[...] more giant spiders were climbing the side of the building.” (Rowling 2008, 513)

- I Giganti

“With a roar and an earthquaking tremor, another giant came lurching out of the darkness from the direction of the Forest, brandishing a club taller than any of them.” (Rowling 2008, 522)

- Il Salice (Antropomorfizzato)

“[...] Forbidden Forest though the night was windless; through grounds that seemed, themselves, to have risen in rebellion, he ran faster than he had ever moved in his life, and it was he who saw the great tree first, the Willow that protected the secret at its roots with whip-like, slashing branches.” (Rowling 2008, 523)

- I Dissennatori: possiedono le fattezze della morte e come essa possono sottrarre ciò che rende vivo un essere umano, ovvero le emozioni e l’anima. L’aspetto che riconduce questi esseri al modello causale magico è da ricercarsi nelle loro sembianze – uguali a quelle della morte – e nella radice etimologica del nome (anche italiana), ovvero dissennare. L’effetto del bacio della morte dei Dissennatori è, infatti, quello di privare del senno le loro vittime.

“There were more Dementors in here, casting their freezing aura over the place; they stood like faceless sentinels in the corners furthest from the high, raised platform. Here, behind a balustrade, sat Umbridge, with Yaxley on one side of her, and Hermione, quite as white-faced as Mrs Cattermole, on the other. At the foot of the platform a bright silver, long-haired cat prowled up and down, up and down, and Harry realised that it was there to protect the prosecutors from the despair that emanated from the Dementors.” (Rowling 2008, 213)

Leggendo il primo e l’ultimo capitolo della saga di Rowling si ha quindi l’impressione che tutti i mostri ed entità soprannaturali possano comunque trovare una spiegazione nella logica esposta in precedenza (quella del modello causale magico); tuttavia, tale inferenza non è del tutto esatta. Vi sono, infatti, elementi non interamente spiegati, né interpretabili con le regole si qui adottate, come ad esempio le candele volanti e il soffitto che imita il firmamento.

"[...] it was lit by thousands and thousands of candles that were floating in midair over four long tables, where the rest of the students were sitting" (Rowling 1997, 85)

"Dotted here and there among the students, the ghosts shone misty silver. Mainly to avoid all the staring eyes, Harry looked upward and saw a velvety black ceiling dotted with stars. He heard Hermione whisper, "Its bewitched to look like the sky outside. I read about it in Hogwarts, A History." (Rowling 1997, 85)

Si tratta certamente di figure magiche marginali rispetto all'intero corpo di fenomeni soprannaturali che sono stati sin qui analizzati, ma sono pur sempre presenti e pongono delle domande, come ad esempio qual sia la base del funzionamento di tali magie? Il perché esse siano presenti nel testo? Quale sia la loro funzione? Benché il momento di trarre le conclusioni sia destinato all'ultimo capitolo di questo elaborato, è comunque possibile suggerire come la marginalità di tali elementi soprannaturali sia funzionale all'abbellimento della sola prosa, senza che vi sia un vera e propria ripercussione né sull'interpretazione dell'elemento magico, ivi compresa quella che può essera la sua assimilazione da parte del lettore, né sull'intero impianto teorico più generale. Al contrario, se a essere coinvolti fossero stati elementi cardine, sia dal punto di vista narrativo, che da quello della comprensione della struttura dell'elemento magico, il ragionamento, e con esso le sue conclusioni, sarebbero state di tutt'altro avviso.

Infine, è bene sottolineare un passaggio dei *Doni della Morte*, dal quale si scopre uno dei limiti maggiori della metamorfosi, ovvero l'idea che non sia possibile mutare la natura di partenza di entità non umanoidi. Se, infatti, con la Pozione Polisucco era possibile lasciare le proprie idiosincrasie per accogliere quelle della persona da imitare, nel caso di una trasformazione da entità non umana ad umana, tale virtù si perde, lasciando a un serpente il solo uso del proprio linguaggio: il serpentese.

'The snake was inside her?' He opened his eyes again: Hermione looked revolted, nauseated. 'Lupin said there would be magic we'd never imagined,' Harry said. 'She didn't want to talk in front of you, because it was Parseltongue, all Parseltongue, and I didn't realise, but of course, I could understand her. Once we were up in the room, the snake sent a message to You-Know-Who, I heard it happen inside my head, I felt him get excited, he said to keep me there ... and then ...' (Rowling 2008, 284)

Conclusioni

4. Esiste un modello causale magico?

L'intero progetto di ricerca sin qui presentato, dalla scelta dei contributi accademici all'analisi del primo e dell'ultimo capitolo della saga scritta da Rowling, è stato condizionato da un'idea, o meglio ancora da una premessa: ovvero che fosse possibile individuare un *modello causale magico* e osservarne da vicino le forme e le leggi (entrambe necessariamente espresse all'interno di un racconto di fate contemporaneo) qual è *Harry Potter*. Ed al di sotto di tale premessa ve n'era un'altra più complessa, ovvero che sia le forme, sia le leggi del modello causale magico fossero indissolubilmente legate alle meccaniche cognitive che animano il pensiero umano, esattamente come la creatività dello scrittore è influenzata dalla cultura e dalla psiche dello stesso. Da tale concatenazione di premesse si è quindi scelto di unificare, sotto un'unica coerente argomentazione, scuole di pensiero, studiosi e scoperte scientifiche tra di loro eterogenee – soprattutto dal punto di vista metodologico –, il cui unico terreno d'incontro era l'apparente richiamo al soprannaturale. Quest'ultimo è stato poi definito, per opposizione rispetto al *modello causale scientifico* e, di conseguenza, descritto come quell'irrazionale forza residua che accompagna i rituali, i miti, le leggende e tutte le pratiche dal carattere magico che si pongono agli antipodi rispetto alla logica illuminista, di cui per altro è intrisa la matrice esistenziale dell'essere umano contemporaneo. Ed è forse in quest'*azzardato* melting pot teorico, nonché empirico, che risiede il senso, lo sforzo e con essi le debolezze di questo progetto di ricerca. Una volta articolata questa premessa introduttiva ed analizzati i testi, occorre quindi domandarsi se la somma degli abbinamenti teorici e metodologici abbiano effettivamente restituito dei risultati positivi, oppure se nel loro insieme siano rimasti delle speculazioni prive di fondamento: in altre parole, è ora necessario verificare se l'ipotesi di ricerca sia stata confermata, oppure no, e sulla base di quali motivazioni (e con quali limiti).

Purtroppo, però, non esiste una risposta tronca a quest'ultimo interrogativo, che si possa quindi esprimere attraverso una risposta binaria, sì o un no, poiché la realtà empirica rivela, ed è questo il caso, una pluralità di dati e logiche prima invisibili e dalla complessa interpretazione. Per tale ragione può avere più senso procedere confrontando ogni singolo passaggio della catena di premesse teoriche con l'effettivo accoppiamento ai dati raccolti sul versante empirico, così da verificare la sensatezza di ogni sovrapposizione tra la teoria e la realtà testuale. In questo modo dovrebbe essere possibile riuscire a determinare quale anello di trasmissione logica abbia trovato un riscontro positivo ed il perché di tale particolarità; inoltre, in questo modo è possibile analizzare con maggior respiro anche quei risultati in aperta opposizione rispetto all'ipotesi di partenza.

Quest'approccio alle conclusioni consente, infatti, di ottenere due grandi vantaggi, ai quali una risposta dicotomica circa la validità dell'ipotesi non riuscirebbe ad attingere.

Uno di essi è sicuramente la precisione nell'individuare quei passaggi teorici, e metodologici, che hanno risposto meglio all'analisi e che quindi possono essere fissati come possibili coordinate per future ricerche nel campo del soprannaturale. Mentre, l'altro punto di forza risiede nel fatto di dare più visibilità sia a quei dati che confermano l'ipotesi di partenza, e con essa le diverse premesse, sia a quelli che invece la contraddicono. D'altronde, come insegnano le discipline *hard*, sono gli outlier a determinare uno scostamento significativo dai risultati attesi, tale da vanificare l'accettazione delle ipotesi iniziali, ed è quindi necessario valutare con attenzione quali siano quei dati testuali che tendono a screditare l'impianto teorico qui adottato e quelli che invece lo confermano. Il principio di correlazione stesso, così come l'intervallo di confidenza, infatti, esprimono quelli che sono i limiti su cui si basa qualunque esperimento e risultato di ricerca ottenuto. E è per questa ragione che sarebbe irragionevole sostenere che le ipotesi, descritte nel secondo capitolo di questo elaborato, debbano essere accettate solo perché confermate dalla maggioranza dei dati esaminati. Occorre piuttosto addentrarsi nei dati e riprendere le premesse disseminate nei vari capitoli e unirle agli spunti di riflessione dei vari autori citati lungo questo percorso.

Ricapitolando, i vantaggi offerti dall'analisi puntuale circa l'accoppiamento strutturale tra premesse teoriche e metodologiche, sempre rispetto ai dati presenti nei testi analizzati, consente di ottenere:

- Una comprensione maggiore delle logiche teoriche e metodologiche che hanno riscosso maggiore successo nell'investigare la forma e il senso del soprannaturale nei racconti di fate e quelle che, invece, si sono dimostrate fallaci. E così facendo si concentra l'attenzione sulla parte che riguarda il rapporto tra la **teoria** e i **metodi**.
- L'analisi puntuale dei dati, inoltre, consente di far emergere quelle forme testuali prive di collegamento rispetto al quadro teorico, o al metodo, adottati, e che proprio per questo richiedono un'attenzione maggiore. In questo caso si privilegia quindi una meticolosa ricerca del **senso dei dati** all'interno del testo, analizzando l'anticonformismo di alcune forme di soprannaturale.

Da una parte si esalta quindi l'aspetto teorico, mentre dall'altra quello empirico, e tale approccio esprime forse uno dei leitmotiv più presenti in questo elaborato: ovvero quel bilanciamento tra teoria generale e analisi testuale. Un altro aspetto che invece merita altrettanta attenzione, ma che

non è ancora stato menzionato, è quello che riguarda la possibilità di un dato di esprimere una polisemia intrinseca, tale da confermare e contemporaneamente sconfessare la medesima teoria. Ad esempio, la conferma della presenza del modello causale magico quale vettore d'espressione del linguaggio del soprannaturale non esclude, infatti, la presenza di una logica interpretativa di stampo storico-letterario come quella espressa da Orlando, ma da un certo punto di vista la ridimensiona, ed anche di molto, relegandola a un ruolo più marginale. E lo stesso discorso riguarda anche la logica descritta da Feldt e Bottingheimer circa l'addolcimento del racconto di fate operata col Rinascimento, così come l'aspetto psicanalitico individuato da Bettelheim, o quello simbolico descritto da Propp: tutti temi presenti, ma allo stesso subordinati alla logica dell'imperativo dettato dal modello causale magico. È come se quest'ultimo, con le sue leggi e forme, rappresentasse una sorta di infrastruttura invariabile che si avvale anche dei simboli, dei temi e delle logiche storiche ben definite dalle scoperte dagli autori sopracitati, ma che trae la sua forza altrove: da un sé ignoto. Ed è forse questa la premessa più ambiziosa, o l'azzardo, su cui si gioca l'intero elaborato.

4.1. I risultati empirici e il confronto con le ipotesi di ricerca

È bene ricordare che le ipotesi formulate nel secondo capitolo erano le seguenti:

- I. È possibile determinare un rapporto di sovrapposizione tra le leggi del modello causale magico e il soprannaturale narrato nei racconti di fate?
- II. Qual è il rapporto tra i processi cognitivi del lettore e l'elemento magico presente nei racconti di fate?
- III. Qual è la funzione svolta dalle forme dall'elemento magico presenti nel racconto di fate?
- IV. Esiste davvero una differenza, anche testuale, tra la funzione svolta dell'elemento magico nel testo biblico e in quello contemporaneo?

Ognuna di queste ipotesi deve poi confrontarsi col macro-blocco d'informazioni testuali determinate e analizzate nel terzo capitolo, ovvero con:

- a) Gli oggetti ed entità magiche che svolgono un ruolo *centrale* all'interno del primo e dell'ultimo capitolo della saga: Horcrux e bacchette magiche.
- b) Le strutture magiche più *comuni*: incantesimi, oggetti ed altri artefatti magici.
- c) I luoghi e le creature che popolano il mondo soprannaturale (ovvero la categoria *residuale*).

La matrice che si costruisce attraverso l'intreccio delle ipotesi coi macro-blocchi d'informazione, rappresenta forse la via preferenziale per giungere a una conferma della sensatezza dell'approccio teorico e metodologico più specifico per ogni elemento testuale analizzato. In questo modo si può infatti confrontare l'affidabilità dello studio sin qui adottato, anche in risposta al ruolo che il soprannaturale svolge all'interno della saga. Sarebbe, infatti, controintuitivo riscontrare un rapporto tra ipotesi e dati testuali più solido negli elementi marginali della saga rispetto a quelli centrali, mentre sarebbe molto più interessante riscontrare il contrario. Ed è per questo che dotando un approccio di confronto che tenga in considerazione sia la centralità dell'elemento soprannaturale rispetto alla saga, sia in relazione al valore che lo specifico blocco d'informazioni rappresenta per il lettore, si può determinare in modo più preciso la validità e così la rilevanza delle singole ipotesi di ricerca rispetto alla realtà testuale. D'altronde, sarebbe insensato asserire che le ipotesi di ricerca siano state verificate se i dati di confermassero solo negli elementi marginali della saga e non in quelli centrali; ed entrambe le condizioni richiederebbero inoltre spiegazioni differenti. Per ovviare a questo problema, così come ad altri rischi che riguardano questo genere di analisi, può aver senso strutturare la seguente matrice d'indagine.

		BLOCCHI DI INFORMAZIONI TESTUALI		
		I° Elementi magici centrali del racconto	II° Elementi magici comuni	III° Luoghi e creature
IPOTESI DI RICERCA	Esiste una sovrapposizione tra le leggi del modello causale magico e gli elementi soprannaturali presenti nel testo?			
	Qual è il rapporto tra processi cognitivi del lettore e l'elemento magico narrato nei racconti di fate?			
	Qual è la funzione svolta dalle forme dall'elemento magico presenti nel racconto di fate?			
	Esiste davvero una differenza, anche testuale, tra la funzione svolta dell'elemento magico nel testo biblico e in quello contemporaneo?			

Tab. 24, La matrice delle ipotesi e degli elementi testuali

Ci sono ottime ragioni per sostenere come il primo blocco d'informazioni, ovvero quello relativo agli elementi centrali del racconto, possieda un'importanza maggiore rispetto al secondo e al blocco. Ed il perché di questa differente significatività è da ricercarsi in diversi fattori, di cui il primo è senza dubbio la comprensione del soprannaturale da parte del lettore. Quest'ultimo, infatti, comprende l'azione dell'elemento magico attraverso il modo in cui ne viene descritto il funzionamento e dalla salienza che tale categoria testuale (centrale, comune o residuale) acquisisce nei confronti della comprensione della trama. Le cioccorane, ad esempio, che il lettore incontra nei primi capitoli del *La Pietra Filosofale*, sono certamente utili a differenziare Hogwarts dalla Londra dei Babbani, ma allo stesso tempo non sono determinanti per comprendere il soprannaturale com'è invece per le bacchette magiche, attorno cui si sviluppano contese, duelli e le sorti dei due mondi paralleli descritti da Rowling. Attribuire egual peso alle cioccorane e alle bacchette magiche equivarrebbe quindi ad annullare quelle differenze di senso che per prime ha posto l'autrice della saga.

Un secondo fattore di differenziazione riguarda la complessità attraverso cui si articola l'elemento magico, che com'è già stato menzionato nel terzo capitolo, può acquisire più ordini d'azioni, con una gerarchia che si basa sulla complessità dell'entità magica analizzata. In altre parole, è possibile notare come le cioccorane si limitino a richiamare l'azione di due leggi magiche, quella della similarità tra oggetto e azione – infatti, le rane di cioccolato si muovono come il loro omologo nel mondo reale – e quella del contagio, che imprigiona questi anfibi alla materia di cui sono composti (quindi il cioccolato). La forma espressiva attraverso cui si manifesta l'elemento magico è invece la stessa per entrambe le leggi, ovvero l'antropomorfismo, che in questo caso andrebbe concepito come animazione pura e semplice, visto che alle rane non è associata alcuna forma di pensiero umana, com'è, invece, nel caso del *Pinocchio* di Collodi. Nel caso delle bacchette, al contrario, esistono ben due differenti ordini di concatenazione magica, dalla crescente importanza, e con essi la presenza di tre leggi magiche, le quali si esprimono in altrettante differenti forme, come la Coincidenza, l'Antropomorfismo e la Telecinesi; ed in questo caso inoltre, il lettore incontra queste evoluzioni del soprannaturale nell'arco di più libri della saga, mentre le cioccorane restano le stesse per tutta la saga. Si può così suggerire come le forme di magia più complesse siano anche soggette a una sorta di mutabilità, o instabilità, alle quali sono invece estranee le entità magiche come le cioccorane e altre di soprannaturale più semplici.

Infine vi è un'ultima ragione per distinguere le diverse forme magiche descritte da Rowling e risiede nella combinazione delle due considerazioni poste in precedenza, ovvero nel fatto che bacchette e Horcrux non solo diversificano il mondo reale da quello magico, ma suggeriscono un'ulteriore scomposizione di quest'ultimo. D'altronde, e come suggeriscono gli studi di Feldt, lo

scopo ultimo del modello causale religioso, nel quale l'autrice confina anche la saga della Rowling, è quello di istillare nel lettore quel dubbio così ben descritto da Todorov; un elemento testuale, quest'ultimo, che è a sua volta necessario per produrre un cambiamento nel modo di leggere la realtà da parte del lettore. Una volta acquisita una conoscenza superficiale del mondo narrativo magico, grazie a espedienti e forme soprannaturali comuni – come ad esempio le cioccorane – l'autore può infatti far sì che subentrino strati conoscitivi del fantastico che ne sedimentano la struttura e ne definiscono i contorni (come le bacchette, gli incantesimi e le creature impossibili). A questo punto, e solo quando il lettore ha ormai famigliarizzato con una realtà che inizia a percepire come costante rispetto quella ordinaria, quelle stesse forme magiche che ha imparato a conoscere e che fino ad un attimo prima sembravano essere stabili, iniziano improvvisamente a vacillare e disgregarsi, inghiottendo così ogni certezza sedimentata sino a quel momento. Tale fenomeno di mutamento si regge sugli elementi magici comuni, come potrebbero essere le azioni e pensieri di Goblin e Draghi, oppure ad altre entità magiche marginali rispetto alla trama, come i fantasmi dei saloni di Hogwarts, per poi ribaltare le certezze del lettore attraverso l'introduzione di una nuova conoscenza circa gli elementi cardine del mondo magico, come ad esempio le bacchette. Nel caso della saga di *Harry Potter*, è poi ragionevole suggerire come tale sgretolamento della conoscenza non riguardi solo le entità magiche, ma anche tutti quegli attanti che rappresentavano un punto di riferimento del soprannaturale sia per il lettore, che per il giovane Harry. Ed è per via di questa disparità nel ruolo giocato nella comprensione della saga che è opportuno differenziare le forme magiche in almeno due categorie: *centrali e comuni*.

