

«Una spirale meravigliosa». *Storytelling* e percorsi identitari oltre la fine del mondo in *The Archive of Alternate Endings* di Lindsey Drager

Anna Pasolini

Università Telematica San Raffaele

ORCID: 0000-0002-6079-7272

DOI: 10.54103/milanoup.226.c688

Abstract: Le fiabe sono «macchine del desiderio» la cui magia esaudisce desideri dissimulando il proprio artificio, ma le cui formule lasciano trasparire i meccanismi di privilegio e repressione su cui si basano (Bacchilega 1997: 5-7). In quanto racconto stratificato, fatto di frammenti «gelificatisi» nel tempo (Zipes 2001: xi), la fiaba è da sempre oggetto di appropriazione e reinvenzione, e costituisce un serbatoio per rappresentare percorsi identitari eccentrici. A partire da queste premesse, il capitolo analizza la migrazione testuale e lo *storytelling* non lineare in *The Archive of Alternate Endings* di Lindsey Drager (2019). Ambientato tra il 1378 e il 2365, e scandito dai ritorni della cometa di Halley, il romanzo richiama e riscrive «Hansel e Gretel», interrogando la versione dei Grimm come operazione di selezione e cancellazione. Attraverso la collisione fra generi, prospettive e voci, Drager riflette su quali storie vengano legittimate e quali escluse o messe a tacere. Centrale in «Hansel e Gretel», il simbolismo del cibo diventa in Drager strumento analitico privilegiato per leggere la trasformazione della fame in desiderio e «fame di storie», esplorando le articolazioni fra bocca, voce e potere dello *storytelling*. Il percorso analitico culmina nella «logica delle briciole di pane» (Drager 2019: 10): tracce che servono a orientarsi ma anche a perdersi, e che conducono verso una «casa» fatta di legami e cura anche oltre la consanguineità – incarnata nel romanzo dalla memoria queer della crisi dell'AIDS attraverso la storia di Ruth Coker Burks. L'iterazione intrinseca alle fiabe restituisce alle storie una vitalità trasformativa che fa emergere molteplici «narrative del sé» (Hall 1992: 277), anche al di là della fine del mondo.

Parole chiave: riscrittura/reinvenzione delle fiabe, migrazione testuale, «Hansel e Gretel», *storytelling* non lineare, cura

Abstract: Fairy tales are «desire machines» whose magic can grant wishes by concealing their artifice, but whose formulas reveal the mechanisms of privilege and repression on which they are based (Bacchilega 1997: 5-7). As a stratified narrative made of fragments that have «gelled» over time (Zipes 2001: xi), the fairy tale has always been subject to appropriation and reinvention, and constitutes a reservoir for representing

eccentric identity paths. Building on these premises, the chapter analyses textual migration and non-linear storytelling in Lindsey Drager's *The Archive of Alternate Endings* (2019). Set between 1378 and 2365, and punctuated by the returns of Halley's comet, the novel recalls and rewrites «Hansel and Gretel», interrogating the Grimms' version as an operation of selection and erasure. Through the collision of genres, perspectives, and voices, Drager reflects on which stories are legitimized and which are excluded or silenced. Central to «Hansel and Gretel», food symbolism becomes in Drager a key analytical lens for reading the transformation of hunger into desire and “hunger for stories”, exploring the articulations between mouth, voice, and the power of storytelling. The analytical path culminates in the «logic of breadcrumbs» (Drager 2019: 10): traces that serve to orient but also to get lost, guiding toward a relational “home” made of bonds and care beyond consanguinity – embodied in the novel by the queer memory of the AIDS crisis through the story of Ruth Coker Burks. The iteration intrinsic to fairy tales restores to stories a transformative vitality that brings forth multiple «narratives of the self» (Hall 1992: 277) even beyond the end of the world.

Keywords: fairy-tale rewriting/reinvention, textual migration, «Hansel and Gretel», non-linear storytelling, care

Every end is really a beginning.

(Drager 2019: 79)

Vorticante e labirintico, *The Archive of Alternate Endings* di Lindsey Drager (2019) è un testo meravigliosamente disorientante: un viaggio fra storie interconnesse che si rincorrono ciclicamente attraverso universi umani e narrativi che sopravvivono alla fine del mondo. Il movimento a spirale che ne costituisce il cuore strutturale e simbolico è il motore di una riscrittura che oltrepassa e stravolge i paradigmi narrativi codificati per immaginare alternative eversive e riconfigurare la narrazione come incarnazione creativa di impegno sociale. Il viaggio che si delinea in *The Archive* è anche un racconto dell'identità, del suo divenire stratificato e sempre provvisorio, che si riflette nella sperimentazione formale del romanzo. Questa complessità risponde all'esigenza di tradurre esperienze e vissuti non normativi, intrecciando forma e contenuto secondo pratiche e finalità che rientrano nell'ormai consolidata appropriazione dei generi popolari come espressione di resistenza politica (Baccolini 2004: 519). In quest'ottica, Drager articola percorsi identitari non conformi, offrendo loro voce e visibilità per mezzo di modalità narrative inedite e trasformando versioni canonizzate da meccanismi di selezione oppressivi e prevaricatori. Con il suo moto turbinante e ineluttabile, la «Marvelous spiral» che anima il testo riporta alla luce storie dimenticate e riscrive narrazioni di marginalità.

The Archive è un romanzo dalla struttura composita a cui corrisponde una molteplicità rizomatica di livelli e di chiavi di lettura. L'approccio analitico da cui avvicinarlo deve dunque adeguarsi al movimento ciclico ma imprevedibile delle storie che ne sorreggono l'impalcatura, nonché alle traiettorie inattese delle identità eccentriche che le popolano. In termini spazio-temporali, è necessario adottare una prospettiva sia verticale sia orizzontale: verticale per seguire il vorticare delle storie che si sviluppano lungo l'arco di un millennio senza continuità cronologica, e orizzontale per rendere conto di un'espansione interpretativa ramificata. Anche l'apparato critico di riferimento dovrà essere opportunamente variegato e interdisciplinare, attingendo agli studi culturali e di genere, oltre che alla narratologia, con un'attenzione specifica all'evoluzione letteraria delle narrazioni popolari.

