

LA FIABA NEL TERZO MILLENNIO. METAFORE, INTRECCI, DINAMICHE

Angela Articoni e Antonella Cagnolati
(a cura di)

FahrenHouse
Publishing House

Colección Studio, n. 15

Colección Studio, n. 15

Pubblica

FahrenHouse
Valle Inclán, 31
37193. Cabrerizos (Salamanca, España)
www.fahrenhouse.com

© Per la presente edizione:

FahrenHouse
e gli autori

Tutti i diritti riservati. Né la totalità né parti di questo libro possono essere riprodotte o trasmesse senza il permesso di FahrenHouse, ad eccezione dell'uso per la docenza o per usi non commerciali.

ISBN (PDF): 978-84-120317-5-1

Titolo dell'opera

La fiaba nel Terzo Millennio. Metafore, intrecci, dinamiche

Curatrici dell'opera

Angela Articoni e Antonella Cagnolati

Disegno e composizione

Iván Pérez Miranda

Immagine di copertina

Fairy-Land di Edmund Dulac (1912)

Come citare questa opera

Articoni, A., & Cagnolati, A. (Eds.). (2019). *La fiaba nel Terzo Millennio. Metafore, intrecci, dinamiche*. Salamanca: FahrenHouse.

Materia IBIC

DSY- Letteratura per bambini e ragazzi, storia e critica: studi generali

Data di pubblicazione: Ottobre 2019

Comitato scientifico

Anna Ascenzi (Università di Macerata); Susanna Barsotti (Università di Cagliari);
Vittoria Bosna (Università di Bari); Ada Boubara (Aristotele Università di Salonicco);
Lorenzo Cantatore (Università di Roma Tre); Vanessa Castagna (Ca' Foscari Università di Venezia);
Eleonora Federici (L'Orientale Università di Napoli); Lucia Perrone Capano (Università di Foggia);
Irena Prosenc (Università di Lubiana); Leonor Sáez Méndez (Università di Murcia);
Letterio Todaro (Università di Catania); Beatrice Wilke (Università di Salerno);
Monica Wozniak (Sapienza Università di Roma).

INDICE

Fra intrecci di parole e fiabe controvento. Note preliminari <i>Angela Articoni e Antonella Cagnolati</i>	5
Tra secoli, pagine e continenti. La fiaba dall'intercultura all'interletteratura <i>Leonardo Acone</i>	19
Fiabe digitali: tra tradizione e innovazione <i>Anna Antoniazzi</i>	51
La tessitura metaforica della fiaba. Per una ermeneutica pedagogico-filosofica <i>Gabriella Armenise e Daniela De Leo</i>	67
Scene d'interni. Il perturbante nella fiabistica del Terzo Millennio <i>Chiara Lepri</i>	87
La estetica retrofuturista in la literatura infantil contemporánea <i>María Rosal Nadales</i>	111
Le fiabe verbo-visuali di Tomi Ungerer. Tra tensione utopica e umorismo salvifico <i>Martino Negri</i>	127
Desde los cuentos tradicionales al Tercer Milenio: modelos de familia en el álbum ilustrado <i>Alicia Vara López</i>	147
Antonia S. Byatt e la fiaba dei colori <i>Tiziana Ingravallo</i>	163
Immagini parlanti e sovversive: narrare le fiabe tra le nuvole <i>Angela Articoni</i>	175

Pagina intenzionalmente in bianco

FRA INTRECCI DI PAROLE E FIABE CONTROVENTO. NOTE PRELIMINARI

Angela Articoni
Antonella Cagnolati¹

Io credo questo: le fiabe sono vere. Sono, prese tutte insieme, nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi; sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e una donna [...] e soprattutto la sostanza unitaria del tutto, uomini bestie piante cose, l'infinita possibilità di metamorfosi di ciò che esiste.
(Italo Calvino, *Introduzione a Fiabe Italiane*, 1956, p. VIII)

1. Andar per fiabe: seguendo antichi e nuovi sentieri

Parafrasando J. R. R. Tolkien, la finalità prioritaria di queste pagine consiste nel parlare delle fiabe, pur essendo consapevoli «che si tratta di un'impresa azzardata» (1976, p. 13). Il “signore della narrativa fantastica” paragona le fiabe ad un calderone pieno di minestra nel quale mitologia, storiografia, romance, agiografia, racconti popolari e creazioni

¹ Il primo, il terzo paragrafo e l'intera bibliografia sono opera di Angela Articoni; il secondo paragrafo è opera di Antonella Cagnolati.

letterarie sono state gettate assieme e lasciate ribollire nei secoli e «di continuo gli sono stati aggiunti nuovi ingredienti, gradevoli o meno» (Ivi, p. 41). Ogni narratore attinge a tale pietanza quando scrive o racconta storie fantastiche, le migliori delle quali finiscono per riversarsi in questa risorsa collettiva.