I luoghi e le creature, invece, possono essere letti come elementi separati rispetto alle restanti manifestazioni del soprannaturale, per via del fatto che – così come suggerito da Propp e Zanotti – sia la scelta dei posti ove svolgere il racconto, così come la presenza di alcune figure simboliche che accompagnano l'eroe, rispetto ad altre – ad esempio il Drago e il Serpente –, non sarebbe affatto causali, ma poggerebbero la loro sensatezza su motivazioni antropologiche prima ancora che letterarie. Ignorare questo dato di fatto e mescolare così la figura del Drago o quella di Cerbero con le cioccorane e le scope volanti risulterebbe una semplificazione rispetto al lavoro di molti autori sin qui citati. Per tale ragione può aver senso suggerire come i luoghi del racconto e le creature fantastiche siano sì da affiancare alla categoria degli elementi magici comuni, in virtù di una minore importanza intrinseca rispetto alla trama e alla destabilizzazione delle certezze del lettore; ma altresì mantengono anche una loro specificità, data dalla loro natura antropologica prima ancora che letteraria. Ecco quindi che lo schema d'azione per l'analisi delle ipotesi di ricerca assume così una forma di matrice, nella quale è possibile attribuire uno specifico ruolo ad ogni manifestazione del soprannaturale presente nei testi della saga.

4.1.1. I risultati: l'analisi degli elementi magici cardine all'interno della saga.

Nell'analizzare gli elementi costitutivi di un testo è facile imbattersi in temi e motivi che richiedono una maggiore attenzione, poiché centrali per la comprensione del libro stesso. Gli Horcrux e le bacchette magiche, ad esempio, rappresentano senz'ombra di dubbio la prova di come un'intera saga possa essere radicalmente stravolta agendo su pochi elementi, ma di centrale importanza per l'immersione del lettore nello storyworld. Nel caso di *Harry Potter*, inoltre, gli Horcrux e le bacchette magiche non solo modificano l'evolversi della trama, ma influenzano anche la comprensione del soprannaturale da parte del lettore. Il quale si vede costretto ad abbandonare le pregresse conoscenze sul soprannaturale, maturate in oltre 9 anni, per abbracciare il nuovo corso degli eventi, ovunque esso lo conduca. Tuttavia, sarebbe riduttivo soffermarsi su questa conclusione sommaria senza addentrarsi oltre nella comprensione delle modalità d'azione di questi elementi magici cardine per l'intera saga, occorre dunque riprendere la tabella precedente e analizzare un'ipotesi di ricerca alla volta.

Riguardo alla prima ipotesi di ricerca (I°) e la sua interazione con gli elementi magici centrali è possibile esprimere un parere positivo, ovvero confermare una sovrapposizione puntuale e totalizzante tra la meccanica delle leggi presenti nel modello causale magico e la logica d'azione del soprannaturale descritta all'interno della saga di *Harry Potter*. Gli Horcrux e le bacchette magiche, infatti, combinano tra di loro l'intero universo delle leggi magiche descritte nel secondo capitolo di questo elaborato, ivi comprese molte delle forme del soprannaturale scelte per l'analisi morfologica dello stesso.

L'analisi delle forme magiche principali	Analisi rispetto alle leggi e alle forme	
	Leggi magiche chiamate in causa	Forme del soprannaturale descritte
Bacchette	Partecipazione, Contagio e Similarità	Antropomorfismo, Telecinesi, Coincidenza, Paradosso e Adynaton
Horcrux	Contagio e Similarità	Antropomorfismo e Mentalismo

Tab. n°25, Horcrux e Bacchette alla prova della prima ipotesi di ricerca

Quasi tutte le forme del soprannaturale testuale descritte da Feldt vengono chiamate in causa nell'analisi degli Horcrux e delle bacchette magiche, è infatti assente solo l'iperbole, che invece abbonda in altri passaggi della saga. È quindi possibile catalogare gli Horcrux e le bacchette magiche come quegli elementi testuali dalla morfologia onnivora, necessaria alla produzione di instabilità all'interno della realtà diegetica della saga; ed in questo modo si può attribuire anche una risposta anche alla III° ipotesi. Di fatto, ogni certezza circa il funzionamento di Hogwarts, ivi compresa la

comprensione del soprannaturale acquisita dal lettore, si disgrega con l'inizio dell'ultimo capitolo della saga (*I Doni della Morte*), quando le bacchette magiche violano le regole sino a quel momento ovvie per tutti gli attanti e compaiono racconti, come quello dei *Tre Fratelli*, capaci di introdurre una quota sempre maggiore di incertezza nel mondo magico costruito da Rowling (in altre parole si manifestano Paradossi e Coincidenze). Alla fine dei *I Doni della Morte* al lettore non resta che il dubbio circa ciò che sia possibile e meno all'interno dello storyworld soprannaturale, così come all'interno della propria realtà e persino nei confronti di quel confine netto che separa ciò che è bene dal male. D'altronde l'ultimo capitolo della saga stravolge, e allo stesso tempo assorbe tutte quelle incomprensioni, quei paradossi e difetti della trama disseminati un po' ovunque negli altri libri, restituendo così al lettore un senso unitario dell'intero svilupparsi del racconto. In tal senso l'uso della struttura chiasmatica conferisce alla saga quella capacità di amplificare tale sensazione di incertezza e allo stesso tempo assorbirla in un'unità coerente; un effetto che altrimenti risulterebbe difficile ottenere. Dopo tutto il lettore è costretto ad accettare il mutare delle regole dell'azione magica che aveva incontrato e imparato a conoscere nell'incipit della saga, ritrovandosi così costretto a compiere una scelta forzata: da una parte rinunciare ad incorporare *I Doni della Morte* con gli altri volumi scritti da Rowling, considerandolo a tutti gli effetti un testo afferente a un genere narrativo diverso e per questo scisso dagli altri capitoli della saga, oppure, dall'altra può decidere di abbracciare le nuove conoscenze circa il mondo soprannaturale offerte da questo testo e travalicare così il confine tra un racconto di fate a un testo sacro (disattendendo in questo modo la IV° ipotesi).

Per spiegare questo passaggio, e con esso la fallacia della IV° ipotesi di ricerca, occorre accettare l'ammissibilità di un'idea, ovvero che possa sussistere un legame intrinseco tra la funzione esercitata dal soprannaturale e il senso che il lettore può attribuire a un testo. In altre parole, l'idea è che la funzione svolta dall'elemento magico possa, così come il caso di *Harry Potter* sembra suggerire, veicolare il senso complessivo dell'opera e con esso anche il genere associato alla stessa. Di fatto il testo attribuisce, per mezzo dell'autore, una funzione del soprannaturale differente semplicemente adottando una descrizione dei motivi magici, e del senso a essi associato, che spazia tra quelle categorie già ben esemplificate da Orlando; e che, in questo caso, collocano il lavoro della Rowling nel soprannaturale di *Tradizione*. D'altronde, la saga di Rowling si presenta al lettore come una narrazione basso-mimetica che pian piano evolve di pari passo col crescere della complessità della trama, aggiungendo motivi e magie che ne modificano radicalmente il senso e traghettando il racconto nella categoria del mito. Ed a sostegno di questa considerazione si può ricordare il fatto che più il lettore avanza tra le pagine della saga, più scopre come sotto le sembianze di un piccolo orfano si celi in realtà un essere speciale, diverso da tutti i maghi per diritto naturale e destinato a un altissimo compito – ovvero quello di uccidere il Signore Oscuro –, determinandone così l'ascensione a status

di eroe mitico (superiore persino l'ambiente soprannaturale nel quale egli è immerso). Quest'eroe divino, incarnato da Harry, è l'unico mago capace di piegare le leggi del mondo soprannaturale al proprio comando; una capacità questa, che gli consente di segnare un'ulteriore distanza sia rispetto agli altri attanti del mondo diegetico, sia rispetto al lettore. Ed in tale schema che si ritrovano tutte quelle regole grammaticali del genere mitico ben descritte da Frye, fatta eccezione per un passaggio chiave, ovvero il fatto che la magia che rende l'eroe diverso da tutti gli altri maghi è potenzialmente accessibile anche al lettore, ed è l'amore. È l'amore, infatti, a determinare la catena di eventi e coincidenze che rendono Harry un'entità mitica, e non il parto generato dall'incontro tra dei, com'è invece nel caso della mitologia greco-romana; ed è qui che si compie la frattura rispetto alle categorie definite da Frye. D'altro canto quello stesso sentimento che unisce una madre a un figlio, presente anche nella realtà del lettore, a trascinare l'intera saga in quello che Orlando ha definito come il soprannaturale di *Tradizione*: un genere, questo, nel quale chi legge può facilmente credere che le regole di Hogwarts superino i confini della carta stampata e possano ridisegnare anche quelli del proprio mondo, attraverso una metalessi ascendente.

Ed è forse questo il passaggio più importante per comprendere il ruolo svolto dall'elemento magico all'interno della saga della Rowling. D'altronde la magia più potente presente nel mondo di Hogwarts nasce dall'amore di una madre per un figlio e dalla ricerca di vendetta da parte di quest'ultimo; costretto poi di abbandonare i suoi intenti meno nobili per incamminarsi in un viaggio interiore alla scoperta dei propri lati oscuri e positivi, per giungere così a un'integrazione divina. Esattamente come avviene in uno dei tanti rituali d'iniziazione, descritti da Propp e Frazer, Harry decide di affrontare la sua prova della verità sacrificando sé stesso e raggiungendo così la salvezza per sé e il proprio mondo (così come il cammino dell'eroe di Campbell prevede).

In seno a questo ragionamento è possibile elencare le seguenti osservazioni:

- Nel corso dei sette volumi la saga di *Harry Potter* subisce un progressivo spostamento dal romanzo fantastico *basso-mimetico* a quello *mitico*.
- Il primo e l'ultimo capitolo della saga determinano e allo stesso tempo sgretolano le certezze acquisite dal lettore circa l'azione dell'elemento magico, producendo così un effetto di spaesamento simile a quello generato dall'azione del fantastico descritta nella *Bibbia* e in altri testi sacri. E tutto questo è possibile grazie alla scelta della forma chiasmatica che unisce questi due volumi.
- La magia più potente presente nella saga, ovvero l'amore, è presente anche nel mondo del lettore ed è proprio ciò a condurre quest'ultimo a considerare come plausibile l'esercizio di una propria influenza nella realtà quale è immerso, in modo pressoché speculare rispetto a quanto fatto da Harry nella propria.

- Laura Feldt ha ragione nel considerare la saga della Rowling alla stregua di un testo sacro, come potrebbe essere la Bibbia. D'altronde in entrambi queste tipologie di racconti vi è l'uso di un soprannaturale *strumentale*, nato cioè per condurre il lettore a credere nell'esistenza di qualcosa possibile sia nella realtà diegetica, sia in quella ordinaria (e quindi propria del lettore), producendo così l'effetto di una metalessi ascendente. Ed è forse questo il fine ultimo del soprannaturale descritto nella saga di *Harry Potter*: ovvero, fornire al lettore delle certezze, per poi distruggerle e con esse compromettere sia la stabilità tra la realtà testuale, sia quella ordinaria.

Riguardo alla IV° ipotesi è poi doveroso suggerire un ulteriore momento di riflessione, perché una delle premesse teoriche di questo lavoro riguardava l'esistenza di un modello causale religioso scisso da uno strettamente magico, mentre la costruzione della saga di *Harry Potter* sembra porre in crisi tale postulato, esaltando invece l'elemento sacro all'interno di un racconto profano. D'altronde, se effettivamente la magia presente nella saga di Rowling emula quella presente nella *Bibbia*, non v'è ragione di differenziare il modello causale magico da quello religioso (così com'era già stato suggerito anche da Feldt). Tuttavia, tale inferenza sarebbe frettolosa, perché nonostante l'effetto prodotto dalla saga di Rowling sia simile a quello prodotto dalla *Bibbia*, ovvero condurre il lettore a dubitare della propria realtà ed abbracciare l'esistenza di un potere soprannaturale, l'idea iniziale alla base di questi due testi era profondamente diversa. La *Bibbia*, infatti, così come suggerisce Laura Feldt, nasce ed utilizza l'elemento magico per costruire – volontariamente – la memoria collettiva di un popolo (Feldt 2012, 158). Al contrario, la Rowling ha scritto la sua saga cercando di esorcizzare un lutto personale, come se la sua opera potesse fungere da effigie e palcoscenico sul quale far danzare ed esorcizzare emozioni, traumi e conoscenze acquisite lungo tutta una vita (Groves 2018, 138). Si può quindi suggerire come lo scopo alla base di questi due testi fosse profondamente differente, benché sussistano delle sovrapposizioni evidenti; come quella dell'utilizzo dell'elemento magico.

Le similitudini tra le vicissitudini di Harry e Gesù Cristo, inoltre, sono un altro di quegli elementi che ha ulteriormente intrecciato il sacro col profano, così come la scissione tra un mondo reale e uno immaginario, entrambi reciprocamente influenzabili e in perenne contatto. Tutti questi fattori, nonché l'inclusione di simboli delle epifanie sacre del mondo ellenico e romano, non ha fatto altro che rendere la *Bibbia* e la saga di *Harry Potter* parenti stretti, sia in termini di funzioni svolte dal soprannaturale, sia per quanto riguarda il percorso svolto dal protagonista. Persino la focalizzazione dei due racconti si rassomiglia, al punto tale che vi sono momenti, in cui Harry, così come Mosè, esperisce cose che gli altri protagonisti non vedono né possono comprendere. Due esempi di tale modalità espressiva sono rappresentati dai dialoghi tra Harry e Voldemort, mediati

dall'Occulomanzia, e la bacchetta del giovane mago che agisce di sua iniziativa. Tuttavia, occorre sottolineare come in *Harry Potter*, a differenza della *Bibbia*, non vi siano richiami diretti al lettore, né tanto meno quella pretesa di veridicità descritta da Petersen e imprescindibile per un testo sacro (Davidsen 2016, 489-499). E sebbene l'elemento discriminatorio proposto da Petersen non sia universalmente riconosciuto, è comunque importante rimarcare come la presenza della forme magiche del mentalismo e della telecinesi, entrambi assenti dall'analisi formalista della Feldt del *Vecchio Testamento* (e non presenti in tale testo), possano contribuire ulteriormente a distinguere il mondo del racconto sacro da quello di fate. D'altronde, dal punto di vista del testo biblico l'assenza di tali forme di magie è ragionevole, poiché esse presuppongono un potere non mediato da entità esteriori, contraddicendo così il verbo promulgato da quasi tutte queste religioni monoteistiche. Ad ulteriore supporto di una divisione tra modello causale magico e religioso, si può poi annoverare il peso della II° ipotesi, la quale trova anch'essa un riscontro positivo. Gli Horcrux e le bacchette magiche, infatti, sfruttano ambedue l'azione di quei processi cognitivi che trovano il proprio riflesso nelle leggi del modello causale magico. D'altronde sono il contagio e la similarità descritti dagli studi di Subbotsky a determinare la comprensione dell'elemento magico presente in *Harry Potter*; ed anche l'azione dell'amore trova una sua logica cognitiva negli studi condotti da Niemyjska (Niemyjska 2014). In altre parole, l'azione dell'elemento magico viene compresa dal lettore senza eccessivo stupore, perché egli ne trova il fondamento nella propria realtà ordinaria: ed è questo un altro degli elementi di frizione tra mondo diegetico e quello ordinario, che scontrandosi tra di loro producono inevitabilmente incertezza e dubbio nella mente del lettore. L'azione esercitata da un portafortuna, così come quella di una fotografia, o un oggetto a cui sia legato un sentimento genuino e forte, sono, infatti, comprensibili attraverso la legge del contagio e della similarità, che costituiscono l'ossatura del modello causale magico.

Certamente tali leggi magiche sono ivi presenti anche nel modello causale religioso, tuttavia in quest'ultimo mancano alcune delle forme magiche presenti invece nella saga di *Harry Potter* (Telecinesi e Mentalismo). Si può anche suggerire come l'atto della preghiera a Dio funga da strumento di Telecinesi e Mentalismo, ma si tratterebbe pur sempre di un'azione magica mediata da un'entità superiore e quindi *non diretta*; inoltre, l'agire dell'onnipotente si manifesta per mezzo di forme come l'Adynaton (che richiamano anche la grandezza del potere). Un esempio di Adynaton nel mondo sacro è sicuramente il fuoco che guida il popolo d'Israele nella notte, oppure la nuvola che lo guida durante il giorno (Feldt 2012, 135). Un'altra forma di surrogato dell'azione magica del mentalismo potrebbe essere la *Metamorfosi mentale*, così come suggerito dalla Feldt (2012, 133). Questa distinzione che Feldt descrive tra un cambiamento esteriore ed uno interiore, assorbe buona parte di quell'azione magica che Subbotsky racchiude nel termine Mentalismo. Tuttavia, anche se si

accettasse la Metamorfosi mentale quale forma omologa del Mentalismo, e quindi come prova della sovrapposizione tra il modello causale magico e quello religioso, resterebbe esclusa la Telecinesi; ed ovviamente i rimandi, sia nel *Vecchio Testamento*, sia nella *Bibbia*, rivolti in modo implicito al lettore (che sono invece assenti nella saga di Rowling).

Riassumendo: le evidenze dell'analisi degli elementi centrali della trama del primo e dell'ultimo capitolo della saga di *Harry Potter* è possibile considerare tutte e tre le prime ipotesi come confermate, mentre la IV° risulta contraddetta (seppur siano presenti delle riserve su tale decisione). Una di queste riserve è sicuramente il fatto che la saga di *Harry Potter* non permette di differenziare sufficientemente il modello causale magico da quello religioso; probabilmente uno studio comparato del *Signore degli Anelli* sarebbe auspicabile. La commistione tra motivi, simboli e forme dell'elemento magico non permette di differenziare sufficientemente il testo sacro da quello profano. Un altro limite, invece, riguarda la sovrapposizione tra i processi cognitivi e i modelli causali, d'altronde, anche in questo caso è certamente possibile confermare come il lettore comprenda il soprannaturale attraverso alcune logiche a loro volta connesse alla legge della similarità e del contagio. Ciò nonostante, i dati sin qui analizzati non permettono di determinare l'esistenza di una gerarchia tra le varie leggi, se non quella suggerita dall'uso che la Rowling ha fatto delle stesse; e che vede la Partecipazione come punto più alto di una piramide d'azione magica, con la Similarità e il Contagio che si alternano a secondo e terzo posto di quest'ipotetica piramide. Tuttavia, trattandosi di una sola fonte – com'è la saga di *Harry Potter* – e di pochissimi esempi di concatenazioni tra leggi magiche, risulta assai arduo stabilire una regola valida anche in altri contesti. Occorrerebbe, infatti, classificare gli elementi magici di altre saghe contemporanee, differenziandoli per importanza e poi cercare di determinare la catena causale di leggi, così da poter stabilire un'ipotetica gerarchia. Per tali ragioni, non è qui possibile affermare l'esistenza di una gerarchia delle leggi dell'elemento magico, ma solo ipotizzarne l'esistenza e tratteggiarne il senso all'interno della saga di *Harry Potter* (com'è stato fatto).