Studiare il movimento nella storia e tra le storie innescato da *The Archive* significa *in primis* esaminare l'impatto della costruzione narrativa, delle modalità espressive, della collisione tra generi letterari, prospettive e voci narranti, e specialmente della proliferazione di storie attorno alla matrice comune riconducibile alla fiaba di «Hansel e Gretel». Nelle parole di Stuart Hall, significa cioè indagare «gli *effetti e conseguenze* della rappresentazione – la sua politica» (Hall 1997: 6, traduzione di chi scrive, enfasi nell'originale). La sperimentazione di Drager sfrutta l'elasticità della storia (Drager e Hong 2019: 7) per affrontare e (ri)elaborare questioni di potere che intersecano le dimensioni di genere, orientamento sessuale e razza, ma anche la percezione sociale della malattia e la creazione di rapporti familiari e di cura a prescindere dalla consanguineità. Inoltre, come Drager stessa afferma, una delle sue maggiori preoccupazioni è la relazione tra *storytelling* e potere, che determina quali soggetti abbiano l'autorità di raccontare diffondendo il proprio punto di vista e orientando la ricezione e l'interpretazione legittime della storia, e soprattutto quali soggetti, fatti e versioni vengano esclusi, dimenticati o attivamente messi a tacere (*Ibidem*). *The Archive* si ripropone di riempire i vuoti lasciati da questa esclusione e di dare voce alle storie silenziate, come quella della comunità queer.

Per approfondire queste istanze, la metafora culinaria si rivela un espediente calzante. Questa chiave di lettura, già esplorata (meta)narrativamente da Angela Carter e Jeanette Winterson, è senz'altro pertinente con l'analisi di «Hansel e Gretel», in cui l'appetito non solo costituisce uno tra i *topoi* primari, ma è anche stato oggetto di svariate interpretazioni spesso divergenti e asservite a messaggi politici o pedagogici contestuali (Zipes 1997; Honeyman 2007). Un simile approccio è particolarmente produttivo perché consente di riflettere sulla rappresentazione simbolica della fame, dell'appetito e della consumazione del cibo come metafore del desiderio – una forza propulsiva ma anche logorante, se il suo oggetto è irraggiungibile. Fame e desiderio, infatti, possono assumere simbolicamente le sembianze di un'entità che consuma lentamente dall'interno, come una malattia debilitante, oppure di un predatore violento che prevarica e

annienta la sua vittima. D'altro canto, l'organo prevalentemente associato alla fame, la bocca, è anche espressione della capacità di parlare, di verbalizzare il desiderio, la privazione, la sofferenza. In *The Archive*, la bocca che racconta, l'orecchio che si apre all'ascolto, e la mano che trascrive la storia (sia in parole sia in immagini) diventano strumenti privilegiati dello *storytelling*, il cui potere (inteso in senso foucaultiano, sia come limitante sia, soprattutto, come costruttivo e liberatorio) è forse il tema principale del romanzo.

Seguendo questa linea interpretativa verrà infine considerata quella che un personaggio di Drager chiama «logica delle briciole di pane» (2019: 42), un altro elemento caratteristico di «Hansel e Gretel» collegato al simbolismo del cibo. Drager si riappropria anche di questo tratto tipico della fiaba per inserirsi nella tradizione della selva intricata del bosco come luogo evocativo e polisemico, ma con un tocco originale: nel romanzo la foresta diviene un archivio dei finali alternativi, dove le briciole rappresentano tracce del passato (più o meno effimere, strategiche, funzionali) che servono a orientarsi e a tornare, ma anche e soprattutto a perdersi per poi ripartire da un nuovo posizionamento.

1. Mappare la spirale

Per districare la rete di sentieri aggrovigliati che si intersecano nel romanzo di Drager, è utile tentare una mappatura che aiuti lettrici e lettori a orientarsi, o quantomeno a trovare qualche punto di riferimento condiviso nel percorso. *The Archive* si compone di dodici linee, o meglio *spirali*, narrative che coprono un arco temporale di poco meno di mille anni, dal 1378 al 2365, quindi dal Medioevo a quella che può essere considerata letteralmente la fine del mondo – e oltre, come si vedrà. Ogni storia è ambientata in un anno preciso e viene raccontata in segmenti che si alternano in maniera ciclica ma non cronologica all'interno dei capitoli. L'unica storia narrata in modo continuativo senza interruzioni è quella di Ruth Coker Burks, che occupa il cuore del romanzo e funge da centro magnetico con cui tutte le altre trame interagiscono. La selezione delle storie e degli anni specifici in cui sono ambientate è scandita dal passaggio della cometa di Halley, visibile dalla Terra una volta ogni settantacinque anni circa. Una possibile tredicesima linea narrativa si trova nel capitolo «The Marvelous Spiral», che ricostruisce una sorta di genesi dell'universo e, dal momento della formazione della cometa in poi, restituisce il punto di vista dell'astro, che sorvola la Terra a intervalli regolari osservando con sgomento i cambiamenti del pianeta e portando con sé frammenti delle storie personali che si susseguono nel romanzo.

La tabella 1 contiene un elenco delle spirali narrative che formano *The Archive* riordinate cronologicamente. Il numero romano accanto a ogni voce indica l'ordine in cui ciascuna storia appare per la prima volta nell'intreccio (ordine che, tuttavia, non viene riprodotto ciclicamente, poiché le storie, ad eccezione di quella che vede come protagonista Ruth Coker Burks, si alternano in maniera irregolare).

Tabella 1. Le spirali narrative in ordine cronologico.