Del resto – come ci dice Marc Soriano – i racconti orali sono stati raccolti per lo più nella seconda metà dell'Ottocento e nel Novecento, quando «il processo irreversibile di degenerazione del folclore» (2000, p. 151) era già incominciato. E pertanto la prima mutazione avviene con la trascrizione, la scrittura e la ri-scrittura delle fiabe ancestrali².

Italo Calvino – introducendo le *Fiabe Italiane* – fa riferimento a un proverbio toscano «“La novella nun è bella, se sopra nun ci si rappella”, la novella vale per quel che su di essa tesse e ritesse ogni volta chi la racconta, per quel tanto di nuovo che ci s’aggiunge passando di bocca in bocca» (2011, pp. 47-48). Aveva, infatti, rielaborato i testi della tradizione fiabistica italiana adattandoli alla propria cifra stilistica e pubblicando non una semplice riscrittura delle novelle, ma un’opera letteraria, una rielaborazione d’autore. Una testimonianza importante per prendere coscienza del peso che nella tradizione orale ha avuto la creazione poetica del novellatore e «l’originalità non consiste nell’introdurre nuovi materiali, ma nell’adattare quelli tradizionali in maniera efficace ad ogni individuo, situazione o pubblico» (Ong, 1986, p. 92).

Philip Pullman riscrive i Grimm, in una nuova versione «limpida come l’acqua» – *Le fiabe dei Grimm per grandi e piccoli* (2013) – e l’unica metodologia che applica alle cinquanta scelte è proprio l’assenza di regole perché la fiaba non è un testo: è la trascrizione reiterata nel tempo di parole che narrano una storia. E questa riproduzione – così come lo stesso racconto – può recare con sé le suggestioni di innumerevoli componenti e, quindi, prendersi certe libertà non è un delitto. Lo spiega nella introduzione al libro, riportata in un’intervista «I thought there was no point being fussy about the original text – that’s not how the oral tradition works. Each tale is a snapshot of a thing in flight. Of a story that was told to Jacob or Wilhelm on a morning or afternoon in 1811... They wrote it down, fiddled with it a bit, and altered it even more in subsequent editions».

² La traduzione delle fiabe dei Grimm in versione originale compare soltanto nel 2015 per i tipi di Donzelli, *Tutte le fiabe. Prima edizione integrale 1812-1815*.

Pullman, che ha amato il jazz fin da ragazzo, paragona questi “componimenti” all’essenza dell’improvvisazione e della contaminazione di questo genere musicale, che ha incorporato nel suo linguaggio la musica popolare, il ragtime, il blues, la musica leggera e la musica “colta” – «the chords are in place and they are stepping stones» (Jones, 2012).

2. Fiabe, verità oltre la fantasia

Mai l’umanità ha mancato di immagini potenti, apportatrici di magica protezione contro la paurosa realtà delle profondità dello spirito [...]. Si va alla ricerca delle immagini operanti, delle forme intellettive che calmano l’inquietudine del cuore e dell’intelletto (Jung, 1972, pp. 27-29).