Sempre riguardo a questo limite interpretativo e teorico, si può inoltre suggerire come l'essere umano comprenda il funzionamento della propria realtà sulla base della logica descritta dall'elemento magico e solo dopo in accordo con quella del modello causale razionale/scientifico. Questa modalità d'apprendimento sequenziale non contempla però il sacro, che verrebbe quindi appreso come artefatto culturale che mima, e per questo compete, rispetto al modello causale magico. Tale gerarchia indica in modo chiaro come lo scrittore, o scrittrice, di racconti di fate riproducano forme e logiche d'azione soprannaturali in accordo con quella che è stata la prima modalità di comprensione della realtà esperita dall'essere umano durante la propria infanzia. Proprio per questa ragione non deve sorprendere come le forme soprannaturali descritte nel *Vecchio Testamento*, così come quelle presenti

nella saga di *Harry Potter*, siano speculari e ambedue circoscritte a un numero così limitato di categorie ed in accordo con gran parte delle teorie psicanalitiche. Ad ogni modo, vista l'assenza di ulteriori dati empirici, così come di altri studi volti a verificare la presenza di altre forme dell'elemento magico, non è possibile suggerire altro, se non il fatto che i processi cognitivi dell'infante producano una comprensione della realtà che, in una seconda fase dello sviluppo, assumerà i contorni e l'etichetta del *pensiero magico*. Quest'ultimo, infatti, funziona attraverso le leggi del modello causale magico e dal punto di vista narrativo si esprime attraverso un numero finito di forme, che sono poi quelle riportate sin qui. La ragionevolezza di questa conclusione poggia sui dati raccolti ed esposti nel terzo capitolo, ed anche sul fatto che gli elementi testuali *centrali*, sia per lo sviluppo della trama, sia per la comprensione del soprannaturale da parte del lettore, sostengono e riflettono questo schema interpretativo dell'elemento magico. Ovviamente senza *I Doni della Morte* verrebbe a mancare la chiusura chiasmatica della saga, ma la presenza di questo volume determina un aumento significativo del senso attribuito ad alcuni elementi magici, come gli Horcrux e le bacchette magiche. Ed ambedue queste entità magiche rispondono in modo affermativo a tre delle quattro ipotesi di ricerca formulate nel secondo capitolo, ed in modo negativo solo alla IV°.

4.1.2. I risultati: l'analisi degli elementi magici comuni all'interno della saga.

Una volta analizzate ed articolate le funzioni svolte dagli Horcrux e dalle bacchette magiche, si può affrontare il ruolo di tutti quegli altri elementi soprannaturali che, per le ragioni esposte in precedenza, sono stati confinati nella categoria denominata *comuni*. Con questa etichetta si indicherà un più ampio insieme di elementi magici, ben presenti nella saga, e contraddistinti di alcuni specifici attributi.

- I. **Sono ripetuti di frequente.** Gli elementi magici comuni si incontrano almeno più di una volta all'interno dello stesso volume, e/o nell'intera saga, diventando così sfondo della narrazione. Ad esempio, rientrano in questa categoria gli incantesimi, le pozioni, le scope volanti e tanti altri elementi magici che caratterizzano Hogwarts, pur mantenendo una marginalità rispetto alla trama, e quindi allo scontro tra l'eroe e il suo antagonista.
- II. **Fungono da sfondo della narrazione.** Nel loro insieme questi elementi magici comuni costituiscono uno sfondo coerente per l'intera narrazione, definendo così le regole dell'azione magica tanto per gli attanti quanto per il lettore. Senza questi elementi soprannaturali, per il lettore sarebbe, infatti, impossibile comprendere il funzionamento del soprannaturale

descritto nella saga e la stessa, inoltre, risulterebbe a tutti gli effetti un romanzo di formazione come tanti altri.

- III. **Occupano un ruolo marginale, ma necessario.** Nonostante la loro necessaria presenza in un racconto di fate, il loro ruolo svolto da questi elementi magici è marginale rispetto a quello svolto delle bacchette e degli Horcrux (quindi degli elementi soprannaturali cardine). Fatta eccezione per alcuni casi particolari, nei quali la manifestazione del soprannaturale sembra lambire il confine tra gli elementi magici comuni e quelli centrali, come nel caso delle scope volante (o del boccino dorato), in tutti gli altri esempi si potrebbe quasi omettere la presenza di tali artefatti: sempre a patto di accettare la costruzione di uno storyworld caotico. D'altro canto la salienza degli artefatti magici cardine è tale solo in virtù della presenza di quelli comuni.
- IV. **Assorbono le incoerenze tra realtà e finzione.** Spesso gli elementi magici comuni fungono da ammortizzatori e collanti per tutte quelle incoerenze, o necessità logiche della trama nelle quali il lettore potrebbe imbattersi se rimanesse valida la logica causale razionale. Ad esempio, nella saga di *Harry Potter* è frequente riscontrare l'uso della magia per risolvere problemi altrimenti insormontabili per il proseguo del racconto – come nel caso di prove impossibili da superare – oppure per garantire un effetto sorpresa in alcuni momenti caratterizzati da un forte climax (come quando Ron raggiunge i suoi amici per mezzo del Deluminatore).

Nel loro insieme queste caratteristiche possono sembrare parzialmente inconsistenti, ma in realtà diventano importanti nel momento in cui si riprendono i concetti e la funzione svolta dagli Horcrux e dalle bacchette magiche. Quest'ultimi due, infatti, compaiono nella narrazione per restare e ricoprire inoltre il ruolo di punto focale attorno alla quale si sviluppa tutta l'azione dei protagonisti. Tuttavia, al posto di donare stabilità alle inferenze del lettore, così come a quelle del narratore, tali elementi soprannaturali tendono invece a produrre nuove occasioni di precarietà, che non sempre riescono ad mantenere coerente lo storyworld magico; tant'è che le forme magiche coinvolte dalle bacchette e dagli Horcrux e sono proprio il paradosso e la coincidenza. Ed è per questo che, presi nel loro insieme, gli Horcrux e le bacchette magiche esercitano una funzione opposta rispetto agli oggetti magici comuni, che come si vedrà più avanti, riescono invece a generare una stabilità importante per la tenuta della trama. In altre parole, le caratteristiche degli elementi magici comuni si ricavano, quasi esclusivamente per opposizione rispetto al ruolo e la funzione svolta dagli Horcrux e dalle bacchette

magiche (entrambi attrattori magici cardine del racconto). È stato necessario utilizzare quel *quasi*, perché le ipotesi di ricerca devono ancora essere verificate su un terreno logico e d'azione comune a tutte le manifestazioni dell'elemento magico. Ed a tal fine è necessario procedere classificando gli elementi magici comuni sulla base della loro corrispondenza, o meno, alle leggi causali del modello magico e alle forme adottate per l'analisi morfologica del soprannaturale, piuttosto che come entità oppostive rispetto a Horcrux e bacchette magiche.

Si è quindi scelto di contrassegnare con una "x" l'appartenenza di un incantesimo, così come un oggetto soprannaturale, a una specifica legge e forma magica, mentre l'assenza di questo simbolo indicherà, invece, l'estraneità a tale schema interpretativo. Per facilitare la lettura della tabella, sono stati inoltre evidenziati solo i dati che rientrano in quest'ultima casistica (ovvero di quelle entità che falsificano l'ipotesi di ricerca), di cui si cercherà di comprendere la logica solo in un'altra parte del discorso. D'altronde, sono più interessanti i dati che minano la solidità di uno schema rispetto a quelli che lo sostengono, i quali spesso assumono una mole tale da diventare quasi autoevidenze o profezie che si autoavverano. Con il simbolo "?", sono infine evidenziati quegli elementi magici comuni che presentano una classificazione incerta, ovvero che potrebbero aderire allo schema del modello causale magico, ma che dimostrano delle difformità rispetto ad esso, rendendo così ardua un'interpretazione univoca. D'altronde, esattamente com'è stato per gli elementi centrali nel caso della IV° ipotesi, non è sempre possibile determinare un'appartenenza a una specifica legge o forma magica.

Tipologia	Nome	Legge magica			Forma						
		Similarità	Contagio	Partecipazione	Adynaton	Iperbole	Metamorfosi	Mentalismo	Paradosso	Antropomorfizzazione	Coincidenza
Incantesimi	Aguamenti	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-
	Cave inimicum	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-
	Confringo	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-
	Confundus	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-
	Diffindo	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-
	Deprimo	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-
	Descendo	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-
	Duro	x	-	-	-	x	-	-	-	-	-
	Erecto	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-
	Expecto Patronum	x	x	-	x	-	-	-	-	-	-
	Expelliarmus	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-
	Expulso	x	-	-	-	x	-	-	-	-	-
	Engorgio	x	-	-	-	x	-	-	-	-	-
	Finite incantatem	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-
	Geminio	x	x	-	x	x	-	-	-	-	-
	Glisseo	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-
	Homenum Revelio	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-
	Impedimenta	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-
	Lumus	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-
	Locomotor Mortis	x	-	-	x	x	-	-	-	-	-
	MeteoIojinx Recanto	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-
	Obliviate	x	-	-	x	-	-	x	-	-	-
	Petrificus Totalus	x	-	-	x	-	x	-	-	-	-
	Piertotum Locomotor	x	-	-	x	-	-	x	-	-	-
	Protego Horribilis	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-
	Reparo	x	-	-	x	x	-	-	-	-	-
	Tergeo	x	-	-	x	x	-	-	-	-	-
Relaschio	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-	
Trasfigurazione	x	-	-	-	-	x	-	-	-	-	
Fuoco Animato	x	-	-	-	x	-	-	-	x	-	
Comparsa cibo	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Battito di mani e corde	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
Binario 9 3/4	-	-	?	-	-	-	-	x	-	x	
Smaterializzazione	-	-	-	?	-	-	-	-	-	-	
Oggetti	Pietra Filosofale	-	-	x	x	-	-	-	-	-	x
	Giornali	x	-	-	x	x	-	-	-	-	-
	Cioccorane	x	x	-	x	-	x	-	-	-	-
	Figurine	x	x	-	x	-	-	-	-	x	-
	Ricordella	-	x	-	-	-	-	x	-	-	-
	Scopa volante	-	x	x	-	-	-	-	-	-	-
	Quiddich	x	x	-	-	-	x	-	-	x	-
	Deluminatore	x	-	x	-	x	-	-	-	-	x
	Spada Grifondoro	x	x	x	x	x	-	-	-	x	x
	Borsetta Hermione	x	-	-	x	x	-	-	-	-	-
	Polisucco	x	x	-	-	-	x	-	-	-	-
	Cascata del ladro	x	x	-	x	-	-	-	-	-	-
	Sonde d'Oro	x	-	-	x	-	-	-	-	-	-
	Mappa del Malandrino	x	x	x	-	x	-	-	-	-	x
	Schacchi Animati	x	x	-	-	x	-	x	-	x	-
	Specchio dei desideri	x	x	-	-	-	-	x	-	-	x
	Passaggio stanza necessità	x	-	x	x	-	-	-	x	-	x
	Moto Hagrid	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	Pastiglia per il vomito	?	-	-	-	?	-	-	-	-	-
	Polvere per guarire	-	-	-	-	-	?	-	-	-	-

Tab. 26, L'analisi morfologica degli elementi magici comuni

Nel loro insieme gli elementi magici comuni mostrano un'elevata corrispondenza con le leggi e le forme del modello causale magico, sebbene non perfetta com'era stato invece nel caso degli Horcrux e delle bacchette magiche. Dai dati, infatti, emerge come delle 54 manifestazioni soprannaturali prese in esame, descritte nel primo e nell'ultimo capitolo della saga di *Harry Potter*, solo 6 – quindi l'11,11% – non aderisca alle leggi e forme adottate per l'analisi; e come, tra di esse, sono solo 3 siano prive di incertezze, contraddicendo così il modello teorico e metodologico applicato (5,55%).

Ad uno sguardo più attento, però, è facile osservare come tutti gli incantesimi, o quasi, afferiscano alla sola legge della similarità. D'altronde, come si è già evidenziato in precedenza, l'incantesimo agisce per mezzo della sovrapposizione tra semantica del termine scelto per invocare il sortilegio ed il suo effetto (Weny 2010). Allo stesso modo, è interessante evidenziare una corrispondenza pressoché totalizzante tra gli incantesimi e la manifestazione dell'Adynaton quale forma magica prediletta. Per spiegare quest'ultima corrispondenza è necessario fare un passo indietro e ritornare alla classificazione magica adottata da Laura Feldt, la quale identifica "*l'Adynaton come quell'entità soprannaturale che viola le normali leggi della causalità, rappresentando qualcosa di strano o inspiegabile*" (Feldt 2012, 135). E da questo punto di vista, la ragione per la quale da una bacchetta si debbano generare degli effetti soprannaturali, in perfetta assonanza semantica con la pronuncia della parola utilizzata per invocarli, non potrebbe essere spiegato altrimenti se non chiamando in causa proprio questa forma magica. D'altro canto, com'è noto l'Iperbole rappresenta un'esagerazione inverosimile che rispetta comunque la maggior parte delle regole causali del modello causale scientifico, mentre l'Antropomorfismo, la Metamorfosi, il Mentalismo e la Telecinesi, vengono chiamati in causa in alcuni incantesimi, ma sempre in posizione subordinata rispetto al ruolo ricoperto dall'Adynaton. Per quanto riguarda il Paradosso e la Coincidenza, invece, occorre affrontare un discorso differente, perché entrambe queste forme del soprannaturale potrebbero spiegare, seppur con evidenti limiti, diversi degli incantesimi presenti nella saga.

Quando si parla di Paradosso ad esempio, come categoria di manifestazione dell'elemento magico, è bene ricordare come esso non sia riconducibile alla sua definizione filosofica.

"As explained, Lachmann's concept of literary paradox does not conform to the philosophical definitions of paradox, but involves for instance turning the hierarchy of values upside down, the paradox of a full description of a monster which is then claimed to be 'impossible', self-referentiality, contradictions, inconsistencies, mistakes and undecidability" (Feldt 2012, 140).

Ed è inoltre ovvio, come l'incantesimo non possa rientrare nei confini epistemici di questa definizione di paradosso, poiché la presenza ripetuta del sortilegio magico e assimilata da tutti i protagonisti del racconto e dal lettore stesso, assicurano a questa magia una stabilità che non appartiene al *Paradosso* descritto da Lachmann e Feldt. Nel *Vecchio Testamento*, ad esempio, i casi di Paradosso sono relativi a entità che vengono sterminate per più di una volta in un arco temporale tale da rendere impossibili simili eventi. Nella saga di Rowling, invece, l'incantesimo viene vissuto come una manifestazione soprannaturale impossibile solo da chi proviene dall'esterno di Hogwarts, mentre da maghi e streghe esso viene assimilato come un evento coerente di tale realtà magica; e lo stesso fa il lettore. L'incantesimo in sé, infatti, rappresenta una manifestazione soprannaturale

ragionevole ed introdotto al lettore, così come a Harry, in modo tale da apparire qualcosa di naturale. Al contrario, quando subentra il Paradosso esso viene chiamato in causa per spiegare eventi impossibili persino per i maghi e tutti gli altri personaggi dello storyworld, com'è nel caso delle bacchette magiche nei *I Doni della Morte*.

Sempre per spiegare l'incantesimo si potrebbe allora chiamare in causa la Coincidenza e sostenere come sia la simultaneità temporale tra la parola pronunciata dal mago e l'effetto generato dalla bacchetta a spiegare queste manifestazioni soprannaturali. Tuttavia, anche in questo caso la definizione di Lachmann e Feldt indica un'interpretazione differente:

“This oscillation between the poles creates an effect of insecurity or uncertainty (Lachmann 2002: 137). In the Exodus narrative, the improbable events especially of the first two chapters oscillate between coincidence and its opposite, meaning. The recipient learns that the strange events are not contingent, but rather steered by the deity gradually as the narrative progresses.” (Feldt 2012, 139)

Nel caso degli incantesimi sarebbe poi possibile identificare la presenza di una Coincidenza e del suo opposto. Ad esempio, quando Harry deve imparare un nuovo incantesimo, spesso quest'ultimo non gli riesce subito, generando così quell'effetto di mancata Coincidenza in caso di fallimento; tuttavia, la frequenza con la quale i maghi e le streghe utilizzano gli incantesimi impone una riflessione aggiuntiva. D'altronde, l'incantesimo si può apprendere ed esprime inoltre una certa stabilità e ripetibilità, mentre nel caso della forma magica della Coincidenza tali caratteristiche sono del tutto assenti. La Coincidenza, infatti, può certamente verificarsi con una certa frequenza, come quando Harry riesce immancabilmente a ritrovarsi in situazioni impossibili, o di fronte al suo antagonista, uscendone quasi sempre incolume. Ma a differenziare questa forma di Coincidenza da quella associabile agli incantesimi è il fatto che le situazioni impossibili nelle quali Harry si ritrova risultano imprevedibili sia per gli attanti presenti nella saga, sia per il lettore; mentre nel caso dell'incantesimo tale l'imprevedibilità è del tutto assente. Si potrebbe allora sostenere che l'incantesimo rappresenti una forma di soprannaturale autopoietica, mentre la coincidenza no. L'incantesimo genera quindi l'imprevedibilità quando non si verifica, oppure nel momento in cui sfugge, o si ritorce contro chi l'ha lanciato, come nel caso delle fiamme di Crebbe. Al contrario, la Coincidenza è l'espressione di un soprannaturale sempre imprevedibile sia nel suo manifestarsi, sia nell'esito finale che può generare. Ma anche quest'interpretazione non risulta così convincente come quella che chiama in causa la legge della similarità e l'Adynaton.

Per quanto riguarda la categoria degli *oggetti* magici comuni, invece, è possibile riscontrare una maggiore varietà sia nei confronti delle leggi magiche, che per quanto riguarda le forme assunte dal soprannaturale, con un apice polimorfismo nel caso della Spada di Grifondoro. Quest'ultima,

infatti, è stata inserita tra gli oggetti comuni per via del fatto che chiunque, a patto di essere in possesso delle doti di un vero Grifondoro, può invocarla a sé e maneggiarla, mentre la bacchetta magica risponde solo al suo padrone, così come gli Horcrux; suggerendo così come la spada possieda una più accentuata presenza di forme magiche come la Coincidenze e della legge della Partecipazione. Tuttavia, ci sono anche ragioni a sostegno del fatto che la Spada di Grifondoro rappresenti un caso particolare di oggetto comune: perché troppo determinante nei confronti della trama per appartenere alla sola categoria degli oggetti magici comuni e allo stesso tempo non abbastanza personalizzata per poter essere paragonata agli Horcrux e le bacchette magiche (di fatto la spada non contraddice la realtà magica diegetica descritta da Rowling, come invece fanno gli elementi cardine).