1	1378	V	Hansel e Gretel vivono la storia che verrà poi raccontata dai fratelli Grimm, ma che non corrisponde a quella da loro canonizzata. In questa versione, ripresa in altre spirali narrative, Hansel viene cacciato di casa dalla madre con scuse e stratagemmi perché la donna non riesce ad accettare la sua omosessualità.
2	1456	XII	Gutenberg ha recentemente ultimato il prototipo della sua macchina da stampa e mostra alla sorella la prima copia stampata della fiaba di «Hansel e Gretel». La versione selezionata è quella che la sorella gli raccontava quando erano piccoli e che riecheggia per vari aspetti la loro storia familiare, che per Gretel è una storia di abuso ed emarginazione.
3	1682	IV	Edward Halley è ospite a casa della sorella nel periodo in cui scopre l'orbita della cometa che poi prenderà il suo nome.
4	1759	X	La cometa viene nuovamente avvistata dalla Terra, come aveva previsto Halley, e viene denominata in suo onore, anche se lo scienziato è ormai da tempo deceduto.
5	1835	I	Jacob e Wilhelm Grimm raccolgono la storia di «Hansel e Gretel» e decidono di modificare la versione che viene raccontata loro (la stessa vissuta dai personaggi del 1378).
6	1910	III	Un'artista rinchiusa in manicomio per la sua indole ribelle e non conforme illustra la fiaba di «Hansel e Gretel» vista dall'alto con uno stile gotico. Queste illustrazioni passeranno fra le mani di diversi personaggi del romanzo nel corso del tempo.
7	1986	II	Racconto dell'incontro e della breve relazione tra un ballerino e un programmatore discendente dei fratelli Grimm, che vorrebbe creare qualcosa di simile al World Wide Web. Il programmatore, ignaro del virus ancora latente in lui, trasmette l'AIDS al ballerino. La malattia sarà fatale per entrambi.
8	1986	IX	Racconto basato sulla storia vera di Ruth Coker Burks che accoglie, accudisce, accompagna alla morte e seppellisce in un terreno di sua proprietà centinaia di uomini, perlopiù giovani, malati di AIDS. A causa dello stigma della malattia, considerata in questo periodo sinonimo di omosessualità, i ragazzi sono abbandonati dal sistema sanitario e ripudiati dalle famiglie. La storia è raccontata in prima persona dalla sorella di uno dei giovani accuditi da Ms Coker Burks, il ballerino, che dopo la morte del fratello decide di rimanere con Ruth per aiutarla nella sua opera umanitaria e riempire il vuoto lasciato nelle vite dei malati dall'abbandono delle famiglie.
9	2061	VII	Il nipote del ballerino racconta a ritroso la storia della propria vita segnata dalla perdita della sorella, ipotizzando che tutto ciò che ha condotto alla sua morte non sia accaduto, e riscrivendo la Storia fino all'alba dei tempi a partire da questi presupposti.
10	2136	X	La portatrice d'acqua – probabile eco di Gretel mandata a procurarsi l'acqua affinché la strega possa usarla per cucinare Hansel – raccoglie a fatica le ultime gocce di acqua potabile per dissetare qualcuno che ne ha bisogno (elemento che resta vago nel racconto). In questo momento della Storia, le persone non solo non leggono più, ma non sono più in grado di decodificare le parole scritte.
11	2211	VI	Due sonde portano nello spazio il racconto di «Hansel e Gretel» nella versione dei Grimm scritta in codice binario; probabilmente il genere umano si è estinto, ma la fiaba è sopravvissuta, e continuerà a sopravvivere anche dopo la fine del mondo.
12	2365	VII	La fine del mondo: la cometa si abbatte sulla Terra e la distrugge.

La storia di «Hansel e Gretel» è il polo attorno a cui ruotano tutte le spirali e funge da elemento unificante anche a livello tematico. Nello specifico, i temi approfonditi da Drager a partire dalla fiaba sono la relazione fratello-sorella, il collegamento (prevalentemente metaforico) dei protagonisti delle spirali narrative con una o più caratteristiche ascrivibili a Hansel o Gretel, il bosco, i biscotti e la fame, interpretata a diversi livelli. Altri motivi ricorrenti non direttamente legati a «Hansel e Gretel» contribuiscono alla coesione tematica del romanzo e consentono a Drager di esplorare e rivisitare tropi testuali e assunti socio-storici, filosofici e culturali tradizionali. Tra questi, vale la pena di ricordare la cometa di Halley (sia la storia della sua scoperta sia il ricorrere del suo passaggio), la ragnatela, l'amore omosessuale, la stregoneria (rappresentata sia come persecuzione storica, sia come accusa simbolica mossa contro donne trasgressive, sia in termini di risemantizzazione femminista) e, più in generale, riflessioni meta-testuali sul potere dello *storytelling*.

2. Il viaggio tra le storie: la ricetta di Drager

Pur essendo classificabile come esempio di *speculative fiction* nel senso in cui la intende Marek Oziewicz¹, *The Archive* è primariamente ascrivibile alla tradizione postmoderna di revisione delle fiabe e del mito sulla scorta di esempi letterari come quelli di Carter e Winterson, ma anche di Jorge Luis Borges. Si ravvisano risonanze inequivocabili² con queste tipologie di riscrittura innanzitutto nella ricorsività e nella densità simbolica dell'immagine della spirale e del labirinto a essa affine. La struttura intricata e sperimentale del testo richiama inoltre la nozione di iperromanzo, elaborata da Italo Calvino proprio a partire, tra gli altri, dai suoi scritti e da quelli di Borges. Prendendo in prestito le definizioni di Calvino, *The Archive* può essere definito come luogo «d'infiniti [o, se non altro, numerosi] universi contemporanei in cui tutte le possibilità vengono realizzate in tutte le combinazioni possibili»; le cui parti «sviluppano nei modi più diversi un nucleo comune, e [...] agiscono su una cornice che li determina e ne è determinata»; che funziona come una «macchina per moltiplicare le narrazioni» composta «da molte storie che si intersecano» (2015: 118-119).