Fin dalla sua origine l’umanità si è interrogata sull’universo che la circondava, sul cosmo, sull’origine delle cose, cercando di trovare delle risposte³. Tali spiegazioni in cui l’essere umano compariva accanto agli elementi naturali si sono in seguito declinate e articolate in storie, miti e fiabe, emergendo in ogni tempo e spazio, ammantate delle peculiarità di luoghi, oggetti e consuetudini tipiche ed in larga misura autoctone rispetto alle civiltà che li producevano. Per quanto ciascun contesto storico e culturale si appropri degli intrecci – pur modificandone la forma esteriore – i nuclei narrativi non mutano, arrivando in una ipotetica *wish list* a non più di cinquanta: le storie sembrano infatti ricomparire identiche nelle lande più distanti e remote. Forse qui possiamo trovare la spiegazione del *C’era una volta...* che prelude a ogni fiaba: esso indica l’eterno presente dell’uomo, il ripetersi del medesimo venire al mondo e affrontarlo. Marie Louise Von Franz sosteneva che «la fiaba può diffondersi così facilmente perché va al di là delle differenze culturali e razziali. Il linguaggio della fiaba sembra essere il linguaggio internazionale di tutta l’umanità, di tutte le età, di tutte le razze e le civiltà» (Franz, 1992, p. 24). Nel loro insieme ci parlano del «fondamento universale umano» (*Ibidem*), di ciò che l’essere umano è nella sua essenza, ed è probabilmente per tale motivazione che vengono narrate da millenni pressoché invariate nella loro struttura profonda (Propp,

³ «Chiedere qual è la genesi dei racconti [...] significa domandarsi quale sia l’origine del linguaggio e della mente» (Tolkien, 1976, p. 24).

1928). Sono giunte fino a noi perché portano con sé la saggezza dell'umanità, l'esperienza che questa ha fatto di sé e dell'esistenza; il fatto poi che siano riuscite ad attraversare il tempo senza subire radicali metamorfosi strutturali significa che uomini e donne ne hanno tratto un rilevante beneficio, una sorta di *pharmakon* universale, percependo che veicolavano insegnamenti importanti, seppur in forma fantastica.

Le fiabe presentano in forma simbolica le difficoltà, i limiti e le paure che incontreremo, ciò che dobbiamo e possiamo attenderci da noi spronandoci a orientare le nostre forze verso un'esistenza felice. Ci mostrano che vediamo la luce in una situazione *già data*, buona o cattiva che sia, considerata e valutata come il nostro punto di partenza, dato che molte scelte sono state compiute prima della nostra nascita ed esse paiono immodificabili per cui la storia che ci precede e ci circonda presenta itinerari e cammini già nettamente tracciati. Non tutto è possibile: noi non decidiamo quando, come, dove nascere ma ci troviamo inseriti in una storia che esiste prima di noi, in una rete di relazioni, in un contesto sociale che ha già le sue regole. Ci troviamo *gettati nel mondo*⁴: tutto ciò che possiamo fare consiste nel cercare di seguire il *gnōthi sautón* (conosci te stesso), nel verificare le nostre capacità, i nostri punti di forza, per costruirci un cammino prendendo come punto di partenza il luogo in cui ci troviamo.

Le fiabe sono al contempo racconti, specchi morali, storie di formazione, espressione dei processi psichici dell'inconscio collettivo, ricordo degli antichi miti sull'origine del mondo, sogni, aspirazioni... Il linguaggio simbolico e figurato che è loro proprio svela i multiformi aspetti del *cosmos* e la varietà delle relazioni tra gli essere umani in una forma che è pre-razionale, conducendoci ad intuirli, piuttosto che ad esplicitarli razionalmente. Le immagini da cui la fiaba è plasmata sono simboli e ben abbiamo contezza che la loro prioritaria caratteristica risiede nella estrema mobilità e labilità: se avessero sempre ed in ogni circostanza il medesimo significato verrebbe meno il loro carattere numinoso, perderebbero la loro vitalità e diverrebbero semplici parole: «quando la mente esplora il simbolo, essa viene portata a contatto con idee che stanno al di là delle capacità razionali» (Jung, 1980,

⁴ In *Essere e tempo* Heidegger sostiene che il modo d'essere costitutivo dell'uomo è l'essere nel mondo, ovvero l'esistere in una data realtà che è storica e contingente; l'essere *progetto gettato* caratterizza tale esistenza: noi ci troviamo ad esistere nel mondo senza averlo deciso e ciò costituisce la nostra origine e il nostro punto di partenza; tuttavia siamo al contempo anche progettualità e ciò significa che siamo proiettati verso il futuro e decidiamo della nostra esistenza, muovendoci verso l'*autoappropriazione* (Heidegger, 1996).

p. 20). Tale polisemicità ci consente di portare in primo piano un aspetto della storia piuttosto che un altro, di leggere la fiaba in chiavi diverse a seconda di chi siamo e del punto della vita in cui ci troviamo in quel dato momento, ricolmandola con la realtà che più ci appartiene. Il nostro vissuto ci porta ad interpretare la fiaba in un modo specifico e tuttavia ad ogni rilettura alcuni elementi si svuotano delle loro cariche e perdono importanza per noi mentre altri assurgono ad una luce novella ed inusitata, dandoci suggerimenti utili per la nostra crescita individuale sotto il profilo psichico e culturale. Ciò rende visibile il nostro cambiamento, l'aver superato limiti ed aver acquisito doti che ci permetteranno con nuove energie di assediare quei successivi baluardi ed ostacoli che la vita, nel suo mobile divenire, porrà sul nostro cammino.