Al di là della spada e delle sue singolarità, si può comunque suggerire come la categoria degli oggetti magici comuni esprima una varietà maggiore di forme e di leggi magiche, rispetto agli incantesimi e ciò può essere dovuto a una più ampia funzionalità associata a tali artefatti. D'altro canto l'incantesimo può certamente veicolare più effetti, ma il suo rituale rimane pressoché immutato: ed è composto da una bacchetta e la recitazione di una serie di specifiche parole, mentre per gli oggetti tutto ciò non è necessario. Gli scacchi animati o la scopa volante, ad esempio, non richiedono formule magiche, ma piuttosto un'attitudine particolare da parte del mago, o dalla strega. Si può quindi ipotizzare che sia effettivamente il rituale impiegato a differenziare in modo così sostanziale gli oggetti magici comuni dagli incantesimi, mentre sul piano dell'adesione, o meno, al modello causale magico, non vi sia una sostanziale differenza, sia per quanto riguarda il numero degli elementi a conferma delle ipotesi, che per quelli in contraddizione ad esse. Per tutte queste ragioni è ragionevole suggerire come anche gli elementi magici comuni rispondano in modo affermativo alla I° ipotesi di ricerca, suffragando così l'idea che il modello causale magico esista e funzioni sulla base delle leggi e delle forme descritte nei precedenti capitoli.

Ed anche per quanto riguarda il rapporto tra i processi cognitivi suscitati dal testo e quelli del lettore, è altresì possibile formulare un esito positivo (II° ipotesi). D'altronde tutti gli incantesimi e gli oggetti magici comuni presenti in questi due capitoli della saga, fatta eccezione per quelli non meglio identificati, o in antitesi (tra cui la Pietra Filosofale), sembrano seguire le leggi soprannaturali descritte nel corso di questo elaborato, le quali si sovrappongono in modo perfetto ad altrettante regole di funzionamento del pensiero umano. In particolare, è interessante osservare come la legge del contagio e della similarità, ambedue più volte riprese dagli studi cognitivisti, siano presenti nel testo e favoriscano la comprensione del soprannaturale da parte del lettore, il quale si avvale della loro presenza per determinare regole e strutture di incantesimi e oggetti comuni descritti da Rowling.

La terza ipotesi, invece, richiede un'analisi più differenziata, perché se è vero che gli incantesimi sfruttano unicamente la legge della similarità, affidando la loro comprensione alla

semantica, è vero anche gli oggetti comuni agiscono invece per mezzo di più leggi magiche e grazie a una polisemia di concerto. Alcuni di questi oggetti, ad esempio, affidano la loro interpretazione alla conoscenza pregressa del lettore e all'associazione instaurata con alcune immagini "totemiche" presenti nella cultura Occidentale. Dalla spada magica, alla scopa volante, passando per la Ricordella e il suo fumo colorato, tutto sembra richiamare qualcosa di familiare è già noto al lettore, il quale può così attingere ai propri magazzini mnemonici e culturalmente condivisi per comprendere il funzionamento del soprannaturale presente nel racconto. D'altronde una delle funzioni svolte dall'utilizzo di tali immagini condivise, così come nel caso delle allusioni letterarie, è forse proprio quello di far intravedere al lettore un'entità conosciuta alla quale potersi appoggiare nella formulazione di propria interpretazione testuale. Ed è per questo che dal rituale dell'incantesimo, alla predisposizione innata per la guida della scopa volante di Harry, si può evincere come la Rowling abbia fatto un uso sapiente delle entità magiche comuni per facilitare l'immersione del lettore nella struttura soprannaturale di Hogwarts; così come si era suggerito per l'analisi delle bacchette e degli Horcrux. La III° ipotesi trova quindi nel rituale degli incantesimi e nella scelta di alcune immagini totemiche la funzione svolta dagli elementi magici comuni, ovvero quella di acconsentire un accesso facilitato al mondo soprannaturale da parte del lettore. Tale accesso consente allo scrittore di non dover spiegare il perché sia presente una scopa volante, piuttosto che un tappeto – com'è in Aladin – poiché il lettore già conosce, e per questo riconosce, tale artefatto magico e le sue specifiche proprietà. L'elemento magico comune assolve dunque una duplice funzione: da una parte permette di sfruttare frame e script associati a particolari artefatti magici, riducendo così i margini interpretativi del lettore e con essi lo spazio di spiegazione necessario per qualunque entità magica priva di tali strutture. Dall'altra parte, invece, consente di concentrare l'attenzione su quei pochi elementi soprannaturali, che non possiedono frame e script rigidi e che per questo possono assumere significati mutevoli (come si evince dal caso degli Horcrux). In altre parole, gli oggetti magici comuni utilizzano la fluency del lettore per accompagnarlo in un luogo nuovo e allo stesso tempo familiare, nel quale fare la scoperta di meraviglie che sfidano le sue conoscenze pregresse circa il soprannaturale.

Infine, per quanto riguarda la IV° ipotesi, si può riscontrare una scarsa presenza del Mentalismo e della Telecinesi, i quali si manifestano di fatto solo quattro volte; suggerendo così come non esista una sostanziale differenza tra le forme magiche adottate da Laura Feldt nel caso dello studio del *Vecchio Testamento* e quelle adottate qui per l'analisi del primo e dell'ultimo volume della saga di Rowling. Ed ancora una volta è quindi necessario assumere come infondata la IV° e con essa una differenziazione marcata tra il modello causale religioso e quello magico; almeno per quanto riguarda la saga di *Harry Potter*.

4.1.3. I risultati: l'analisi dei luoghi e delle creature.

Quando si affrontano temi come quello dei luoghi e delle creature fantastiche ci si confronta spesso con modelli teorici e raccolte di reperti storici ed etnografici molto vasti e non sempre omogenei nelle conclusioni. Ed è quindi necessario approcciare a questi contenuti ponendosi un interrogativo: come mai nei racconti di fate compare sempre la figura del Drago, quella del serpente, o delle ali d'angelo e oggetti d'oro? Una prima risposta potrebbe essere che tutti queste entità non rappresentano altro che simboli di una memoria collettiva che si è costituita con l'evolvere dell'essere umano e che per questo si ritrova costantemente presente nei suoi racconti più esoterici, sacri e metafisici; come sono i miti, le leggende e i racconti di fate (Bettelheim 1975; Bottigheimer 2014; Campbell 1949, 1991, 1996; Davies 2017; Frazer 1922; Jung 1980; Propp 1972). Tuttavia, tale risposta non sarebbe del tutto completa, perché in essa è possibile intravedere una pluralità di prospettive che ignorano, per lo più, le evidenze raccolte in ambito cognitivista; o si potrebbe dire, che quest'ultimo ambito sia presente solo in veste implicita e non manifesta. Ad esempio, quando Propp suggerisce come il Drago possa essere l'evoluzione del simbolo del serpente, ormai superato grazie al progredire della società, egli implicitamente evidenzia come la capacità creativa dell'essere umano possa consentire unicamente metamorfosi per mezzo di poche leggi combinatorie. E tali leggi, sono di fatto quelle individuate dai neuroscienziati come Eagleman e i cognitivisti come Antonietti, ovvero: blend, bend, broke (Antonietti Alessandro, Colombo Barbara & Paola Pizzingrilli 2011; Calabrese 2013, 60-62; Eagleman David & Brandt Anthony 2017). In altre parole, quello che questi studi cercano di esprimere è una grammatica di concerto che regola la produzione creativa e del soprannaturale. Certamente si potrà sempre obiettare a quest'idea riduzionista sostenendo che la creatività umana sia per definizione sempre originale e infinitamente prolifica, ma quello che questi studi indicano non è una mancanza di originalità o il plagio di forme e motivi già esistenti, quanto piuttosto la presenza di regole precise attraverso le quali produrre i simboli e gli elementi soprannaturali nei racconti di fate. Per comprendere questo concetto può essere utile paragonare la creazione di motivi soprannaturali alla realizzazione di uno spartito musicale. Le regole per scrivere la musica, per leggerla e suonarla sono finite, così come lo sono le note, mentre le possibilità di combinazione di quest'ultime col tempo scandito dal metronomo e con gli strumenti musicali, conferiscono a ogni brano le chance per poter essere definito originale: nel rispetto dei canoni di questa definizione. Tuttavia, e solo ad un'analisi più approfondita, si può notare come le regole di produzione del soprannaturale siano abbastanza rigide, soprattutto quando ci si imbatte nella struttura che caratterizza luoghi e personaggi fantastici. Dal corridoio proibito del primo capitolo della saga, alla foresta nella quale Harry affronta Voldemort in un duello che gli costerà la vita, tutto richiama l'articolazione del cammino dell'eroe di Campbell e i luoghi del romanzo di formazione di Zanotti (Berndt & Lena 2011, 87; Calabrese 2013; Campbell

1949; Zanotti 2001). In sintesi, luoghi ed entità soprannaturali rappresentano, almeno nel caso della saga di *Harry Potter*, elementi già noti e ben codificati nella letteratura dedicata a questo genere.

Il corridoio, così come la foresta e il reparto proibito altro non sono che luoghi, così come altri all'interno della saga, che rappresentano innumerevoli chiamate all'avventura alle quali l'eroe, quindi Harry, sceglierà di prendere parte o meno (Berndt & Lena 2011, 94). Tali luoghi incarnano allo stesso tempo delle soglie che l'eroe sceglie di valicare, contravvenendo così al consiglio di un possibile guardiano; il quale viene spesso incarnato da Silente, mentre altre volte dagli amici di Harry e i suoi aiutanti. Non è poi un caso che questi luoghi sia spesso inaccessibili ai più, come ad esempio la Stanza delle Necessità, oppure noti per avere la fama di inglobare entità pericolose, come nel caso della Foresta Proibita: tutto questo è perfettamente consono ai canoni del romanzo di formazione (Zanotti 2001).

Le creature fantastiche, invece, sono spesso l'evoluzione per proprietà additiva, sottrattiva o combinatoria di entità già note. Fuffi, ad esempio, è sia un cane che possiede più teste – effetto dell'azione di bend – , sia una figura totemica, quella di Cerbero guardiano dell'Ade (Eagleman David & Brandt Anthony 2017; Groves 2017, 3). Allo stesso modo si possono scomporre tutte le creature presenti nella saga, dai Draghi, ai Centauri, passando per l'Ippogrifo e l'unicorno. Ognuno di essi esprime il prodotto di una delle proprietà descritte in precedenza e fatta eccezione per i Dissennatori. Il Dissennatore, infatti, esprime qualcosa di più, ovvero la possibilità di dare corpo a uno stato emotivo di un personaggio presente nella saga. Come suggerisce la Groves stessa, il Dissennatore permetterebbe di rendere accessibili quegli stati psichici interiori del personaggio (Groves 2017, 135). E tale concetto si ritrova anche in Jung, quando si affronta il concetto dell'Ombra, ben simboleggiata dal Dissennatore, il quale proietta verso l'esterno ciò da cui il personaggio, o protagonista, cerca di sfuggire alla propria introspezione (Jung 1980, 131). D'altronde una funzione analoga viene svolta anche da alcuni oggetti, come il Cappello Parlante, la Spada di Grifondoro, le Bacchette magiche, gli Horcrux, gli scacchi animati, lo specchio dei Desideri e infine il Pensatoio. E sono questi molti degli strumenti a disposizione di Rowling per rendere accessibili sia al lettore, sia agli altri personaggi del racconto – protagonista compreso – alcune delle paure, degli stati psichici e dei complessi interiori descritti dall'autrice.

Terminata questa rassegna dei luoghi e dei personaggi soprannaturali, occorre ritornare alle ipotesi di questo elaborato e cercare di formulare delle risposte. Per quanto concerne alla I° ipotesi di ricerca, non si può suggerire una sua piena conferma, né tanto meno una sua esclusione. D'altro canto gli animali fantastici suggeriscono una forte presenza della legge della Similarità (ad esempio Fuffi non solo possiede tre teste, ma resta pur sempre un cane), e anche i luoghi soprannaturali sembrano testimoniare l'influenza della legge della Partecipazione (poiché è l'eroe ad accedere ad essi e con lui

poche altre entità). Nonostante ciò occorrerebbe un campione più ampio di quello preso in considerazione per poter formulare un giudizio sensato. D'altro canto stabilire la conferma o meno di un'ipotesi come la I° sulla base di così pochi dati risulterebbe azzardato.

Ed anche la II° ipotesi trova solo una conferma parziale, poiché l'origine delle creature fantastiche è a tutti gli effetti subordinato ai processi cognitivi umani e nello specifico alla proprietà di blending, bending e breaking. I luoghi, invece, non si sovrappongono a tali processi mentali, restando di fatto sullo sfondo e per questo sono meglio identificabili con la logica proposta da Zanetti (Zanetti 2001).

La funzione (III° Ipotesi) svolta dai luoghi sembra poi essere scissa e differente rispetto a quella esercitata dalle creature fantastiche. I primi, infatti, consentono di identificare e staccare l'eroe dal proprio luogo d'origine e proiettarlo così verso il proprio destino, mentre le creature, al contrario, rappresentano elementi polifunzionali. Il Dissennatore, ad esempio, permette una lettura esteriore di stati emotivi e paure interiori del protagonista, mentre Fuffi rappresenta una prova da superare e il Drago della Gringott un aiuto provvidenziale. Per quanto riguarda i Goblin, gli Elfi domestici, l'unicorno, l'Ippogrifo e i Centauri, invece, sembra che essi fungano da catalizzatori per la comprensione del ruolo svolto da alcune fazioni, oppure da vero e proprio momento d'incontro e conoscenza utile al protagonista del racconto quanto al lettore. Ed in tal senso è arduo formulare un'unica interpretazione funzionale per degli elementi magici così eterogenei tra di loro, come nel caso delle creature fantastiche; mentre per i luoghi soprannaturali tutto ciò risulta molto più semplice, poiché essi esprimono una logica più pura e meno tecnicizzata. Con quest'ultimo termine si vuole riprendere la formula teorica espressa da Jesi, il quale differenzia il mito puro e genuino, da quello utilizzato per fini strumentali e che quindi tende a scimmiettare l'originale per sfruttarne così la sua forza intrinseca (Jesi 1968, 35-38). In altre parole, quello che si sta cercando di suggerire è che la Rowling abbia volutamente ripreso creature simboliche perché pregne di significato, ma snaturandone le funzioni originarie; cosa che invece non accade nel caso di Tolkien. Nello *Lo Hobbit*, ad esempio, Smaug è ossessionato dall'oro, lo brama e lo ricerca, mentre nel caso del drago della Gringott, questi è pronto a scappare dalla banca nella quale è imprigionato alla prima occasione.

L'ultima ipotesi (IV°), infine, non mostra una sostanziale consistenza, poiché se è vero che la Similarità, il Contagio e la Partecipazione trovano una loro collocazione sia nel caso dei luoghi, sia in quello dei mostri, è altrettanto vero che non si evidenzia un particolare scostamento tra il modello causale religioso e quello magico. D'altro canto sono le forme a evidenziare una differenza tra questi due modelli e in questo caso il mentalismo è presente, sia nel caso della camera delle Necessità, sia per quanto riguarda il pensatoio e lo Specchio delle Brame. Ma in due di questi casi su tre, non v'è traccia di un'azione diretta, ma si riscontra sempre di un evento magico mediato da una qualche forma

soprannaturale superiore, non meglio precisata. Nel caso dello specchio dei Desideri, ad esempio, è esso stesso la fonte di mediazione, tra l'altro non richiesta, capace di proiettare ciò che chi lo guarda desidera inconsciamente, mentre nel caso della stanza delle necessità si tratta più che altro di una forma di preghiera non espressa, che si materializza attraverso un luogo. In quest'ultimo caso, infatti, il fatto di desiderare del cibo non lo fa materializzare direttamente, com'è invece nel caso dello specchio, ma permette di aprire una strada che consente di raggiungere quello specifico fine. In tal senso la presenza di Dio svolge la medesima funzione, mediando tra quelle che sono le necessità, o desideri dei fedeli e il loro realizzarsi. Per tutte queste ragioni non è possibile asserire che vi sia una conferma alla IV° e ultima ipotesi, anzi, sarebbe più ragionevole presupporre che luoghi e creature fantastiche non supportino in alcun modo una differenziazione tra il modello causale religioso e quello magico.

4.2. L'elemento magico nella contemporaneità: il valore delle ipotesi di ricerca

TABELLA RIASSUNTIVA SULLE IPOTESI DI RICERCA		BLOCCHI DI INFORMAZIONI TESTUALI		
		I° Elementi magici centrali del racconto	II° Elementi magici comuni	III° Luoghi e creature
IPOTESI DI RICERCA	(I°) Esiste una sovrapposizione tra le leggi del modello causale magico e gli elementi soprannaturali presenti nel testo?	SI	SI	INDETERMINATA
	(II°) Qual è il rapporto tra processi cognitivi del lettore e l'elemento magico narrato nei racconti di fate?	SOVRAPPOSIZIONE COMPLETA	SOVRAPPOSIZIONE COMPLETA	SOVRAPPOSIZIONE PARZIALE
	(III°) Qual è la funzione svolta dalle forme dall'elemento magico presenti nel racconto di fate?	Creare instabilità e generare il dubbio nel lettore	Creare coerenza e stabilizzare lo storyworld	Identificare l'eroe e staccarlo dal contesto. Fornire informazioni
	(IV°) Esiste davvero una differenza, anche testuale, tra la funzione svolta dell'elemento magico nel testo biblico e in quello contemporaneo?	NO	NO	NO

Tab. 27, Il confronto tra i dati emersi dalla ricerca e le ipotesi

La matrice prodotta dall'interazione tra le ipotesi di ricerca e le differenti categorie del soprannaturale presenti nella saga di *Harry Potter*, restituisce quel mosaico di senso che si cela dietro l'elemento magico e che rendeva necessario evitare qualunque risposta binaria – ovvero compresa nello spazio di un si/no – per potersi così addentrare nella complessità. Delle quattro ipotesi formulate nel secondo capitolo, solo una è riuscita a produrre il medesimo esito per tutte le categorie del soprannaturale prese in esame, ed è la IV°.

L'assenza di una differenziazione tra modelli causali impone una riflessione articolata, perché da una parte tale esito è in accordo con le ricerche di Laura Feldt, la quale sostiene una sostanziale omogeneità tra il soprannaturale sacro e quello pagano, mentre per Subbotsky tra queste due forme di magia esisterebbe una confine di demarcazione netto (Davidsen 2016, 489; Feldt 2015, 101-114; Subbotsky 2010, 12-13). E per quanto possano sembrare inverosimile, questi due punti di vista possono essere letti come le due facce della stessa medaglia, esattamente come si è già visto nel caso del conflitto tra Propp e Levy-Strauss. Feldt, infatti, sostiene come le narrazioni fantasy contemporanee alimentino l'adesione a culti sacri, mentre Subbotsky suggerisce invece come il soprannaturale religioso sia nato da quello pagano e si sia poi riuscito ad emancipare a tal punto da essere riconosciuto. E sarebbe proprio in tale processo di istituzionalizzazione ed emancipazione che il sacro avrebbe preso le distanze dalla propria origine pagana, per così assumere una veste nuova e unica.