1 Attingendo alla teoria del genere letterario come *fuzzy set* di Brian Attebery (1992, 2002), Oziewicz ridefinisce la *speculative fiction* come una forma letteraria dall'eterogeneità disorientante che mette in discussione le nozioni normative della realtà e sfida l'idea materialista secondo cui nulla esiste oltre il mondo fenomenico. Il genere è descritto dallo studioso come politicamente combattivo, cognitivamente potenziante ed emotivamente stimolante. Grazie alla sua natura caotica, sconfinata e sconfinante, la *speculative fiction* può essere considerata come uno spazio senza limiti in cui convergono le tradizioni non mimetiche del nostro mondo multiculturale, che offre un mezzo per condividere e recuperare modalità di interazione con la realtà dimenticate o marginalizzate (Oziewicz 2017).

2 Considerando il profilo accademico di Drager, probabilmente si tratta di veri e propri omaggi.

Un'ulteriore caratteristica che consolida il riferimento a Carter e Winterson, accanto alla centralità della dimensione di genere, è il nucleo comune delle storie, ossia la ricostruzione, la reinvenzione e la riflessione critica su «Hansel e Gretel» dei fratelli Grimm. È possibile cioè, e forse addirittura auspicabile, tracciare una genealogia che inserisce l'approccio alla riscrittura e riappropriazione della fiaba da parte di Drager nella scia dei precedenti creativi di Carter e Winterson nello spirito woolfiano di ricostruire una discendenza letteraria matrilineare fatta di corpi, esperienze collettive e voci che hanno contribuito a plasmare il singolo capolavoro (Woolf 2019: 59-60).

Da un punto di vista critico, al di là della matrice femminista che accomuna l'opera delle tre scrittrici – se non nelle intenzioni autoriali, senz'altro nello sguardo analitico autorizzato dai loro testi – un ulteriore tratto condiviso è l'attenzione per l'indagine folklorica, oltre che letteraria, del rimaneggiamento della fiaba come genere popolare e delle sue derivazioni. Tra i maggiori esponenti di questo campo di studi, Cristina Bacchilega, Maria Tatar e Jack Zipes hanno analizzato la fiaba come prodotto stratificato, nato dall'accumulazione di diversi racconti popolari, in origine prevalentemente orali, che si sono contaminati con le versioni letterarie diffuse a partire dal tardo Medioevo, assumendo nel tempo forme e funzioni culturalmente specifiche. Come sottolinea Tatar, la fiaba è sempre il risultato di uno sforzo collettivo (1999: ix), anche se naturalmente la specifica trasposizione letteraria può essere ricondotta a un'autorialità definita, benché non assoluta o incondizionata. Bacchilega mette in luce il potenziale critico ed emancipante delle fiabe quando afferma che sono «macchine del desiderio» mutevoli e malleabili, la cui magia è in grado di esaudire un'ampia gamma di desideri nascondendo abilmente il suo artificio, ma le cui formule lasciano trasparire i meccanismi di privilegio e repressione su cui si basano (1997: 5-7). Nel suo viaggio testuale attraverso la storia e lo spazio, la fiaba è sempre stata oggetto di manipolazione e ha svolto diverse funzioni sociali tese sia a consolidare sia a rovesciare le gerarchie di potere vigenti. Proprio per queste sue caratteristiche, e specialmente per la tensione latente fra finalità normative, volte a consolidare il consenso, e impulsi emancipanti e trasformativi (24), la fiaba continua a costituire un serbatoio a cui attingere per rappresentare le traiettorie di percorsi identitari eccentrici ed eversivi, come nel caso di Drager.

Zipes usa l'espressione «gelificare» per spiegare come frammenti di forme e versioni delle fiabe si siano accumulati e mescolati nel tempo fino a plasmare un genere letterario (2001: xi). Questa metafora richiama la solidificazione della gelatina, ed è solo uno dei numerosi esempi in cui il processo creativo alla base dello *storytelling* fiabesco viene descritto ricorrendo a immagini culinarie. Le ragioni, probabilmente inconscie, di queste associazioni, potrebbero risalire alla presenza massiccia e altamente simbolica del cibo nelle fiabe o al potere di queste storie di attingere all'immaginazione del pubblico e alimentarla. Come rileva Sarah Sceats, dopotutto, il ruolo cruciale e i molteplici significati attribuiti

al cibo e al suo consumo hanno una natura simbolica più che biologica, e si legano in modi complessi con questioni epistemologiche e ontologiche (2003: 1). Due esempi meta-letterari di questa tendenza sono rintracciabili proprio nelle opere di Carter e Winterson, tra cui si riscontrano innegabili affinità, ma anche importanti evoluzioni.

Nella prefazione alla raccolta *The Virago Book of Fairy Tales* Carter osserva:

Ours is a highly individualized culture, with a great faith in the work of art as a unique one-off, and the artist as an original, a godlike and inspired creator of unique one-offs. But fairy tales are not like that, nor are their makers. Who first invented meatballs? In what country? Is there a definitive recipe for potato soup? Think in terms of the domestic arts. «This is how *I* make potato soup». (Carter 1990: 10)

In particolare, il commento finale con l'enfasi esplicita sul soggetto «*I*» (in corsivo nel testo originale) rimanda al lavoro creativo dell'autrice, che si inserisce nella tradizione del genere letterario e popolare pur mettendo in risalto gli elementi di novità che aggiungono un tocco unico al piatto (il tocco dello *chef*), mantenendone comunque l'identità di «polpette» o «zuppa di patate». L'uso della ricetta come veicolo della metafora evidenzia una pluralità di connessioni, tra cui il carattere creativo dell'operazione, che produce un risultato mescolando elementi preesistenti secondo regole e procedimenti specifici e codificati (come le dosi e l'ordine in cui vanno miscelati gli ingredienti), l'appartenenza del prodotto a una tradizione di «pietanze» simili e «tradizioni culinarie» riconoscibili, la predisposizione del testo al consumo da parte di un pubblico con gusti e aspettative specifici e, infine, il legame con la figura femminile. Secondo Carter, infatti, lo storyteller archetipico è una donna (1990: 10-11), così come, nella tradizione, solitamente è una donna a stare ai fornelli per la predisposizione domestica dei pasti quotidiani.³ In *The Archive* Drager corrobora l'ipotesi che la trasmissione orale delle storie sia una prerogativa principalmente se non eminentemente femminile. Introducendo l'impresa di registrazione dei racconti popolari dei fratelli Grimm, che ascoltavano le storie proprio dalle donne (dettaglio romanzato ma storicamente comprovato), il narratore afferma: «The women know the stories best, for they are the primary narrators» (Drager 2019: 12).