3. Le tematiche

Le autrici e gli autori di questo volume trattano dei nuovi sguardi verso questo medium letterario: non una mera e pedissequa ripetizione delle antiche trame quindi, ma le trasposizioni, le riscritture, i mille rifacimenti e intrecci che, prendendo spunto dalle storie tradizionali, dagli archetipi classici, le reinterpretano seguendo la scia della contemporaneità e della modernità.

Acone Leonardo cura e scrive – con Maria Luisa Albano, Nunzia D'Antuono, e Giovanni Savarese – un corposo ed esauriente saggio sulla fiaba come strumento per un'educazione multiculturale, transculturale e interculturale. Una panoramica ad ampio spettro, capace di riconfigurare origini e prossimità di storie che uniscono popoli lontani nel tempo e nello spazio, e trova una futura proiezione pratica nella possibilità di passare dal tema vasto – e a volte disorientato – dell'*intercultura* a quello dell'*interletteratura*, inteso come riscoperta di tutti gli elementi e i paradigmi che, a livello di storie, personaggi, temi e contenuti, avvicinano e non separano; dettano indirizzi di condivisione tendenti a sviluppare la riscoperta di culture e civiltà che, sebbene diverse, possono trovare punti di connessione attraverso le storie che le infanzie di ogni luogo ed ogni tempo condividono. L'avvicinamento culturale, l'esplorazione delle tradizioni, il ricongiungimento di personaggi ponte (basti pensare a Cenerentola e Giufà), motivi vaganti e *tòpoi*, fluttuanti divengono i parametri artistici e pedagogici mediante i quali "ripensare" il concetto di condivisione formativa e sociale. A tal fine si prendono in esame

le ultime iniziative di traduzione relative alla tradizione araba ed occidentale, con una attenzione particolarmente rivolta alla produzione contemporanea di fiabe e racconti egiziani ed italiani.

Il contributo di Anna Antoniazzi va nella direzione delle nuove frontiere dell'editoria per l'infanzia, l'universo delle tecnologie informatiche che ha rintracciato, fin dagli inizi, nel gioco e nella narrazione fondamentali complici. I videogame prima, poi *app* sempre più sofisticate – senza tralasciare la pluralità di situazioni e contenuti narrativi all'interno del *world wide web* – hanno consentito a un pubblico immenso di entrare direttamente a contatto con le storie, di parteciparvi, di interagire con loro; in qualche modo di esserne protagonisti. Ed è la fiaba, in particolare, assieme all'avventura, al mito, alla leggenda, che con quella confinano, ad essere spesso il motore del racconto. Nel saggio si ripercorrono non solo le trasformazioni del fiabesco nel digitale, ma si pone l'accento sulla imprescindibilità delle metafore fiabesche nel nostro qui e ora.

Il sofisticato scritto – a quattro mani – di Gabriella Armenise e Daniela De Leo, propone una riflessione che indaga sotto l'aspetto pedagogico-filosofico la comprensibilità delle fiabe nel Terzo Millennio, per far emergere – attraverso un'analisi delle caratteristiche testuali – l'essenza della struttura narrativa quale linguaggio metaforico, in cui la polisemia delle parole, il loro essere allusivo, disambiguato all'interno di contesti ben determinati, lascia trasparire proprio quei significati secondari e/o sfumature semantiche che producono uno spazio di intersezione di piani logici. Indagando l'impalcatura semantica si potrà giungere alla *prossimità* tra due mondi di pensiero distanti la fiaba di ieri e quella del Terzo Millennio, rilevandone il processo maieutico *intra* e *inter* individuale, che la narrazione fiabesca, da sempre, aziona.