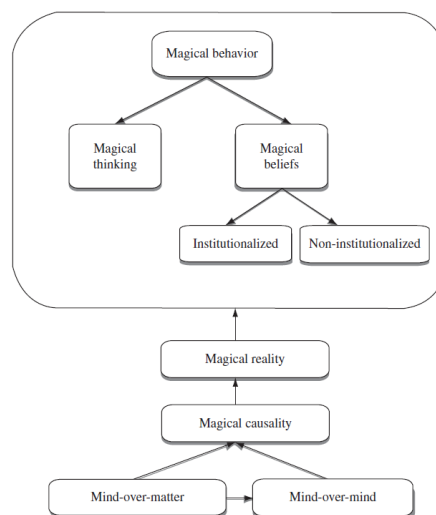


FIGURE 1.1. The structure of magical reality.

Fig. 14, Subbotsky 2010, 13-Figure 1.1

Da questo scisma tra correnti di pensiero magico e dalla differente descrizione delle possibili manifestazioni del soprannaturale – con l'inclusione o l'esclusione del mentalismo e della telecinesi – era sorta l'idea che potessero esistere due modelli causali; ipotesi che però non ha trovato conferma empirica. Tuttavia, la lotta tra coloro che accusano la Rowling di aver prodotto una saga pagana, e

che per questo merita di essere bandita, e quei gruppi di lettori che invece attorno al mito di *Harry Potter* hanno dato vita a movimenti pseudo-religiosi, darebbe da pensare che sia Laura Feldt, sia Subbotsky abbiano avuto un'intuizione corretta (Corriere della Sera, 2019). Si può, infatti, ipotizzare come la linea di demarcazione tra un racconto soprannaturale e uno religioso sia più sfumata di quanto alcuni autori, come Davidsen e Johannesn, sostengono, ma che nel contempo sia possibile identificare la presenza di alcuni elementi strutturali capaci di differenziare, anche se parzialmente, il soprannaturale religioso da quello finzionale, così come suggerisce Subbotsky (Davidsen 2016, 489-499; Subbotsky 2010, 12-13).

Che cos'è che accomuna un testo religioso da uno finzionale?

- **La presenza di leggi magiche simpatetiche:** e tale elemento è confermato sia dagli studi di Frazer, che da quelli di Subbotsky. Queste leggi, quali la Similarità e il Contagio, sfruttano meccanismi cognitivi insiti nella mente umana, veri e propri bias, capaci di collegare tra di loro entità di categorie differenti. D'altronde già di studi di Lakoff sulla metafora concettuale mostrano come la comprensione della realtà possa essere influenzata da tali distorsioni cognitive. Ed in questo caso la legge della Partecipazione fungerebbe da elemento per introdurre l'idea che esista un'entità superiore, un regista occulto, capace di influenzare e determinare gli eventi. Nel caso della narrazione sacra, invece, è Dio a ricoprire questo ruolo, mentre nei testi come *Harry Potter* può essere un altro personaggio, come ad esempio Silente (Davidsen 2016, 489-499)

- **L'utilizzo del testo da parte del lettore:** non sarebbe quindi l'autore dello testo, come suggeriva Todorov, a suscitare la volontà di adattare il proprio racconto a specifici scopi e/o generi, ma il lettore. Quest'ultimo, infatti, può scegliere come interpretare il soprannaturale e se ricollegarlo o meno alla propria realtà, come sostiene Petersen, Davidsen e Johannesn (Ibidem). Tuttavia, affinché il lettore utilizzi un testo a fini religiosi è necessario che siano presenti altre condizioni:
 - Una sorta di permeabilità tra il mondo del lettore e quello descritto dall'autore.
 - La pretesa, implicita o esplicita, di veridicità da parte del testo.
 - L'uso di rituali e pratiche magiche credibili (e quindi connesse alle leggi della magia simpatetica).
 - Creare una continuità tra il mondo narrativo e il destino del lettore.
 - L'utilizzo di coordinate precise per quanto riguarda spazio e tempo, ma anche nel caso dei personaggi.
 - L'inserimento di credenze cosmologiche aiuta a rendere più credibile ciò che si narra.

Nel loro insieme questi elementi non possono essere definiti n'è necessari, n'è sufficienti, poiché non vi è una convergenza tale, dal punto di vista della letteratura accademica, per suscitare nel lettore un uso del soprannaturale a scopi religiosi. D'altro canto, nessuno degli autori che coi suoi contributi ha partecipato alla composizione di tale lista ha mai parlato di magia simpatetica o di analisi morfologica del soprannaturale, eppure tali elementi rappresentano gli effettivi pilastri per comprendere un utilizzo del testo magico a scopi religiosi.

A questa lista manca inoltre, l'aspetto posto in risalto da Orlando e Bottingheimer, ovvero una generale considerazione culturale del valore del soprannaturale; elemento, questo, che viene citato anche da Carole Cusack (Ibidem). Si possono infatti, sostenere, visti gli studi condotti da Keinan sul legame tra stress e pensiero magico (1994, 2002), che possa esistere una predisposizione individuale ad accettare tale interpretazione testuale. In altre parole, che l'essere umano sia provvisto di una struttura hardware, composta dai bias cognitivi, e da uno specifico software, connesso allo stato emotivo esperito e al momento storico nel quale è immerso, che favorisca l'utilizzo di un testo soprannaturale a fini sacri, oppure no. Ed in tal senso Subbotsky ha ragione quando evidenzia un divario tra il soprannaturale religioso e quello puramente ludico, mentre Feldt trova conferma alla sua idea circa un'indifferenziazione testuale da parte dall'autore; è il lettore, infatti, a determinare la chiave interpretativa del testo. E da questo punto di vista una differenziazione del modello causale magico da quello religioso sulla base dell'analisi morfologica del soprannaturale non sembra rendere giustizia a un problema residuale che pur permane: com'è possibile che testi sacri come la *Bibbia* e il *Corano*, che nulla difettano rispetto a opere come quelle della Rowling e Tolkien, siano ritenuti credibili da millenni e continuano a mantenere una posizione privilegiata rispetto ad altri racconti dai contenuti soprannaturali? C'è quindi del vero nella posizione di Subbotsky, il quale sostiene l'esistenza di un soprannaturale istituzionalizzato e uno invece ritenuto pagano, ma forse non è da ricercarsi tra le leggi magiche, né tra le forme che da esse originano. Tuttavia, è innegabile come la telecinesi e il mentalismo sia fenomeni magici sfuggenti, almeno nei testi sacri, mentre abbondano nel soprannaturale di finzione. Lo stesso Johannesn, studiando il poema *Haugtussa* – il quale rientra nei canoni del fantastico di Todorov – sostiene che esista una differenziazione marcata tra il soprannaturale di finzione e quello sacro; e che essa sia da ricercare all'interno di un percorso storico.

La IV° ipotesi è quindi da ritenersi convergente nel suo asserire un'univocità tra il soprannaturale religioso e quello pagano, perché gli strumenti adottati per differenziare queste due forme di magia risultano (almeno in questo elaborato) troppo grossolani per cogliere quello che molti autori sostengono essere il frutto di un processo di determinazione in carico al solo lettore e non all'autore del racconto. Quest'ultimo, infatti, può limitarsi a riprodurre e sfruttare dei motivi, dei

simboli e una struttura narratologica che faciliti questo processo di discriminazione dell'opera testuale, ma l'atto interpretativo resta pur sempre in carico al lettore.

Per quanto riguarda gli altri risultati, invece, è evidente come non esista un'altra convergenza tra le varie categorie e le loro risposte alle ipotesi di ricerca, anche se l'analisi della IV° ipotesi può suggerire delle convergenze implicite. Se ad esempio si assume come plausibile l'idea che esista un percorso storico/culturale, oltre che narratologico e cognitivo, che guida l'interpretazione testuale da parte del lettore, allora diventa ragionevole rileggere la I° e la II° ipotesi come convergenti (ovviamente rispetto alle categorie magiche). Nel caso della II° ipotesi, ad esempio, se si accetta che alcuni luoghi, così come suggerisce Zanetti stesso (2001), siano codificati culturalmente, e per questo invariati e trasversali tra le varie culture, così come Campbell evidenzia nel caso di diversi simboli e altri manufatti esoterici; ed allora si potrebbe raccogliere questa categoria di entità magiche sotto un unico cappello e definirle manifestazioni del *soprannaturale storicamente codificate*. In altre parole, così come argomenta Jesi nel distinguo tra miti genuini e tecnicizzati, si possono considerare i luoghi, e molte delle creature magiche, come costrutti storico/culturali di cui è impossibile rintracciare l'origine e quindi comprendere se, almeno all'epoca della loro nascita rispecchiassero davvero la logica del modello causale magico e di conseguenza dei processi cognitivi umani (ipotesi I° e II°). Se si accetta che il senso della Foresta Proibita sia legata a un passato ormai imperscrutabile nel quale sono diventati simboli totemici di una cultura che da secoli gli tramanda, di generazione in generazione, anche in assenza del motivo all'origine della loro creazione, allora si possono considerare la I° e la II° ipotesi come confermate. Certamente questo modalità di risposta può apparire ragionevole, ma vi sono delle legittime obiezioni.

- Se il modello causale magico riesce a dare una risposta alla logica d'azione delle bacchette magiche, anch'esse simbolo di un passato ormai disperso nelle pieghe del tempo, perché non dovrebbero essere in grado di funzionare su entità altrettanto antiche?
- Se il modello causale magico trova una corrispondenza nell'analisi delle cioccorane, che sono forse l'espressione più fulgida di un mito tecnicizzato, perché non dovrebbero riuscire a funzionare nel caso della Stanza delle Necessità?

Alla prima obiezione si potrebbe controbattere mostrando come il modello causale magico riesca comunque a trovare un riscontro anche nell'analisi della Foresta Proibita. Quest'ultima, infatti, essendo un luogo tipico dei racconti di fate, si può spiegare facendo ricorso agli elementi simbolici che incarna anche nella realtà ordinaria, come ad esempio la possibilità di perdersi, l'incognita delle

entità che lo abitano e il fatto che l'oscurità impedisce, il più delle volte, di avventurarvisi con sicurezza; ed in tal senso la Foresta Proibita rientra così nella logica della legge magica della similarità. D'altronde, la foresta è pericolosa così come lo sono stati per secoli i boschi che hanno circondato la civiltà, in Occidente, così come in Oriente; tant'è che ancora oggi, è nell'oscurità che circonda la vegetazione più fitta che si cerca per scoprire specie animali, virus e minerali ignoti e rari, ed è sempre alla foresta, in quell'isolamento che essa produce, che si ispirano moltissimi dei riti d'iniziazione. Ma il Corridoio Proibito, la Stanza delle Necessità e altri luoghi magici di Hogwarts trovano una corrispondenza con tale logica del soprannaturale solo se si considera accettabile la presenza di una similarità per via semantica; che però rischia di essere troppo debole per confermare un'ipotesi più articolata. D'altronde basterebbe aggiungere un aggettivo, come ad esempio "proibita" o "oscura" a qualunque entità del mondo ordinario per produrne un alter-ego magico, senza che vi sia un'altra logica, più profonda – come nel caso della foresta – capace di spiegarne il senso. Tuttavia, non è da escludere che la Rowling abbia proprio adottato tale strategia compositiva per rendere soprannaturale una serie di luoghi altrimenti privi di un contatto col racconto di fate: unendo così simboli dell'immaginario collettivo più sacro con elementi profani.

Prima di procedere oltre è necessario riesaminare il caso degli incantesimi, affinché non si crei una sovrapposizione pericolosa tra la logica compositiva che accomuna il Corridoio Proibito, e altri luoghi affini, e quella che domina qualunque altro sortilegio prodotto mediante una bacchetta magica. Quando si parla di incantesimi, infatti, è evidente la presenza di un collegamento semantico basato sul nome della magia invocata e il suo effetto, mentre nel caso del Corridoio Proibito o della Stanza delle Necessità (per citare due luoghi privi di un passato d'eccellenza nel mondo dei racconti di fate), tale correlazione si fonderebbe invece unicamente su un aggettivo ed un complemento. Ed è proprio in questi casi viene a mancare un'articolazione del soprannaturale di tipo causale, che è invece presente e riconosciuta nel caso di altri luoghi simbolo dei racconti di fate (come la foresta, l'isola, il giardino, la caverna, la montagna etc.); lasciando così spazio a un soprannaturale che si può definire a tutti gli effetti *tecnicizzato*. Con quest'ultimo termine si vuole suggerire la produzione di simboli, ed elementi magici, che imitano, per forma e funzione, epifanie ed entità tipiche del racconto soprannaturale, ma che rispetto a queste sono prive di storia e cultura che li rendano riconoscibili come tali. Il corridoio, così come la stanza, sono infatti descritti da Rowling come luoghi simbolici, come soglie che l'eroe deve superare per giungere all'avventura e che per questo richiamano ad altre ubicazioni fondamentali per il cammino dell'eroe: ma rispetto a quest'ultime risultano più povere, perché frutto di una costruzione artificiosa. Tale artificiosità è ivi presente anche nel caso degli incantesimi, ma questi sono sostenuti da un rapporto causale più profondo rispetto ai luoghi tecnicizzati, che si regge su un uso più articolato della legge della Similarità.

Occorre ora chiamare in causa la seconda obiezione posta in precedenza e sospendere, almeno per un momento, il concetto di *definizione circolare* per addentrarsi in un'altra ipotesi: e se a rendere credibile, o tecnicizzata, un'entità priva di storia e cultura bastasse prendere in prestito la grammatica che rende sacri i simboli del passato? In parte è questa la logica è già stata espressa da Jesi e si rende evidente nel caso delle *cioccorane*, così come in altri artefatti magici descritti da Rowling, come ad esempio per gli incantesimi. In tutti questi casi, infatti, non ci si limita a rendere magico un luogo, un oggetto o una serie di parole per mezzo di un complemento o un aggettivo, ma si utilizza, nella sua interezza, la struttura delle leggi del modello causale magico descritte in precedenza. In tal senso, ciò che rendere credibile un'entità soprannaturale è, a tutti gli effetti, proprio la sua adesione o meno alle regole del modello causale magico (ivi comprese le sue leggi e forme). Ovviamente, tale interpretazione del soprannaturale risulta coerente solo in virtù della sospensione della fallacia prodotta dalla *definizione circolare* (poiché il modello causale si spiegherebbe proprio attraverso sé stesso). Tuttavia, non si può escludere l'idea che la Rowling abbia curato con maggiore attenzione alcuni elementi magici tralasciandone volutamente altri e ciò spiegherebbe anche il perché alcuni incantesimi e oggetti sfuggano alle maglie del modello causale magico, nonostante la maggioranza – di quelli più importanti – vi aderisca (come per altro dimostrato nelle pagine precedenti). Ed è sempre a sostegno di quest'ipotesi che diventa possibile sottolineare la presenza di un modello causale magico più marcato nel caso degli elementi soprannaturali più importanti per la trama e per la comprensione di Hogwarts da parte del lettore. Tutto ciò, però, non toglie il fatto la presenza del modello causale magico sia passibile della fallacia della *definizione circolare*: “è magico tutto ciò che rispetta le leggi del modello causale magico e viceversa”. Il problema in questo caso, è che esisteranno sempre delle eccezioni, come tra l'altro evidenziato in precedenza, che violano questa circolarità; tuttavia, sarebbe altrettanto superficiale ignorare la presenza di una relazione tra modello causale magico ed elementi soprannaturali.

In conclusione, si può accettare, seppur con diverse riserve, l'idea che la I° e la II° ipotesi possano essere confermate. In altre parole, la maggior parte degli elementi magici presenti nella saga di *Harry Potter*, siano essi centrali, comuni o riferiti a luoghi e creature, riprendono di fatto le regole di costruzione del modello causale magico, ovvero le presenza delle leggi simpatetiche e una serie di forme espressive codificate. Tale struttura, inoltre, si sovrappone e riprende in modo speculare i processi cognitivi insiti nella mente umana e già ampiamente studiati dai cognitivisti, supportando così l'idea che a guidare l'espressione del soprannaturale sia, prima di tutto, l'azione psichica e, solo successivamente, l'uso delle strutture narrative descritte dall'autore. Tali conclusioni non devono però offuscare il fatto che:

- Non tutte le manifestazioni del soprannaturale rispecchiano le regole del modello causale magico.
- L'analisi dell'elemento magico qui affrontata riguarda esclusivamente dei testi scritti dalla medesima mano, e tra l'altro afferenti a un'unica saga.
- La conferma dell'elemento magico, nella sua totalità (ovvero cercando di integrare anche gli elementi che ne ignorano la presenza) richiede l'uso di una *definizione circolare*.

Gli elementi difformi rispetto alla teoria del modello causale magico offrono poi un'ulteriore logica interpretativa del soprannaturale. Essi ipotizzano, infatti, la presenza di un elemento magico multiforme, che nella sua espressione sceglie però, di aderire a delle regole di per sé solo parzialmente ragionevoli. Ad esempio, non è chiaro perché la Rowling, potendo utilizzare un multimorfismo magico privo di regole, abbia scelto invece di contraddistinguere ogni incantesimo magico con un'espressione etimologica d'origine latina o greca in stretto rapporto con l'effetto soprannaturale generato. Al loro posto, infatti, avrebbe potuto usare una lingua elfica creata dal nulla, come Tolkien, oppure una serie di parole prive di senso. Tuttavia, ha invece scelto di optare per inserire termini greci, latini e oggetti, creature e motivi presenti nell'immaginario collettivo della specie umana: e la domanda è perché? Forse per rispondervi può aver senso porsi un'altra. È possibile scrivere un racconto di fate privo di richiami a questo immaginario collettivo? E quanto è probabile che esso diventi uno dei testi più venduti di sempre?

L'ipotesi che viene qui formulata è la seguente: per essere interpretato, e così compreso dal lettore, un racconto di fate deve appoggiarsi a una struttura magica di natura simpatetica e utilizzare le forme e motivi ben codificati riscontrati negli esperimenti dei cognitivisti e nelle analisi semiotiche condotte da studiosi come Laura Feldt.