Winterson probabilmente attinge a un sostrato affine quando, nel capitolo centrale del suo romanzo d'esordio *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985), un

3 Non direttamente riferita alla sfera culinaria, ma comunque legata al cibo, è anche la celebre dichiarazione di Carter che, in *Notes from the Front Line*, definisce così il proprio posizionamento politico di scrittrice: «I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the old bottles explode». Tale affermazione risulta ancora più significativa se si considera che si tratta di un'espansione metaforica della sua convinzione che «most intellectual development depends upon new readings of old texts» (Carter 1997: 37).

narratore anonimo in prima persona introduce un ragionamento metanarrativo riguardo alla relazione tra la narrazione della «Storia» e delle «storie».

There is an order and a balance to be found in stories. [...] And so when someone tells me what they heard or saw, I believe them, and I believe their friend who also saw, but not in the same way, and I can put these accounts together and I will not have a seamless wonder but a sandwich laced with mustard of my own. (Winterson 1985: 95)

La voce narrante ammonisce lettrici e lettori contro la pratica diffusa di distinguere la narrazione storiografica dalle altre per separare facilmente i fatti dalla finzione, e li incoraggia invece a considerare tutte le versioni della storia così da vagliarne e ricombinarne gli elementi in modo personale, come se stessero selezionando e abbinando gli ingredienti di un panino. Il passo prosegue con immagini di consumo e digestione e si conclude con un'esortazione:

The salt beef of civilisation rumbling round in the gut. Constipation was a great problem after the Second World War. Not enough roughage in the diet, too much refined food. If you always eat out you can never be sure what's going in, and received information is nobody's exercise.
Rotten and rotting.
Here is some advice. If you want to keep your own teeth, make your own sandwiches.... (Ibidem)

A sua volta, dunque, Winterson utilizza meta-narrativamente una metafora culinaria di efficace immediatezza per rendere intuitiva la complessità di alcuni tra i concetti chiave del postmodernismo, dalla filosofia di Lyotard (1979) alla *Historiographic Metafiction* teorizzata da Linda Hutcheon (1988).

The Archive si colloca in questa tradizione sia in termini tematici sia critici. Dal punto di vista della tradizione critica, Drager svela il processo creativo e l'intervento dei Grimm nella compilazione delle diverse versioni del loro *Kinder und Hausmärchen* (dal 1812), mostrando come non si sia trattato semplicemente di un'operazione filologica, ma anche selettiva, strategica e soprattutto politica: «Until now, the narrative of Hansel and Gretel has been a malleable myth, a floating narrative that morphs depending on the kind of hill that the country folk make their home» (Drager 2019: 12). Zipes (1997; 2001: 699) individua almeno cinque versioni della fiaba rimaneggiate dagli stessi Grimm tra il 1810 e il 1857. Secondo l'interpretazione dello studioso, evidentemente condivisa da Drager, la versione raccolta da Wilhelm a partire dal racconto di Dortchen Wild si è intrecciata con «Le Petit Poucet» di Perrault («Pollicino» 1697) e con «Ninnello e Ninnella» di Giambattista Basile (1634). Nel tempo queste riscritture hanno accentuato il tono cristiano e spostato la responsabilità dell'abbandono dei bambini dalla figura paterna a quella della matrigna. Il cambiamento più

significativo, e senza dubbio indicativo della genesi complessa e contorta delle fiabe letterarie, tuttavia, è quello introdotto nella stesura del 1843. Wilhelm, infatti, avrebbe attinto alla versione della fiaba «Das Eierkuchenhäulein» («La cassetta di pancake», 1842), che August Stöber scrisse dopo aver sentito il racconto da una persona che aveva ammesso di conoscere «Hansel e Gretel» dei Grimm e di esserne stata influenzata. Il risultato di questi cambiamenti spiraliformi è la fiaba giunta fino a noi, il cui manoscritto, come nota Zipes (2001: 699), è lungo il doppio di quello originario.

In secondo luogo, in diverse spirali narrative Drager recupera una variante orale del racconto in cui Hansel viene abbandonato dalla famiglia perché la madre non riesce ad accettare il suo orientamento sessuale, ritenuto deviante rispetto ai suoi standard di normalità. Questa versione di «Hansel e Gretel», che si svolge nel Medioevo, è proposta come la più “realistica”, cioè come se si trattasse della storia raccolta in origine dai Grimm e poi “rettificata” perché troppo trasgressiva e sconvolgente in quanto:

the children are abandoned in the wood not because their parents cannot feed them, but because the brother is morally wrong. [...] Though she cannot read, she knows well that what gets committed to the page, what gets translated into the code of letters and locked in the coffin of a book, becomes truth while everything else dissolves into the abyss of history lost. This is why, when the brothers ask what she means by morally wrong, [t]he woman says: The story is about a boy who loves boys and the parents who abandoned him because of it. (Drager 2019: 12-13)