Di grande fascino l'apporto di Chiara Lepri che, a partire dal celebre saggio freudiano del 1919, *Das Unheimliche*, intende riflettere sulle persistenze e sulle rappresentazioni della dinamica del perturbante nella fiabistica di oggi, con riferimento non solo alla fiaba d'autore contemporanea, ma anche alle riscritture in chiave moderna negli albi illustrati, attraverso i quali il lettore-bambino avverte il pauroso più terribile, quello che si manifesta entro lo spazio della domesticità, salvo poi sperimentare il risarcimento del lieto fine. Il perturbante condivide con la letteratura per l'infanzia la dimensione liminare, di soglia, laddove si "argina" l'infanzia con le sue inquietudini, le sue storie, i suoi generi più avvincenti.

María Rosal Nadales indaga la letteratura per l'infanzia dei primi del Novecento che vede un ritorno agli spazi e all'atmosfera retrofuturista, una

corrente letteraria e artistica e, più in generale un atteggiamento culturale, interessato ai modi con i quali, soprattutto dalla fine del XIX secolo, è stato immaginato il mondo del futuro, in specie nella sua dimensione tecnica. Il pubblico dell'epoca ha una forte necessità di metabolizzare tali cambiamenti e molti autori, cogliendo tale bisogno, scrivono romanzi dove elementi dell'ambito tecnico e scientifico vengono rielaborate e interpretate. Tali opere, vicine al filone della fantascienza, mettono in campo una panoramica fatta di macchine del tempo, cavi, dispositivi volanti e congegni a vapore. Tracce di Jules Verne e H.G. Wells riecheggiano in questa corrente che ricostruisce il presente attraverso la riproposizione del passato. Il saggio analizza le opere contemporanee rivolte a bambini e adolescenti, nonché le principali caratteristiche di stili e temi all'interno di questa forma letteraria.

Martino Negri esamina un autore prolifico e irriverente della seconda metà del Novecento, geniale e poetico – Tomi Ungerer – che ha rinnovato l'universo narrativo della tradizione fiabesca. Ha elaborato racconti caratterizzati da una testualità ibrida, dove linguaggio verbale e iconico dialogano incessantemente nel segno dell'umorismo, senza mai perdere la tensione utopica – fondata sul sogno di rovesciamento, o almeno di trasformazione, dell'esistente – e ha contraddistinto fin dagli albori il racconto fiabesco, dandogli una coloritura contestataria, soprattutto negli anni Sessanta e Settanta, ma nel segno della leggerezza e sempre mettendosi dalla parte dei bambini. Tomi Ungerer è indubbiamente uno degli autori che ha saputo interpretare in maniera più decisa, il diritto all'autodeterminazione dei bambini, e lo ha fatto nel segno di una sovversione dell'ordine costituito e di uno slancio utopico che trova nel materiale fiabesco un ineludibile punto di partenza: un materiale stratificatosi nei secoli – spesso depotenziato nei suoi significati da letture edulcorate e stereotipate che ne nascondono il potenziale sovversivo (Zipes, 1979; 1983; 2012).

Negli ultimi decenni, la letteratura per l'infanzia è stata interessata da importanti cambiamenti, concentrandosi sulla messa in discussione degli stereotipi sessisti e rappresentando famiglie diverse dal modello tradizionale. In questo senso, è fondamentale che la comunità educativa conosca le molteplici possibilità offerte dall'album illustrato e che siano disponibili i paradigmi critici necessari per selezionare i materiali più adatti dal punto di vista artistico ed educativo. Il contributo di Alicia Vara López si basa sulla analisi di strutture e ruoli familiari presentati nelle storie tradizionali e traccia una linea che giunge fino all'album illustrato del nuovo millennio, spesso

ricco di ottime intenzioni e potenzialità ma irrigidito da linee guida sovente troppo commerciali. L'autrice riflette sulle principali tendenze attuali e fornisce alcuni indizi che evidenziano il valore estetico di testi e illustrazioni, nonché la necessità di dirigersi verso forme di co-educazione.