A sostegno di questa conclusione si aggiunge, inoltre, l'analisi dettagliata dell'ipotesi III°, la quale evidenzia un utilizzo dell'elemento magico, e quindi del suo modello di riferimento, maggiore tanto più ci si avvicina ai temi portanti di un racconto di fate; ed è quello che suggeriscono le differenti funzioni svolte dal soprannaturale presenti nella saga di *Harry Potter*. Gli elementi centrali, infatti, quelli che si possono considerare i pilastri del racconto sia dal punto di vista della trama, che da quello dell'evoluzione del protagonista, nonché per quanto riguarda la comprensione delle regole di Hogwarts, poggiano tutti sul modello causale magico e ne mostrano tutta la complessità; mentre più ci si allontana da essi, per avventurarsi nel sottobosco del soprannaturale costruito da Rowling, più essi perdono d'importanza e diventano meno articolati, quasi superficiali. Purtroppo, essendo stata presa in considerazione la sola saga di *Harry Potter*, e per altro neppure tutta, non è possibile affermare che tale stratificazione sia presente in tutti, o nella maggior parte dei racconti di fate

contemporanei. Ed anche uno studio storico, che quindi compari le produzioni letterarie più antiche, come quella del racconto dei *Due Fratelli*, con quelle della mitologia Greca, Romana e il racconto fiabesco pre e post Rinascimentale, richiederebbe un tempo e, forse, un approccio differente rispetto a quello adottato in questa sede. Tuttavia, gli studi condotti da Bottingheimer, Propp, Feldt, Todorov, Frye e Orlando hanno oltremodo evidenziato un'evoluzione del racconto mitologico prima e di quello delle fate poi, mentre sul fronte della letteratura contemporanea non v'erano indagini in tal senso (ovvero riferite esclusivamente allo studio dell'elemento magico). Sarebbe quindi interessante valutare l'effetto della cultura sul soprannaturale in sé e con esso l'ipotesi di Campbell sulla presenza di un unico ceppo mitologico, ma anche questo richiederebbe uno studio differente e più approfondito.

Nonostante questi limiti, lo scorcio offerto dall'analisi della saga di *Harry Potter*, e quindi sul racconto di fate contemporaneo, mostra l'esistenza di una polifunzionalità del soprannaturale, la quale si combina a sua volta con una maggiore o minore aderenza al modello causale magico.

Gli elementi magici della saga rispetto alla trama	Presenza del modello causale magico	Funzione	Presenza di multimorfismo assente dal modello causale magico	Presenza di simboli e motivi collettivamente condivisi
Centrali	Forte (100%)	Disgregare le certezze del lettore	No	Si
Comuni	Discreta (<85%)	Costruire un mondo magico credibile e riconoscibile	Si (6 forme su 54, <85%)	Si (>15%)
Luoghi e creature	Parziale (>50%)	Ricongiungere l'eroe al suo destino	Si (<50%)	Si (<50%)

Tab. 28, Gli elementi magici presenti nella saga e l'adesione alle ipotesi di ricerca - Conclusioni

Dalla tabella si può evincere, inoltre, come l'elemento magico concentri la sua quota di multimorfismo là dove aumentano i simboli e temi che richiedono al lettore un accesso alla memoria collettiva. In altre parole, una quota di quel soprannaturale che esula dal modello causale magico viene assorbito da quei simboli e temi, (come il Drago, il Goblin, il passaggio segreto etc.) che richiamano direttamente alla storia del genere letterario. Se quindi si trattasse davvero di multimorfismo, è pur sempre evidente come esso non sia scisso da un aspetto storico-letterario, il quale può benissimo rispecchiare, almeno in origine, proprio i dettami del modello causale magico.

Per tali ragioni, l'elemento soprannaturale di maggior interesse rimane quello tecnicizzato e difforme rispetto al modello causale magico, com'è ad esempio la comparsa del cibo al battito di

mani, oppure la motocicletta di Hagrid. Tali forme potrebbero essere incluse in un ipotetico modello causale magico esteso facendo ricorso alle teorie antropologiche di Lehmann e Myers, i quali suggeriscono la presenza di tre modalità d'azione del soprannaturale, tra cui la *magia imitativa*. E grazie a quest'ultima il desiderio di qualcosa, unito all'imitazione di un rituale/entità, può rendere possibile qualunque cosa, anche se impossibile (Weny 2010, 17). Per quanto ci riguarda, tale processo soprannaturale rientra nella logica d'azione dell'azione combinata della legge della Partecipazione e quella della Similarità. E una delle possibili ragioni per le quali non è possibile individuare non solo delle forme, ma anche dei processi di generazione differenti, è forse da ricercarsi nella relazione tra la mente umana, l'immaginazione, l'impossibile e quindi la creatività: così come gli studi sul linguaggio retorico dimostrano.

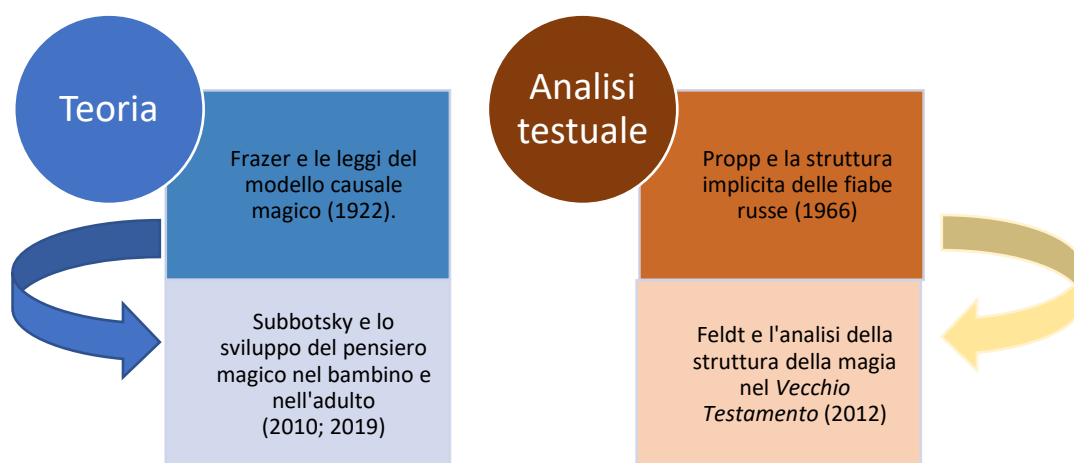
4.3. La sensatezza dell'approccio narratologico-cognitivista e il ruolo della metalessi ascendente

In questa tesi si è discusso di come un'analisi strettamente narratologica del soprannaturale, orientata quindi al solo studio della focalizzazione, del tempo, dello spazio e del rapporto tra lettore e autore, non rappresentasse lo strumento più idoneo per affrontare i racconti di fate. Ed il perché di tale assunto è di per sé manifesto nelle analisi condotte da parte di Propp, Todorov, Frye e Bottingheimer; i quali, hanno giustamente proposto degli approcci al testo coerenti e capaci di produrre un significato, ma allo stesso tempo costretti a un'idiosincrasia per lo più storica dell'elemento magico (soprattutto nel caso di Orlando e Bottingheimer) (Bottingheimer 2014; Orlando 2017; Frye 1969; Todorov 1977). E per questo priva di uno studio più critico del soprannaturale: quale elemento non solo simbolico, ma totalizzante del pensiero umano. Certamente, sempre dal punto di vista dell'analisi narrativa, colui che più di altri ha intuito tale ruolo dell'elemento magico è stato senz'ombra di dubbio Propp, ma purtroppo, egli non ha ricollegato i motivi e la struttura del racconto di fate a un modo di pensare e concepire la realtà tipico dell'essere umano (Propp 1966; 1972). E col senno di poi, probabilmente ciò è dovuto al fatto che tale speculazione esulava dal seminato puramente narratologico ed era priva di altri dati a sua conferma; se non da quelli prodotti dagli studi antropologici. D'altro canto gli studi di Frazer quasi un secolo fa, e a cui Propp aveva potenzialmente accesso, dimostravano l'esistenza del pensiero magico, animistico e pre-logico tipico dell'essere umano, ma anch'esso associato ai soli *selvaggi* (Frazer 1922; Lévy-Strauss 1980; Segal 2004; Wittgenstein 1976). Fu quest'ultima connotazione del pensiero magico, di per sé già definito e strutturato attraverso delle regole precise, a limitare gli studi successivi, sia da parte degli antropologi, che dei narratologi. Di fatto Frazer spaccò il mondo della ricerca del soprannaturale in due schieramenti: da una parte vi erano, e vi sono tuttora,

i figli del Positivismo e dell'Illuminismo, come Malinowski, per i quali è sciocco pensare che qualcuno possa credere a simili assurdit  prive di fondamento scientifico e per questo di razionalit  (Segal 2004; Lévy-Strauss 1980). E dall'altra invece, vi sono antropologi, come De Martino, Lévy-Strauss e Lévy-Bruhl, per i quali l'essere umano possiede un modo di pensare e concepire la realt  che si appoggia al pensiero superstizioso, senza che questo infici la connotazione di razionalit  prodotta tra il Settecento e l'Ottocento. Ci vorranno quasi 80 anni prima che un cognitivista, qual   Subbotsky, sostenga con prove concrete l'idea che ogni essere umano possa essere indotto a ritenere fondati fenomeni soprannaturali e comportamenti superstizioni (Subbotsky 2010; 2019). A dire il vero, i primi studi a sancire la presenza di un'alta quota di irragionevolezza nel pensiero umano sono stati prodotti dagli economisti (con la teoria della razionalit  limitata), dai matematici (con la teoria dei giochi) e dai cognitivisti (con gli esperimenti sui dilemmi morali) il cui lavoro   assai antecedente a quello di Subbotsky (Kahneman 2012; Pravettoni & Vago 2007; Rozin, Millman & Nemeroff Carl 1986; Plaks , Levy Sheri R. & Dweck Carol S. 2009; Schacter, Gilbert T. & Wegner 2012; Stavrova, Newman, Kulemann, Fetchenhauer 2016; Zedelius, Müller, Schooler 2017); tuttavia, il limite di questi precursori   stato quello di ricondurre l'irragionevolezza umana a dei bias cognitivi, ovvero a delle distorsioni della mente umana, sottovalutando cos  la peculiarit  dell'elemento magico. Ed   per tale ragione che quest'ultimo   stato sottovalutato anche dai narratologi, che gi  all'alba del Rinascimento, come dimostrano i lavori di Kirk e Bottingheimer, relegavano il soprannaturale a un mondo invisibile, adatto ai soli fanciulli e mai a una mente adulta (Kirk 1980; Bottingheimer 2014).

  stato grazie ai lavori di cognitivisti come Subbotsky e di narratologi come Feldt e Lachmann, che la logica del soprannaturale ha assunto una forma specifica e forse originaria rispetto a quanto individuato dai primi studiosi della mente pre-logica. D'altronde, gli antropologi e gli storici suggeriscono come le mitologie del mondo e i rituali connesse ad esse siano riconducibili a delle leggi del soprannaturale e delle regole di costruzione dei racconti molto precise e soprattutto condivise in modo trasversale rispetto alle varie culture (Campbell 1991). Ed   stata forse questa la chiave di volta che ha trovato in questa tesi un'ulteriore spazio per esprimersi: ovvero, la possibilit  di allacciare le regole scoperte dai cognitivisti, i lavori sui reperti degli storici e sui riti degli antropologi a un'analisi, col formalismo russo e la prospettiva narratologica del soprannaturale (Devies 2017; Frazer 1922; Feldt 2012; Subbotsky 2010, 2019). In altre parole, da una parte si sono uniti, sia simbolicamente, che concettualmente, i lavori di Frazer (1922) a quelli di Subbotsky (2010; 2019), mentre dall'altra si   ripresa l'analisi formalista di Propp (1966) per riallacciarla a quella di Feldt (2012), operando cos  sia una scommessa teorica, che una di natura metodologica. Con la prima, infatti, si   scelto di immaginare l'esistenza di un modello causale magico unitario e scisso da quello scientifico e religioso; determinando cos  la scommessa teorica, la quale ha trovato una conferma positiva (ma

parziale) in questa tesi. Tant'è che in questo elaborato è stato dimostrato come esista una logica magica articolata da leggi e forme attuative ben strutturate e chiaramente visibili nell'analisi nella saga di *Harry Potter*. Tuttavia, non è stata confermata la separazione ontologica tra modello causale magico e quello religioso, i quali restano scissi solo su un piano puramente teorico, ma non empirico. Per quanto riguarda l'analisi metodologica invece, si è tentato di unire il capostipite della corrente formalista, ovvero Propp, i cui studi hanno riguardato i racconti di fate, col suo alter-ego contemporaneo, ovvero Feldt. La quale ha ripreso l'analisi formalista, o per meglio dire – e com'è stato discusso nel secondo capitolo – strutturalista, dimostrando come le manifestazioni di magia presenti nel *Vecchio Testamento* siano relativamente poche ed abbiano una funzione specifica per il popolo ebraico (Feldt 2012). Questa tesi si è quindi strutturata attraverso questi due binari paralleli, poiché afferenti a campi metodologici agli antipodi sia tra di loro, che al proprio interno (sono infatti stati uniti periodi storici e teorie eterogenee). Allo stesso tempo si è formulata una teoria coerente – quella del *modello causale magico* –, capace di unire tra di loro questi settori disciplinari, e la si è testata attraverso l'analisi di uno dei racconti di fate contemporanei di maggior successo a livello planetario.



Tab. 29 Teoria e metodologia dell'analisi del soprannaturale

Sia l'aspetto teorico, sia quello metodologico hanno dunque trovato in *Harry Potter* un candidato ideale per la verifica della tenuta degli accoppiamenti tra passato e presente della ricerca in campo soprannaturale. La scelta stessa della saga scritta da Rowling non è stata causale, come descritto nel secondo capitolo, né univoca, poiché – come si potrà comprendere nel paragrafo 4.4 – v'erano altri candidati per l'analisi testuali, altrettanto validi e allo stesso tempo coerenti con le ipotesi di questa tesi; ma che purtroppo non sono stati presi in considerazione per mancanza del tempo necessario a svolgere tale lavoro (e ai quali si rimandano coloro che intendono proseguire tale analisi dell'elemento magico).

Una volta ripresi gli elementi non più riducibili che hanno sin qui guidato questo lavoro di ricerca, non resta che riprendere in esame uno dei punti più controversi e più importati per questa tesi: chi legge *Harry Potter* crede davvero nella veridicità del soprannaturale? Questo interrogativo ha generato fratture sia in ambito narratologico, sia in quello antropologico ed è forse da quest'ultimo che può aver senso partire per giungere a un'interpretazione univoca e riconducibile poi alle evidenze prodotte da questa tesi. Se per Frazer i selvaggi credevano davvero nei rituali che compivano, a tal punto da sacrificare la vita di Re e di comuni cittadini in cambio di un aiuto soprannaturale, per Lévy-Strauss – così come per Campbell –, invece, ritenere tutto ciò credibile sarebbe oltremodo riduttivo (Campbell 1991; Frazer 1922; Lévy-Strauss 1980). Certamente, a quel tempo era radicata la consapevolezza che l'essere umano dovesse la propria posizione nel cosmo a un'entità, o un insieme di dèi, i quali per questo andavano ricompensati in un qualche modo; ed inoltre, la credenza in tali esseri superiori conferiva una governabilità a società altrimenti prive di regole (Purzycki, Coren, Atkinson, Cohen, McNamara, Willard, Xygalatas, Ara Norenzayan & Henrich 2016). Tuttavia, sarebbe inesatto considerare pratiche come quella del sacrificio umano selvagge e perpetuate da individui privi di elementi del pensiero critico; e questa, infatti, è la tesi di Lévy-Strauss, il quale critica Frazer. Quest'ultimo però, riporta eventi ai quali ha assistito, dimostrando quanto meno una qualche forma di credenza al di sotto di atti così lesivi nei confronti di altri esseri umani.

Sospendendo per un attimo la prospettiva antropologica si può notare come anche in ambito narratologico non sia mancato un dibattito altrettanto acceso (come anticipato in precedenza). Se per studiosi come Todorov e Orlando sarebbero il dubbio e lo scetticismo a guidare il giudizio del lettore, per autori come Calabrese e Feldt, invece, chi legge un testo fantasy può davvero credere che quanto descritto nel mondo diegetico possa invadere la realtà (Calabrese 2017, 27-40; Devidsen 2016, 489-499; Feldt 2012, 2015). A favore di quest'ultima interpretazione vi si deve aggiungere la legittimazione accordata dalle evidenze cognitive, le quali pongono in evidenza due aspetti. Il primo è che i neuroni a specchio attivano nel lettore un sistema di *incarnamento* di ciò che viene letto, capace di rendere percepibili le azioni, i pensieri e le emozioni descritte nei romanzi (Articoni & Cagnolati 2020, 270; Calabrese 2017). Senza questo strumento di immaginazione interno, descritto per primo da Rizzolatti e Sinigaglia, la lettura di un romanzo non sarebbe sicuramente altrettanto avvincente, né totalizzante com'è invece per molti lettori. Il secondo aspetto cognitivista, invece, esula da qualunque prospettiva puramente narratologica – pur determinandone un'interpretazione specifica – e suggerisce come l'essere umano coltivi pensieri controintuitivi e comportamenti superstiziosi di cui nega però l'esistenza. In altre parole, gli studi di Subbotsky ci dicono che ogni individuo approccia alla realtà attraverso il pensiero magico e che esso è totalizzante sino agli 11 anni d'età, mentre diviene celato nell'adolescenza, così come nell'età adulta (Lesaffre, Kuhn, Abu-Akel,

Rochat and Mohr 2018; Mohr, Lesaffre & Kuhn 2018; Niemyjska 2014; Rozin, Millman & Nemeroff 1986; Subbotsky 2010a; 2010b; 2019; Subbotsky & Matthews 2011). Di fatto, quest'interpretazione cognitivista del soprannaturale sostiene l'intera prospettiva di quei narratologi che vedono nella lettura delle fiction un modo per alimentare una forma di pensiero pre-logico, non aderente quindi al modello causale scientifico e che può sfociare nella credenza che l'irreale possa essere qualcosa dotato di consistenza ontologica. D'altro canto ci sono esperimenti di psicologia cognitiva che mostrano come ogni essere umano possa sviluppare un attaccamento insensato a fotografie ed altri simboli portafortuna, benché essi siano privi di alcuna proprietà *magica* (Niemyjska 2014). Oppure vi sono casi nei quali dei soggetti sperimentali giudicano influente l'azione di una strega sul destino altrui, ma non quando questa getta un incantesimo sulla propria vita (Subbotsky 2010). Tutti questi esempi rivelano di fatto un cono d'ombra nella mente di ogni essere umano e sostengono così l'idea che esista una credenza nel soprannaturale letterario ben più radicata di quella che la narratologia classica gli attribuisce. Gli studi di Feldt stessa evidenziano l'assenza di una demarcazione netta tra un testo sacro, come la *Bibbia*, e la saga di *Harry Potter*, o *Stars Wars*, suggerendo così come possano nascere, da testi puramente finzionali, culti in tutto e per tutto simili a quelli canonici (Devidsen 2016; Feldt 2015; 2016). Certamente tutto questo non vuole dire che quando il lettore legge di motociclette, o tappeti volanti, creda davvero che essi esistano, ma egli può tuttavia ritenere plausibile l'esistenza di mondi paralleli, di un aldilà o addirittura della presenza della Forza descritta in *Stars Wars* (Devidsen 2016; Feldt 2015, 2016; Subbotsky 2019).