Nell'universo fittizio del romanzo questa variante viene scartata da Wilhelm perché lo scrittore vi legge troppe somiglianze con l'esperienza del fratello Jacob, che è omosessuale: «Wilhelm found confirmation of what he'd long known: that the story of the boy's transgression parallels his brother's own. He knows well the first rule of storytelling: that all stories – fact or fiction – come first from somewhere real» (Drager 2019: 14). A prescindere dal dato di realtà, entrambi gli storyteller – l'autorevole scrittore e la popolana analfabeta – riconoscono il potere creativo e legittimante del racconto, e forse proprio per questo è la versione orale della popolana a essere stampata per la prima volta da Gutenberg, nel tentativo di riscattare una storia negletta. Infine, anche il fatto che l'illustratrice disegni la fiaba da una prospettiva inedita e disturbante accenna a questo processo di proliferazione e legittimazione di versioni “scomode”, dal basso, marginali(zzate):

the illustrations—somehow Gothic and whimsical, relaying both the danger of being a child and also the wonder and awe. [...] But unlike the other versions, in this series the story is illustrated from above [...] She'll [the nurse] be hunted by how gothic and surreal the imagery is. (Drager 2019: 16, 33)

La variante della fiaba inventata e presentata da Drager come quella originaria richiama, e per molti versi rispecchia, la realtà di Ruth Coker Burks. La storia della benefattrice non ha alcuna pretesa documentaristica, bensì è filtrata dal punto di vista e dalla voce di una delle tante Gretel del romanzo, la studiosa di folklore, sorella di un ballerino omosessuale morto di AIDS dopo essere stato abbandonato dalla famiglia che non poteva sopportare lo stigma della malattia. La rete di legami tra le storie intessuta da Drager riporta al centro il tema dell'abuso dei figli da parte dei familiari, fondamentale in «Hansel e Gretel» nonostante i tentativi di edulcorazione operati dai fratelli Grimm. La trasformazione della madre in matrigna e l'assoluzione del padre – per scongiurare l'ipotesi mostruosa che i genitori naturali possano decidere di abbandonare i figli in tempi di fame e miseria (Honeyman 2007: 196) – sono espedienti che mirano a separare la condizione drammatica dei bambini affamati e abbandonati dalla realtà sociale (o meglio, dalle realtà sociali) che sono all'origine della disfunzionalità familiare (Zipes 1997).

Non a caso, raccontando le vicissitudini della benefattrice, Drager stravolge il simbolismo legato al cibo, nonché alla figura della strega. Nelle interpretazioni critiche della fiaba, che Drager di certo conosce (Drager e Hong 2019), la casa di pane (o più spesso di pan di zenzero) è associata rispettivamente a un cibo essenziale per la sopravvivenza dei bambini o a un dolce allettante e apparentemente innocuo, ma in realtà pericoloso: un monito contro gli eccessi della gola. Più astrattamente, la casa è stata letta come allegoria della fame di amore e accettazione che spinge i bambini a seguire le istruzioni dei genitori che li abbandonano o, in alternativa, come surrogato di bisogni profondi e insoddisfatti (Honeyman 2007: 196-197). È significativo che a vegliare su questa casa sia una strega, una figura femminile malvagia e minacciosa, pronta a divorare letteralmente i bambini ignari. *The Archive* sovverte i significati simbolici sia del cibo sia della strega trasformandoli in metafore inequivocabilmente positive di compassione, cura e accettazione: Ruth Coker Burks è definita “strega” dalla comunità LGBTQIA+, ma con una connotazione ben diversa rispetto a quella dispregiativa affibbiatale dai contemporanei, specialmente dai genitori dei suoi assistiti, che non comprendono e non accettano la sua impresa: «the drag queens who put on balls to raise money to care for her dying men [...] called her The Witch, but unlike the families she telephoned at night, they said it with a wink. And so she embraced the title and reclaimed the word» (Drager 2019: 88).

Questa “strega buona” prepara biscotti per creare un'atmosfera accogliente per i giovani malati, affinché il profumo fragrante li inviti a entrare in una casa estranea e il gusto dolce compensi lo sconforto provocato dalla consapevolezza dolorosa di non avere altri a cui rivolgersi. Le ceneri di questi giovani saranno poi raccolte e sepolte proprio in barattoli di biscotti, un gesto che collega il nutrimento e la cura alla memoria e all'eternità, affidando al barattolo il ricordo della loro umanità ripristinata dalla generosità premurosa di Ruth.

3. Dalla fame al desiderio: la logica delle briciole di pane

Dopo aver osservato come la “ricetta” di Drager intrecci e riscrive le storie attraverso un’architettura mobile, rizomatica e dal potere trasformativo, il percorso analitico prosegue ora in una direzione precisa, quella segnata dalle briciole di pane. Lungo questo itinerario la fame si trasforma in desiderio e diventa principio narrativo, un meccanismo che orienta e insieme disorienta lettrici e lettori, invitandoli a costruire i propri sentieri interpretativi. Come si è visto, nel testo di Drager il simbolismo del cibo incorpora e supera le sue articolazioni letterarie e critiche tradizionali legate alla revisione di «Hansel e Gretel», assumendo una dimensione attiva in cui il desiderio e la “fame di storie” trascendono la soddisfazione fisica per nutrire quella identitaria e affettiva, e manifestano l’incarnazione e la redenzione promosse dall’atto di narrare e ascoltare.

Il cibo è al cuore anche della «logica delle briciole di pane» elaborata da Drager, un ulteriore livello di lettura del testo che assume la funzione di una “logica del perdersi”, essenziale per ripensare la propria identità e trovare nuove modalità espressive. Le briciole di pane, come frammenti e scie narrative, invitano i personaggi a seguire itinerari incerti, in cui perdersi diventa un passaggio necessario per riorientarsi verso significati e direzioni inedite. Al contempo, questa logica guida la costruzione di legami e riflessi tra testualità, esperienza vissuta ed eversione creativa, che sono alla base dei modelli innovativi proposti da Drager per riconfigurare pratiche espressive e relazionali incarnate e non normative: «The logic of the breadcrumb. There is something like poetry to the idea; to leave a bit here and there, a set of clues that are only helpful for one who knows to look. A set of clues that would otherwise go unnoticed» (2019: 42).

Nella prospettiva analitica fin qui delineata, il sentiero di briciole più significativo collega la fame e il suo controllo alle diverse configurazioni che assume nelle varianti tradizionali di «Hansel e Gretel», dove è perlopiù connotata negativamente, associata all’indigenza, all’abuso e alla mancanza – materiale o morale, effettiva o possibile – e intrecciata ai temi del desiderio e della voce. A rendere esplicito questo rimando è l’artista rinchiusa in manicomio che, ragionando sulla fiaba da illustrare, riconosce la centralità della bocca, simbolo che si presta a interpretazioni molteplici:

Mouths, the illustrator thinks, this story is full of mouths: mouths that cannot be fed, mouths belonging to children that fill themselves with the witch’s bait, mouths of ovens that consume, the mouth of the witch who wants to eat the children. We think of this as a story about two children abandoned in a wood by their parents and the way breadcrumbs fail to lead them home. We think of this as a story about escaping supernatural atrocities. But perhaps it is really a story about how to eat, who to fill the gut with, and why. Perhaps this is a story about the way the body aches to be satisfied, and how we call this both hunger and desire. (Drager 2019: 37)

In questo passaggio, il tema del cibo si intreccia per la prima volta con quello del desiderio, e con l'anelito del corpo a una soddisfazione che nutre vari tipi di appetito. Nella maggior parte dei casi, il desiderio che muove i protagonisti del romanzo è proibito o socialmente stigmatizzato, e il suo appagamento comporta conseguenze terribili: è il caso della paura di Wilhelm per l'omosessualità del fratello Jacob e dell'illustratrice stessa, rinchiusa in manicomio a causa del proprio desiderio, giudicato "contro natura" e inaccettabile dai familiari. Ed è, con ogni evidenza, il caso dei giovani malati di AIDS, che scontano sui propri corpi derelitti e rifiutati la condanna sociale per i loro appetiti trasgressivi, come accade al ballerino e al programmatore, la cui storia personale così umana e ordinaria mette in crisi l'idea del castigo meritato. Non sorprende dunque che le briciole di pane appaiano con maggiore frequenza proprio nel segmento narrativo a loro dedicato.

Seguendo i frammenti di riflessione dell'artista, le bocche rappresentano non solo il desiderio carnale e il suo culmine, che può tradursi in piacere o dolore – «Imagine the mouth that invites the body of another. It could be an act that instigates pleasure or it could be an act that inaugurates pain» (Drager 2019: 39) – ma costituiscono anche un principio operativo, un meccanismo centrale del racconto, il quale «is all about filling openings» (47). L'appetito teso a colmare un vuoto si rivela particolarmente insidioso per le donne, poiché le espone a una stigmatizzazione che le riduce alle sembianze della strega o della matrigna, intrappolandole nell'attrazione fatale per una domesticità dolce solo in apparenza, che in realtà minaccia di divorarle, e al contempo insinua in loro il timore che «eating will satisfy cravings we can only vaguely know» (*Ibidem*). Questa tensione tra la riduzione a oggetto passivo da divorare e la paura delle conseguenze dell'appagamento attivo del desiderio richiama la celebre osservazione di Carter in *The Sadeian Woman* a proposito della distinzione tra *flesh* e *meat*, in cui «meat» designa la carne da macello, inerte, passiva e destinata al consumo, spesso identificata con la donna tanto nella finzione letteraria quanto nella realtà vissuta, mentre «flesh» indica la carne viva, incarnata, desiderante, soggetto e non solo oggetto del desiderio (1979: 137). Nell'immaginario dell'illustratrice, la bocca che consuma, organo fondamentale dell'apparato digerente, è anche emblema della lettura: «To read is to consume, to put the book on the tongue and push it down the throat»; e si fa verbo quando la donna coglie il proprio riflesso mentre legge e sembra non riconoscere «the lips that mouth the words» (Drager 2019: 50). Il rimando alla bocca che compita evoca inevitabilmente il potere del linguaggio, riconducendo la riflessione dell'artista alle numerose altre considerazioni meta-narrative sullo *storytelling* disseminate nel romanzo e a cui si è già fatto cenno. Tale potere è innanzitutto sovversivo come la stessa fiaba di «Hansel e Gretel» che, se riletta con uno sguardo nuovo, celebra la trasgressione perché sono i bambini a divorare la casa della strega, mentre «usually a house eats us, its door swinging like a tongue, our bodies living in its gut» (Drager 2019: 56).

Oltre a questa rivalutazione attiva, se non positiva, della fame come fame di parole e come espressione del desiderio, e della bocca come organo della trasgressione, le briciole di pane ci riportano alla spirale del ballerino e dell'informatico per svelare un'ultima suggestione in cui il viaggio testuale riflette quello identitario e la sperimentazione narrativa diventa il veicolo di nuove narrazioni del sé (Hall 1987): l'attraversamento del bosco. Tema ricorrente nel romanzo e centrale nella fiaba di «Hansel e Gretel» e in molte altre, il bosco evoca l'altrove, il mistero, l'ignoto, la magia, il pericolo, ma anche possibilità impreviste. In quanto luogo in cui Hansel sparge le briciole di pane, poi mangiate dagli uccelli che così impediscono ai due fratelli di ritrovare la strada di casa, la foresta si fa metafora del percorso identitario, della necessità di smarrirsi per poi ritrovare (o reinventare) la propria strada con l'aiuto degli altri o contando solo sulle proprie risorse, e del disorientamento necessario per ri-orientarsi (Ahmed 2006). La polisemia del bosco emerge dalla somma e dai rimandi fra le esperienze dei protagonisti di varie spirali narrative:

The woods, he [*Jacob Grimm*] knows from listening to the stories, are a space of possibility—they harbor the unknown, but they also invite the rush of risk. (Drager 2019: 16)

He [*the dancer*] will smile at the ground, and think about the pleasure of the woods. (19)

The illustrator considers what it means to be in the forest, in the wood. [...] She wants to crawl inside it, to enter the domain of the story she is trying to depict. (50).