Questo ragionamento purtroppo non risponde in modo univoco alla domanda che gli ha dato origine, ciò nonostante riesce ad articolarla in modo molto più complesso di quanto quello stesso quesito inizialmente suggerisse. D'altro canto, così come Frazer fu precipitoso nel sostenere che il soprannaturale albergasse solo nella mente del selvaggio, così il narratologo contemporaneo risulterebbe superficiale nell'affermare che nessuna lettura fantasy inneschi processi superstiziosi nella mente del lettore. Ed è forse per questo che lo stesso Todorov, col suo concetto di dubbio, argomentava la presenza di una ragionevole fonte di sospensione di giudizio durante la lettura dei racconti di fate (Todorov 1977); e oggi le scienze cognitive hanno riabilitato quella forma di pensiero che un tempo sarebbe stata ricondotta solo a testi sacri come il *Corano* e la *Bibbia*, estendendola, invece, potenzialmente a qualunque racconto soprannaturale (Devidsen 2016; Feldt 2015, 2016). Ed è in questa nuova prospettiva, rinnegata dal Rinascimento in poi, che prende corpo l'idea di una narrativa del soprannaturale capace di innescare una metalessi ascendente: ovvero un processo persuasivo che mini le credenze del lettore sino a rendere permeabile il confine che separa il mondo diegetico da quello reale.

È stata nella creazione di un approccio teorico misto, capace quindi di unire tra di loro letteratura, antropologia e cognitivismo che è stato possibile cogliere la forza e la struttura del racconto soprannaturale, nonché l'effettiva presenza del modello causale magico: un elemento, quest'ultimo, senza il quale nessun dei ragionamenti sin qui sviluppati avrebbe senso.

4.4. Epoche e racconti soprannaturali: il dialogo tra Tolkien e Rowling sul soprannaturale contemporaneo

In più di un'occasione si è cercato di costruire un ipotetico dialogo tra il *Signore degli Anelli* ed *Harry Potter*, senza però attribuire mai né un senso specifico a tale sforzo comparativo, né giungere a una conclusione che pretendesse d'esser tale, e proprio per queste ragioni è ora necessario contestualizzare e descrivere meglio il rapporto tra Tolkien e Rowling. Nel secondo capitolo di questa tesi, ad esempio, si era specificato come mai l'analisi testuale fosse ricaduta sulla saga di Rowling e allo stesso tempo come tale opera letteraria facesse parte di una classifica di testi ben più ampia, la quale comprendeva diverse opere con al centro il soprannaturale. Sempre nel secondo, ed anche nel terzo capitolo, si è poi scelto di impiegare l'analisi di Feldt sul *Vecchio testamento* per introdurre il criteri attraverso cui condurre lo studio empirico della saga di *Harry Potter* e verificare così l'esistenza di due modelli causali: quello magico e quello religioso (ipotesi questa che non ha poi ottenuto un riscontro positivo).

A discapito di queste due scelte testuali (la saga di Rowling e il *Vecchio Testamento*), sono poi state citate altre opere, alcune classiche e altre più recenti, tra cui il *Signore degli Anelli*. Quest'ultimo, infatti, condivide certamente un forte richiamo alla letteratura Novecentesca e all'interpretazione del soprannaturale di tale periodo storico, ed inoltre, possiede tutti i passaggi del cammino dell'eroe descritti da Campbell, ivi presenti sia nel *Vecchio Testamento*, sia nella *Bibbia*; ma la ragione per la quale è stato più volte introdotto il *Signore degli Anelli* ha a che vedere con un uso specifico, di natura grammaticale, dell'elemento magico che è possibile ritrovare anche nella saga di Rowling. Tuttavia, prima di affrontare questo tema, è opportuno rivedere le similitudini tra Rowling e Tolkien.

Entrambi questi autori hanno di fatto costruito uno storyworld credibile, con da una parte la Londra di Rowling e dall'altra le ambientazioni medievali di Tolkien, ed entrambi hanno strutturano il loro racconti attorno al cammino dell'eroe (Berndt & Steveker 2011; Campbell 1949; Holdier 2018; Follow 2017, 153-169). In entrambi vi sono temi e simboli che riprendono un immaginario collettivo ampio, come i draghi, gli orchi, i Goblin, le foreste incantate (proibite), i castelli e altre entità ben codificate (Campbell 1991; Jung 1980, 2011; Propp 1972; Zanotti 2001). Ma quello che lega questi due autori è la costruzione di un soprannaturale che utilizza le leggi della Similarità, del Contagio e

della Partecipazione, nonché le forme del soprannaturale descritte in questa tesi (Frazer 1911; Feldt 2012; Subbotsky 2010, 2019). L'Horcrux e l'Anello del Potere, infatti, condividono l'idea che un oggetto possieda un'essenza, un'anima, la quale intrattiene un qualche rapporto di similarità col suo creatore e che per questo possa contagiare chiunque vi entri in contatto. In altre parole, questi oggetti suggeriscono l'esistenza di un soprannaturale strutturato in modo gerarchico, per ordini di causalità (come mostrato nel terzo capitolo), capace per questo di assumere quelle sette forme di magie descritte nel secondo capitolo. L'Anello del Potere, così come gli Horcrux, sono inoltre entità che influenzano l'eroe, ne modificano le sorti e lo conducono al proprio sacrificio, determinando così non solo la presenza della cammino dell'eroe di Campbell, ma anche un'interpretazione particolare dell'elemento magico. Vi sono, infatti, artefatti magici centrali ed altri marginali, che nell'insieme impongono una stratificazione del soprannaturale. Ed è proprio su questa stratificazione, e la sua articolazione in leggi e fenomeni codificati, che si rende necessario un confronto tra il soprannaturale di Tolkien e quello di Rowling. Purtroppo, in questa tesi non è stata affrontata adeguatamente questa dimensione comparativa e ciò è dovuto a due ragioni. La prima è che si è scelto di verificare l'esistenza e le regole del modello causale magico letterario rispetto a ciò che era già stato dimostrato in letteratura: e quindi solo in relazione al *Vecchio Testamento*. Gli studi di Feldt e Lachmann suggerivano, infatti, la presenza di una serie di regole magiche solo all'interno del testo sacro, supponendo così che non esistesse una sostanziale differenza tra quest'ultimo e un racconto fantasy contemporaneo, né che tali logiche potessero trovarsi altrove (Feldt 2012; Subbotsky 2010, 2019). Per tale ragione si è scelto di non eseguire uno studio comparativo che fosse allo stesso tempo sia trasversale, che longitudinale, preferendo quest'ultimo al primo. D'altronde, se già nell'articolazione di Feldt e Lachmann si era preso in esame la sola letteratura sacra, un confronto tra essa un'opera fantasy contemporanea (quindi un'analisi di tipo longitudinale), sarebbe stato sufficiente. La seconda ragione, invece, è di natura temporale, nel senso che la formulazione del quadro teorico, del metodo e la successiva analisi del primo e dell'ultimo capitolo della saga di Rowling non ha lasciato quello spazio necessario per realizzare un'analisi altrettanto approfondita del *Signore degli Anelli*.

Tuttavia, la scomposizione degli elementi magici presenti nella trama di *Harry Potter* in tre macro-aree, centrali, comuni e residuali, ha reso possibile una sovrapposizione, benché approssimativa, tra lo scritto di Tolkien e quello di Rowling; individuando così una corrispondenza netta nel modo di descrivere gli elementi magici centrali rispetto alla trama. D'altro canto il legame stesso tra l'Anello del Potere, Sauron e Frodo (così come qualunque portatore descritto) è sufficiente per poter ipotizzare che un'analisi più approfondita, un elemento magico alla volta, possa dimostrare una sovrapposizione nel modo di descrivere il soprannaturale. L'Anello del Potere è il motore narrativo di tutto il *Signore degli Anelli*, ed è anche un elemento che sfugge alle regole della magia

descritte da quel mondo, poiché è l'unico in grado di ridare un corpo al suo potente padrone e determinare così le sorti della terra di Mezzo. Sempre attorno a quest'oggetto magico si sviluppano i caratteri dei personaggi coinvolti nella sua distruzione ed anche quelli di coloro che cercano di recuperarlo. E l'aspetto più importante è che l'Anello del Potere rispetta tutte le leggi del modello causale magico individuate in questa tesi, ivi comprese le forme attraverso cui il soprannaturale si può manifestare. In estrema sintesi, non esiste una reale differenza, dal punto di vista del modello causale magico, tra gli Hocrux e l'Anello del Potere ed è quest'elemento a giustificare un primo confronto tra le opere di Tolkien e di Rowling.

Purtroppo però, in assenza dello spazio necessario per verificare una possibile corrispondenza interpretativa tra gli altri elementi magici presenti nel *Signore degli Anelli* (quindi degli oggetti comuni e le entità soprannaturali residuali), si è preferito solo suggerirne quello che un'analisi empirica strutturata, forse, avrebbe potuto dimostrare. In tal caso, e questa è una speculazione, se vi fosse una corrispondenza esatta tra il soprannaturale del passato, col *Vecchio Testamento*, e quello contemporaneo, con la saga di Harry Potter, nonché tra un'altra opera fantasy Novecentesca come il *Signore degli Anelli*, allora si potrebbe suggerire una struttura per narrare il soprannaturale consolidata nel tempo. D'altro canto la corrispondenza che è stata qui dimostrata, tra il soprannaturale di Rowling e quello del *Vecchio Testamento*, non è sufficiente a dare adito a tale speculazione.

4.5. Pensiero magico e formalismo: note conclusive.

Una volta terminata la rassegna delle ipotesi e l'analisi dei dati testuali, restano da chiarire alcune domande sull'elemento magico; come ad esempio, qual è il metodo corretto per analizzarlo? Ed è forse questa la domanda all'origine del diverbio sorto tra Propp e Lévy-Strauss e che si ritrova anche in questo elaborato. Purtroppo, e sebbene si possano formulare svariati tentativi, ed anche avventate conclusioni, è difficile determinare il prevalere di un approccio teorico e metodologico su di un altro, perché spesso è l'obiettivo della ricerca stessa a determinare la lente d'ingrandimento più adatta allo scopo. In questo caso si è scelto di affrontare lo studio della saga di *Harry Potter* attraverso l'impronta del formalismo russo di Propp, poiché era importante riscontrare, o meno, l'esistenza del modello causale magico e delle sue strutture all'interno del racconto di fate contemporaneo; e così facendo si è stato però trascurato lo studio approfondito dei contenuti dell'opera (Monin et. Al. 2019, 168-169). E sempre in virtù della scelta teorico/metodologica, si sono tralasciati anche altri aspetti narratologici importanti, come ad esempio l'analisi dello spazio, del tempo e dei personaggi, che sono stati certamente presi in esame, ma non in modo così preciso come un'analisi testuale richiederebbe. Tutto ciò, dai contenuti ai canoni narratologici, è stato quindi sacrificato per dedicarsi unicamente allo

studio dell'elemento magico e della sua complessità (spesso celata). Erano in molti, infatti, a suggerire un legame tra i processi cognitivi umani – considerati la prima forma di comprensione della realtà – e il soprannaturale, ma dal punto di vista dell'approccio al testo, le analisi presenti in letteratura erano state poco attente a questo tema ed avevano concentrato l'attenzione per lo più su alcune tipologie di racconti (come ad esempio il *Vecchio Testamento*). Era quindi importante affrontare il racconto di fate contemporaneo rinunciando ad alcuni aspetti dell'analisi del testo in favore di una teoria cognitivista del soprannaturale.

Tuttavia, e nonostante le evidenze riscontrate, è ora importante affrontare i limiti di questo elaborato e soprattutto le direzioni che potrebbero intraprendersi a partire da esso.

1. Occorre passare dallo strutturalismo sintagmatico ad uno paradigmatico.

Nell'adottare un approccio morfologico puro – quasi formalista in alcuni suoi aspetti –, simile a quello adottato da Propp nella *Morfologia della Fiaba* e da Weny nello studio degli incantesimi nella saga di *Harry Potter*, si rischia di non riuscire a produrre alcuna astrazione trasversale a un genere letterario. Il più grande limite di questa metodologia, infatti, è che si concentra sulle strutture del racconto e su alcune forme dello stesso, perdendo così il contatto con altri importanti elementi narratologici; soprattutto quelli di natura comparativa. In altre parole, adottando quest'approccio si rischia di generalizzare un caso specifico senza prendere in considerazione altri elementi testuali di grande importanza; di fatto si commette così l'errore di cui Lévy-Strauss accusa Propp in *Morfologia della Fiaba* e a cui l'autore Russo ha risposto con *Radici Storiche dei Racconti di Fiabe*.

In questo elaborato si è cercato di arginare questo problema affrontando, anche se solo parzialmente, il tema dell'influenza storico/culturale, ma di fatto è stato analizzato un solo testo e di un periodo storico ben preciso. D'altronde, come mostrano i numerosi studi citati, è evidente, sia da un punto di vista narratologico (con Kirk, Orlando, Frye, Bottingheimer e Todorov), sia da una prospettiva cognitivista (con Subbotsky), la presenza di un'evoluzione storica del soprannaturale acclarata. Eppure tale processo evolutivo è stato per decenni minimizzato, avanzando l'ipotesi che solo i primitivi potessero pensare che miti e leggende facessero riferimento a un passato realmente esistito, così come suggerito da Frazer. Ma se ancora oggi i bambini, gli adolescenti e gli adulti credono nel soprannaturale, leggono e si lasciano guidare in una metalessi ascendente che dall'impossibile corrompe il dominio del reale, forse è necessario cambiare approccio teorico e guardare l'elemento magico con occhi nuovi. A poco serve l'ideale Illuminista, a cui si accompagna quello religioso, che per secoli ha trascinato il soprannaturale in luoghi degni solo di derisione e schernimento. Oggi occorre prendere atto della necessità di reinterpretare il racconto di fate, soprattutto quello prodotto

dal medioevo di Kirk all'era di Perrault e del romanzo di formazione, in virtù dei contributi di scrittrici come la Rowling.

2. Occorre una maggiore specificità nella scelta delle manifestazioni del soprannaturale e nella formulazione delle leggi del modello causale magico; oppure è necessario ripensare alla sensatezza di divisioni operate da Feldt e Lachmann.

La manifestazione magica dell'Adynaton ha quasi saturato del tutto la categoria degli incantesimi presenti nella saga di *Harry Potter*, suggerendo così l'idea che le maglie offerte da questa forma del soprannaturale siano troppo lasche per i fini qui perseguiti e che per questo potrebbe aver senso studiare maggiormente le figure retoriche disponibili al fine di individuarne di più specifiche. Il motivo per il quale tale forma non è stata rivista già in questo elaborato è che l'Adynaton ha trovato ampio spazio solo in una categoria, lasciando invece una grande espressività ad altre manifestazioni del soprannaturale in altrettanti frangenti del testo; inoltre, anche il confronto tra le leggi magiche aveva mostrato una maggiore presenza della Similarità rispetto al Contagio e alla Partecipazione, ed anche in questo caso non è stato preso alcun correttivo. In altre parole, così come mostrano gli studi di Subbotsky e degli altri ricercatori, i confini tra le leggi sono permeabili e lo stesso può dirsi per quelli che riguardano le forme del soprannaturale, tant'è che non è infrequente imbattersi nella compresenza di più espressioni morfologiche. Si è quindi scelto di accettare questa permeabilità, tra forme e leggi, e non costruire categorie eccessivamente rigide, assumendosi il rischio che alcune etichette fossero più presenti di altre.

D'altro canto i metri di misura con i quali si dividono le categorie, soprattutto in campo umanistico, risentono spesso di un'eccessiva rigidità o permeabilità, impedendo così di determinare regole sensate. La divisione stessa tra religione e magia, perpetuata anche in questo elaborato (con la IV° ipotesi), è l'emblema dell'insensatezza che le categorie rischiano di produrre quando si impongono su base ideologica e non empirica. Subbotsky e Feldt rappresentano, infatti, solo due, tra i tanti ricercatori, che da secoli promuovono o smontano l'idea che esista una divisione tra magia e religione; una lotta che si gioca sui confini di una categoria e dell'altra, e che ha visto partecipare nomi illustri dell'antropologia e della sociologia, come Frazer e Durkheim (Stein & Stein 2017, 244). Questo elaborato ha forse aiutato a determinare, per l'ennesima volta, l'illogicità di una divisione arbitraria e non corroborata da dati tra magia e religione. Il modello causale magico, infatti, è alla base sia del pensiero religioso, sia di quello soprannaturale, e i due si differenziano solo per la reciproca ostilità e per le diverse forme espressive alle quali si appoggiano; ma il terreno cognitivo

sul quale si muovono è il medesimo e per questo ad essere chiamate in causa sono sempre le stesse leggi.

In futuro sarà quindi necessario operare una scelta tra una più ricca varietà di categorie per l'espressione del soprannaturale (divise in modo rigido), oppure l'adozione una teoria più articolata dal punto di vista delle maglie che dividono le forme scelte per l'analisi. In entrambi i casi vi sono dei rischi e dei vantaggi nella scelta di un approccio o dell'altro.

3. Esiste o no un multimorfismo dell'elemento magico?

Questa domanda è forse la più complessa posta sino a questo momento ed unisce gli estremi epistemologici di questo lavoro, poiché combina la fragilità della teoria dell'elemento magico con il suo essersi dimostrata efficace nello studio della saga di Rowling. Per comprendere questa affermazione occorre scomporla nelle sue due parti e comprenderne la rispettiva sensatezza.

Dal punto di vista dell'analisi testuale è irragionevole presupporre che il modello causale magico possa essere l'unico mezzo per descrivere il soprannaturale. Vi saranno altre teorie, infatti, e metodo capaci di adattarsi altrettanto bene allo studio dell'elemento magico, così come è pressoché da sempre che si analizzano i testi del passato e li si paragona alla produzione letteraria più recente (Tolkien 1939, 7-8). D'altro canto un approccio analogo è stato impiegato anche da Bottingheimer, quando riprese le opere di Straparola e ne analizzò la loro revisione da parte di Basile e Perrault (Bottingheimer 2014, 170, 175, 181). È quindi facile proiettare delle teorie e adattarle alla realtà testuale, anche quando essa cerca, con tutte le sue forze, di mostrare la sua refrattarietà a tale approccio. Per questa ragione è opportuno riprendere Barthes e ricordare sempre che “[...] *l'opera possiede sempre più di un senso per struttura, e non per incapacità di coloro che la leggono. Proprio in questo essa è simbolica: il simbolo non è l'immagine, ma la pluralità stessa dei sensi*” (Barthes, 1966, 44); ed è per questo che ogni volta che si attribuisce un senso univoco ad un'opera si sta accettando un rischio (Barthes 1966, 48). Ed in questo specifico caso, quando si suggerisce l'assenza di un multimorfismo scevro da regole ci sia assume anche il rischio che tale evidenza possa essere confinata a un'opera, com'è la saga di *Harry Potter*, o a una produzione letteraria dalle coordinate storiche specifiche e per questo priva di trasversalità ed universalità. Wolton ad esempio, suggerisce come il soprannaturale possa manifestarsi in due grandi tipologie, da una parte quella *numinosa*, incomprensibile e capace di incutere paura (come ad esempio nel racconto del *Il Naufragio*), dall'altra parte invece, quella del magico *realistico*, il quale descrive delle regole alla base dell'impossibile (com'è in *Harry Potter*) (Wilcock 2015, 36-56). È quindi ragionevole presupporre che il

soprannaturale presente nella saga di Rowling segua le regole del modello causale magico per le seguenti ragioni.

- Riprende temi, simboli e percorsi dell'eroe tipici del racconto sacro, soprattutto Cristiano, e per questo è ragionevole riscontrare le stesse forme individuate da Feldt nello studio del *Vecchio Testamento*.
- Si tratta di un racconto di fate contemporaneo e quindi la sua manifestazione del soprannaturale può essere diversa da un magico numinoso, assai più diffuso in un passato dove miti e leggende erano considerati fattuali.

In altre parole, ha ragione Tolkien quando invita a prestare attenzione a non plasmare il racconto di fate e non ridurne la complessità in funzione di una logica strutturalista, così come ha perfettamente senso il monito di Barthes ad assumersi il rischio nel voler attribuire un unico senso a un'opera. Tuttavia, e accettando la portata limitata di qualunque conclusione, in questo specifico caso si può affermare che il soprannaturale presente in *Harry Potter* segua delle regole, quelle del magico realistico, e sia descritto in modo praticamente perfetto dal modello causale magico. Il rischio che tale interpretazione valga unicamente per questa saga contemporanea è presente, così come il fatto che essa non possa essere considerata un racconto di fate puro, ma piuttosto un adattamento di un testo sacro ad un uso profano; ma ciò non toglie il fatto che siano state riscontrate delle strutture e delle forme dotate di senso e leggibili attraverso una teoria coerente. Il pregio di quest'ultima è forse quello di guardare oltre la critica letteraria classica e integrare così quell'*altrove*, in questo caso cognitivista, indicato da Barthes nel suo *Critica e Verità* (Barthes 1966, 33).

5. Bibliografia

Antonietti Alessandro, Colombo Barbara & Paola Pizzingrilli (2011), “*The WRC model of creativity. From concept to application*”, *The Open Educational Journal*, Vol 4, pp. 80-89

Antoniou Stavros A., Antoniou George A., Learney Robert, Granderath Frank A. & Antoniou Athanasios I. (2011), “*The Rod and the Serpent: History’s Ultimate Healing Symbol*”, *World Journal of Surgery*, 35, pp. 217-221.

Articoni Angela & Cagnolati Antonella (2020), “*La Metamorfosi della Fiaba*”, Gruppo Editoriale Tab S.r.l., Roma

Berndt Katrin & Steveker Lena (2011), “*Heroism in the Harry Potter Series*”, Ashgate, Londra

Ball Philip (2019), “*L’invisibile. Il fascino pericoloso di quel che non si vede*”, Le Scienze, Roma

Barbieri S. Nicola & Contini Annamaria (2005), “*La fantasia del reale. Esopo e la favola*”, Diabasis, Reggio Emilia

Barnes Jennifer L. (2012). “*Fiction, imagination, and social cognition: Insights from autism*”, *Poetics*, Vol 40, pp. 299–316.

Barnes Jennifer L., Bernstein Emily, and Bloom Paul (2015), “*Fact or Fiction? Children’s Preferences for Real Versus Make-Believe Stories*”, *Imagination, Cognition and Personality: Consciousness in Theory, Research, and Clinical Practice*, Vol 34, Issue 3, pp. 243-258

Benedetti Francesco, Poletti Sara, Radaelli Daniele, Ranieri Rebecca, Genduso Valerie, Cavallotti Simone, Castelnovo Anna, Smeraldi Enrico, Scarone Silvio, D’agostino Armando (2015) “*Right hemisphere neural activations in the recall of waking fantasies and of dreams*”, *Journal of Sleep Research*, Vol 24, pp. 576-582

Bettelheim Bruno (1975), “*Il mondo incantato. Uno, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*”, Centauria, Milano

Barthes Roland (1966), “*Critica e verità*”, Piccola biblioteca Einaudi, Torino.

Barthes Roland (1977), “*Miti d’Oggi. Il cinema, il Jet-set, i dischi volanti, la pubblicità, il turismo, l’automobile, l’antropologia...*”, Einaudi Gli Struzzi, Torino.

Black Sharon (2003), “*The Magic of Harry Potter: Symbols and Heroes of Fantasy*”, *Children’s Literature in Education*, Vol. 34, N. 3, pp. 237-247.

Boniolo Giovanni & Vidali Paolo (2011), “*Strumenti per ragionare. Logica e teoria dell’argomentazione*”, Bruno Mondadori, Milano-Torino

Bottigheimer Ruth B. (2014); “*Magic Tales and Fairy Tale Magic: From Ancient Egypt to the Italian Renaissance*”; Palgrave Macmillan

Bourrat Pierrick and Viciano Hugo, (2016), “*Supernatural Beliefs and the Evolution of Cooperation*”, *Oxford Handbooks Online*, pp. 1-34, DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199397747.013.23

Brandt Anthony & Eagleman David (2017), “*The Runaway Species: How Human Creativity Remakes the World*”, Canongate Books.

Campbell Joseph (1949) (2012), “*L’eroe dai mille volti*”, Lindau, Torino

Campbell Joseph (1991), “*Le figure del mito. Un grande itinerario illustrato delle immagini mitologiche di ogni tempo e paese*”, Edizione CDE spa. Milano

Campbell Joseph (1996), “*Miti per vivere*”, Arnoldo Mondadori Editore, Taranto

Calabrese Stefano (2007), “*Retorica del linguaggio pubblicitario*”, Archetipolibri, Bologna

Calabrese Stefano (2010), “*La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*”, Bruno Mondadori, Milano-Torino

Calabrese Stefano (2013), *“Letteratura per l’infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover”*, Università Bruno Mondadori, Milano.

Calabrese Stefano (2013a), *“Retorica e Scienze Neurocognitive”*, Carocci Editore, Roma

Calabrese Stefano (2017), *“La fiction e la vita. Letteratura, benessere, salute”*, Mimesis, Milano

Calabrese Stefano (2018), *“Storie di vita. Come gli individui si raccontano nel mondo”*, Mimesis, Torino

Copenhaver P. Brian (2015), *“Magic in western culture. From antiquity to the Enlightenment”*, Cambridge University Press, New York

Eagleman David & Brandt Anthony (2017), *“The Runaway Species: How Human Creativity Remakes the World”*, Canongate Books.

Eysenck H. J. & Nias B. K. D. (1982) *“Astrologia: Scienza o Superstizione?”*, Astrolabio, Roma.

Escobar Roberto (2012), *“Eroi della politica. Storie di Re, capi e fondatori”*, Il Mulino, Bologna.

Davies Owen (2017), *“The Oxford Illustrated History of witchcraft & magic”*, Oxford University Press, New York.

Damasio Antonio R. (1995), *“L’errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano”*, Adelphi, Milano

Damasio Antonio R. (2018), *“The Strange Order of Things. Life, Feeling and the Making of Cultures”*, Phanteon Books, New York.

Davidson Markus Altena, (2016), *“Fiction and religion: how narratives about the supernatural inspire religious belief – introducing the thematic issue”*, Religion, Vol. 46, No. 4, 489–499

Dolci Claudio & Di Prazza Bianca (2018), *“Lo Spazio di una storia”*, Liber, Firenze

David Emerson L. (2019), *“Mythology in Children’s Animation”*, Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature: Vol. 38 : No. 1 , Article 32. Pp. 261-268

Feldt Laura, (2012), *“The Fantastic in Religious Narrative from Exodus to Elisha”*, Equinox, UK, ISBN 978-1-84553-942-9, pp. 5-305

Feldt Laura (2015), *“Harry Potter and Contemporary Magic: Fantasy Literature, Popular Culture, and the Representation of Religion”*, Journal of Contemporary Religion, Vol 31, Issue 1, pp. 101-114

Feldt Laura (2016), *“Contemporary fantasy fiction and representations of religion: playing with reality, myth and magic in His Dark Materials and Harry Potter”*, Religion, pp. 1-26, <http://dx.doi.org/10.1080/0048721X.2016.1212526>

Follow Kelly Kramer (2017), *“A Common Language of Desire: The Magicians, Narnia, and Contemporary Fantasy”*, A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature, Vol. 35, n°2, Issue 130, pp. 153 – 169

Frazer G. James (1922), *“Il ramo d’oro. Studio sulla magia e la religione”*, Bollati Boringhieri, Torino

Frye Northrop (1969), *“Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari”*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino

Genette Gérard (1966), *“Figure. Retorica e Strutturalismo”*, Giulio Einaudi Editore, Torino

Goffman Erving (2001), *“Frame analysis. L’organizzazione dell’esperienza”*, Armando Editore, Roma

Gopnik Alison (2010), *“Il bambino filosofo, Come i bambini ci insegnano a dire la verità, amare e capire il senso della vita”*, Bollati Boringhieri editore, Torino

Greenwood Susan & Goodwyn Erik D. (2016), *“Magical Consciousness. An Anthropological and Neurobiological Approach”*, Routledge, New York.

Groves Beatrice (2017), *“Literary Allusion in Harry Potter”*, Routledge, New York

Griffiths Oren , Shehabi Noor, Murphy Robin A. and Le Pelley Mike E. (2018), *“Superstition predicts perception of illusory control”*, British Journal of Psychology

Lakoff George & Mark Johnson (1998), *“Metafora e vita quotidiana”*, Strumenti Bompiani, Milano

Lakoff George & Mark Johnson (2011), *“Elementi di Linguistica Cognitiva”*, Quattroventi, Urbino

Lakoff George (2009), *“Pensiero politico e scienza della mente”*, trad. di Giuseppe Barile, Milano, Bruno Mondadori, Milano

Larsen Nicole E., Kang Lee, Patricia A. Ganea (2018), *“Do storybooks with anthropomorphized animal characters promote prosocial behaviors in young children?”*, Development Science, Wiley, <https://doi.org/10.1111/desc.12590>

LeDoux Joseph & Brown R., (2017), *“A higher-order theory of emotional consciousness”*, Pnas, Vol. 114, n. 10, pp 2016-2025

Lévy-Strauss Claude (1995), *“Mito e Significato”*, Il Saggiatore Economici, Milano.

Lesaffre Lise, Kuhn Gustav, Abu-Akel Ahmad, Rochat Déborah and Mohr Christine (2018), *“Magic Performances. When Explained in Psychic Terms by University Students”*, Frontiers in Psychology, Vol 9, pp. 1-12.

Holdier A.G. (2018), *“On Superhero Stories: The Marvel Cinematic universe as Tolkienesque Fantasy”*, Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature, Vol 32, n°2, Issue 132, pp. 73-88

Hogg A. Michael & Vaughan M. Graham (2012), *“Psicologia Sociale. Teorie e applicazioni”*, Pearson, Milano.

Hsu Chun-Ting, Jacobs Arthur M., Altmann Ulrike, Conrad Markus (2015), *“The Magical Activation of Left Amygdala when Reading Harry Potter: An fMRI Study on How Descriptions of Supra-Natural Events Entertain and Enchant”*, Plos, pp. 1-15

Jesi Furio (1968), *“Letteratura e Mito”*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino

Jesi Furio (1973), *“Mito”*, ISEDI, Milano

Jung Carl Gustav (2011), *“L’analisi dei sogni. Gli archetipi dell’inconscio. La sincronicità”*, Bollati Boringhieri, Torino

Jung Carl Gustav (1980), *“L’uomo e i suoi simboli”*, Longanesi, Milano

Jung Carl Gustav (1944/2018), *“Psicologia e alchimia”*, Bollati Boringhieri, Viterbo.

Kahneman Daniel (2013), *“Pensieri lenti e veloci”*, Mondadori, Milano

Keinan Giora (1994), *“Effects of Stress and Tolerance of Ambiguity on Magical Thinking”*, Journal of Personality and Social Psychology”, Vol. 67, n°1, pp. 48-55.

Keinan Giora (2002), *“The Effects of Stress and Desire for Control on Superstitious Behavior”*, Society of Personality and Social Psychology. pp. 102-108

Kirk Robert (1980), *“Il Regno segreto”*, Biblioteca Adelphi, Milano

Mohr Christine, Lesaffre Lise & Kuhn Gustav (2018), *“Magical Potential: Why Magic Performances Should be Used to Explore the Psychological Factors Contributing to Human Belief Formation”*, Integrative Psychological and Behavioral Science, Vol. 53, Issue 1, pp. 126-137

Maxim Aleksandrovich Monin, Vera Albertovna Terekhova & Elena Vladimirovna Ledeneva (2019), *“V.Y. Propp and C. Lévy-Strauss on the Myth and Folktale”*, European Journal of Science and Theology, Vol. 15, n°3, pp. 167-175

Niemyjska Aleksandra (2014), *“How does love magic work? The regulation of closeness and affect by magical thinking”*, Journal of Social and Personal Relationships, pp. 1-21

Orlando Francesco (2017), *“Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme”*, Piccola Biblioteca Einaudi,

Otto Walter F. (1968), *“Gli dei della Grecia. L'uomo e la divinità nel mondo ellenico”*, I gabbiani, Il Saggiatore, Firenze

Pennycook Gordon, Fugelsang Jonathan A., and Koehler Derek J. (2015), *“Everyday Consequences of Analytic Thinking”*, Current Directions in Psychological Science, Vol. 24(6) 425–432

Pravettoni Gabriella e Vago Gianluca(2007), *“La scelta imperfetta. Caratteristiche e limiti della decisione umana”*, McGraw-Hill, Milano

Propp Vladimir J. (1972), *“Le radici storiche dei racconti di fate”*, Bollati Boringhieri, Torino

Propp Vladimir J. (1966), *“Morfologia della fiaba”*, Piccola biblioteca Einaudi, Milano

Purzycki Benjamin Grant, Coren Apicella, Quentin D. Atkinson, Emma Cohen, Rita Anne McNamara, Aiyana K. Willard, Dimitris Xygalatas, Ara Norenzayan & Joseph Henrich, (2016), *“Moralistic gods, supernatural punishment and the expansion of human sociality”*, Nature, doi:10.1038/nature16980, pp. 1-10

Rowling J. K. (1997), *“Harry Potter e la pietra filosofale”*, Salani Editore, Milano

Rowling J. K. (2008), *“Harry Potter e i doni della morte”*, Salani Editore, Milano

Rodler Lucia (2020), *“Leggere oggi favole e fiabe”*, Pàtron Editore, Bologna

Rozin Paul, Millman Linda & Nemeroff Carl (1986), *“Operation of the laws of sympathetic magic in disgust and other domains”*, Journal of Personality and Social Psychology, Vol. 50, n. 4, 1986, pp. 703-712

Plaks Jason E., Levy Sheri R. and Dweck Carol S. (2009), *“Lay Theories of Personality: Cornerstones of Meaning in Social Cognition”*, Social and Personality Psychology Compass; 1069 – 1081, Issue 3 Vol. 6.

Quiroga Rodrigo Quain (2016), *“Magic and Cognitive Neuroscience”*; Cell, Current Biology; Vol. 26, pp. 387-407

Sanders José and Van Krieken Kobie (2018), *“Exploring Narrative Structure and Hero Enactment in Brand Stories”*, Frontiers in Psychology, Vol 9, Articolo 1645, pp. 1-17

Sassoon Joseph (2018), *“Web Storytelling. Come raccontare le marche online”*, Franco Angeli, Milano

Schacter Daniel L., Gilbert T. Daniel & Wegner M. Daniel (2012), *“Psicologia generale”*, Zanichelli, Bologna

Stavrova Olga, Newman George E., Kulemann Anna, Fetchenhauer Detlef (2016) *“Contamination without contact: An examination of intention-based Contagion”*, Judgment and Decision Making, Vol. 11, No. 6, November 2016, pp. 554–571

Stein L. Rebecca & Stein L. Philip (2017), *“The Anthropology of Religion, Magic and Witchcraft”*, Routledge, London.

Subbotsky E. (2010a), *“Magic and the Mind. Mechanisms, Functions and Development of Magical Thinking and Behavior”*, Oxford, Oxford University Press.

Subbotsky Eugene (2010b), *“Curiosity and exploratory behaviour towards possible and impossible events in children and adults”*, British Journal of Psychology Issue 101. Pp 481 -501

Subbotsky E. (2019), *“Science and Magic in the Modern World: Psychological perspectives on living with the Supernatural”*, Routledge – Taylor & Francis Group, New York.

Subbotsky Eugene e Matthews Jayne (2011), *“Magical Thinking and Memory: Distinctiveness Effect for TV Commercial with Magical Content”*, Psychological Reports, Vol. 109, n.2, pp. 369-379

Segal A. Robert (2004), *"Mith. A Very Short Introduction"*, Oxford press University, London.

Todorov Tzvetan (1977), *"La letteratura fantastica. Dal fantastico dell'Ottocento, cattiva coscienza del secolo, al fantastico d'oggi, proiezione dell'inconscio"*, Garzanti, Milano

Tolkien J. R. R. (1939), *"On Fairy-Stories"*

Tikka Pia Kauttonen, Janne, Hlushchuk Yevhen (2018) *"Narrative comprehension beyond language: Common brain networks activated by a movie and its script"*, PLoS ONE, Vol 13, Issue 7, pp. 1-16

Weny Natalia (2010), *"A Morphological Study of Spell Words in J. K. Rowling Harry Potter"*, Sanata Dharma University, Yogyakarta.

Wilcock Sean (2015), *"The Source of Magic – Rediscovered"*, Journal of performance magic, Vol. 3, Issue 1. pp. 36-56

Wilson Edward O. (2018), *"Le origini della creatività"*, Raffaello Cortina, Milano.

Wittgenstein Ludwig (1979), *"Note sul Ramo d'oro di Frazer"*, Adelphi, Milano

Zanotti Paolo, (2001), *"Il giardino segreto e l'isola misteriosa. Luoghi della letteratura giovanile"*. Le Monnier.

Zedelius Claire M., Müller Barbara C.N., Schooler Jonathan W. (2017), *"The Science of Lay Theories How Beliefs Shape Our Cognition"*, Behavior, and Health; Springer.

Giornali e Siti Web

https://www.corriere.it/esteri/19_settembre_02/03-esteri-t17erwewerwecorriere-web-sezioni-efdb2b70-cdb7-11e9-96e3-dc980870dcea.shtml

<https://www.potterpedia.it/>

https://harrypotter.fandom.com/it/wiki/Harry_Potter_Wiki

<https://www.treccani.it/>