They [*Hansel and Gretel*] have entered the forest and in entering found themselves in the middle of a story about mouths and transgression. The forest, the illustrator thinks, is where children go to grow up. (53)

I [*the dancer's sister*] study folktales because I am interested in vanished voices, but I also study folktales because I wonder about The Woods. (84)

Ripensando agli studi folklorici della sorella, il ballerino comprende come le briciole di «Hansel e Gretel» siano spesso fraintese:

He remembers the metaphor of the breadcrumbs, how his sister explained to him the strangeness of the fact that this is what most people know about the story. The thing is, she'd said—and he is just now remembering it, too late, he is thinking now—the breadcrumbs don't lead them home. It's the breadcrumbs most people remember, but the bread-crumbs fail. (124)

Le briciole di pane “falliscono” perché non servono a ritrovare la strada verso un luogo originario, bensì a tracciare un itinerario inedito e non lineare verso una casa intesa come una relazione, non necessariamente di consanguineità, ma che sia «familiar and comfortable and safe» (67). Come Drager sembra suggerire, la logica delle briciole di pane non mira a superare il disorientamento, ma

piuttosto a imparare ad abitarne l'intensità rivalutando il suo potenziale destabilizzante (Ahmed 2006: 107).

Con *The Archive of Alternate Endings*, Drager ci invita a immaginare un orizzonte di possibilità testuali e identitarie in cui prendono forma profili alternativi, nati da intrecci che sfidano le regole consolidate per affermarsi come nuove verità grazie al semplice fatto di essere raccontati. Il suo *storytelling* è una tessitura in cui storie antiche e recenti, tradizionali e riscritte, si legano tramite rimandi tematici e strutturali ravvivando quella «memoria immagazzinata passivamente che conserva il passato come tale» che secondo Aleida Assmann (2008: 98, traduzione di chi scrive) costituisce l'archivio, in contrapposizione al canone, orientato invece a mantenere vivo il passato anche nel presente. Il romanzo di Drager non è certo un testo canonico, ma attraversando il presente, radicandosi nel passato e proiettandosi verso il futuro propone modalità di identificazione e di narrazione del sé originali, per quanto transitorie e *in fieri*. Così le sonde spaziali del 2211, che trasportano la storia di «Hansel e Gretel» scritta in codice binario fino ai confini dell'universo divengono emblema di come le storie, codificate attraverso forme e linguaggi diversi, possano sopravvivere anche oltre la fine dell'umanità, portando avanti una memoria che supera gli storyteller stessi e sfida i limiti del tempo e dello spazio.

Bibliografia

- Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham e London: Duke UP, 2006.
- Assmann, Aleida. "Canon and Archive." *Cultural Memory Studies An International and Interdisciplinary Handbook*, a cura di Astrid Erll e Ansgar Nünning. Berlin e New York: De Gruyter 2008. 97-107.
- Attebery, Brian. *Fantasy: How It Works*. Oxford: Oxford UP, 2002.
- . *Strategies of Fantasy*. Bloomington: Indiana UP, 1992.
- Bacchilega, Cristina. *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- Baccolini, Raffaella. "The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction." *PMLA* 119.3 (2004): 518-521.
- Basile, Giambattista. *Lo cunto de li cunti, overo lo trattenemiento de' peccerille*. A cura di Michele Rak. Milano: Garzanti, 1986.
- Calvino, Italo. *Lezioni americane*. Milano: Mondadori, 2005.
- Carter, Angela. *The Sadeian Woman. An Exercise in Cultural History*. London: Penguin, 1979.
- Carter, Angela, a cura di. *The Virago Book of Fairy Tales*. Illustrazioni di Corinna Sargood. London: Virago Press, 1990.

- Carter, Angela. "Notes from the front line," in *Shaking a Leg: Collected Writings*. London e New York: Penguin, 1997. 37-43.
- Drager, Lindsey. *The Archive of Alternate Endings*. Ann Arbor: Dzanc Books, 2019.
- Drager, Lindsey, e Anna Maria Hong. "Hansel and Gretel in 2019: A dialogue between Lindsey Drager and Anna Maria Hong." *American Book Review* 40.3 (2019): 7-15.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.
- . *Histoire de la sexualité. Vol I: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.
- Hall, Stuart. "Introduction." *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, a cura di Stuart Hall. London: Sage 1997. 1-11.
- . "Minimal Selves." *The Real Me. Postmodernism and the Question of Identity*, a cura di Lisa Appignanesi. *ICA Documents* 6, London: The Institute of Contemporary Arts, 1987. 44-46.
- Honeyman, Susan. "Gingerbread Wishes and Candy(land) Dreams: The Lure of Food in Cautionary Tales of Consumption." *Marvels & Tales: Journal of Fairy Tales* 21.2 (2007): 195-215.
- Hutcheon, Linda. *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London e New York: Routledge, 1988.
- Liotard, Jean-François. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- Oziewicz, Marek. "Speculative Fiction." *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, 2019. <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-78>. Consultato il 27 sett. 2024.
- Perrault, Charles. *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralitez*. Paris: Claude Barbin, 1697.
- Sceats, Sarah. *Food, Consumption and The Body in Contemporary Women's Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- Stöber, August. *Elsässisches Sagenbuch*. Straßburg: G. L. Schuler, 1842.
- Tatar, Maria, a cura di. *The Classic Fairy Tales. A Norton Critical Edition*. New York: WW Norton & Co., 1997.
- Winterson, Jeanette. *Oranges Are not the Only Fruit*. New York: Grove Press, 1985.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own and Three Guineas*. London: Penguin Classics, 2019.
- Zipes, Jack. *Happily Ever After. Fairy Tales, Children and the Culture Industry*. London e New York: Routledge, 1997 e-book.
- . *The Great Fairy Tale Tradition. From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*. New York: WW Norton & Co., 2001.