Antonia Susan Byatt – pseudonimo di Antonia Drabble – considerata una delle maggiori scrittrici della contemporaneità, autrice di primo piano in Inghilterra e in America, saggista riconosciuta e notevolmente apprezzata, è degnamente collocata al centro del saggio di Tiziana Ingravallo. È noto il costante interesse critico e artistico di Byatt per il genere fiabesco e persino il più famoso romanzo *Possession: A Romance* contiene diverse interpolazioni fantastiche. Si analizzano le più recenti produzioni rivolte all'infanzia, il corposo *The Children's Book* e *The Little Black Book of Stories*, storie di fantasmi e di mostri, creature misteriose che affiorano dall'inconscio dei personaggi, alla luce delle riflessioni critiche sul genere presenti in *On Histories and Stories: Selected Essays*: una serie di saggi sulle complicate relazioni tra lettura, scrittura e ricordo in cui Byatt ribadisce il suo interesse per l'intreccio tra mito, fiaba, leggenda e storia, una nuova visione della scrittura britannica nel nostro tempo. Le nuove storie rimodellano quelle esistenti trasformando le preesistenti in qualcosa di diverso ma riconoscibile.

A chiusura del volume, i fumetti, che mettono a disposizione media multimodali per l'adattamento di racconti fiabeschi, personaggi, motivi e iconografia. Molte pubblicazioni contemporanee (e non solo) adattano la letteratura classica – fiabe, miti e leggende – al fine di re-immaginare, espandere e aggiornare narrazioni familiari e ben note. Angela Articoni sonda questi "accomodamenti", veicolo di insolite, molteplici idee, storie, immagini, che funzionano come un condotto visivo e testuale per rinnovare orizzonti sociali, culturali e politici. Analizzare una selezione di fumetti è interessante per valutare i differenti modi in cui attingono da *fairy tales* specifiche e generi diversi per ristrutturare i vari testi: stili grafici e possibilità infinite, diversificazione temporali, "soversività" e parodia, mostrano quanto si conformano o trascendono le origini delle versioni precedenti e sfrondano la narrazione nel segno dello humour.

La fiaba narra storie immaginifiche che paiono essere le fondamenta di tradizioni a noi distanti ma, in realtà, alimenta da sempre il nostro immaginario, attiva un meccanismo simbolico della mente che permette all'infanzia di addentrarsi nella selva della vita con strumenti necessari per orientarsi: sono la parafrasi della ricerca incessante di senso. È un'immensa avventura dai mille risvolti, che ci accompagna nell'intero corso della nostra

esistenza: le fiabe vivono perché hanno un carattere aperto e adattabile, che le ha tenute in vita sino a oggi, e verranno raccontate all'infinito.

4. Note bibliografiche

- Calvino, I. (2011). *Sulla fiaba*. Milano: Mondadori. (I ed.1996).
- Calvino, I. (1990). *Introduzione*. In Id., *Fiabe italiane* (pp. XIII-XLII). Torino: Einaudi. (I ed. 1956).
- Grimm, W., & Grimm, J., Negrin, F., Miglio, C. (a cura di). (2015). *Tutte le fiabe. Prima edizione integrale 1812-1815*. Roma: Donzelli.
- Jones, N. (2012, 03 Oct.). Interview: Philip Pullman on Grimm Tales. *The Telegraph*. Consultato il 3 di settembre del 2019, in <https://bit.ly/2IWHhk0>.
- Ong, W. J. (1986). *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*. Bologna: il Mulino.
- Pullman, P. (2013). *Le fiabe dei Grimm per grandi e piccoli*. Salani: Milano.
- Soriano, M. (2000). *I racconti di Perrault. Letteratura e tradizione orale*, trad. A. Talamonti. Sellerio, Palermo.
- Tolkien, J. R. R. (1976). Sulla fiaba. In Id., *Albero e Foglia*, trad. F. Saba Sardi, (pp. 13-106). Milano: Rusconi.
- Zipes, J. (2004). *Spezzare l'incantesimo. Teorie radicali su fiabe e racconti popolari*, trad. G. Grilli. Milano: Mondadori.
- Zipes, J. (2006). *Chi ha paura dei fratelli Grimm? Le fiabe e l'arte della sovversione*. Milano: Mondadori.
- Zipes, J. (2012). *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*. Roma: Donzelli.

5. Bibliografia tematica

- Arca, A. (2005). *Fabulas. Per una didattica della fiaba*. Novara: Interlinea.
- Argilli, M. (1995). *Ci sarà una volta. Immaginario infantile e fiaba moderna*. Firenze: La Nuova Italia.
- Articoni, A. (2014). *La sua barba non è poi così blu... Immaginario collettivo e violenza misogina nella fiaba di Perrault*. Roma: Aracne.

- Barsotti, S. (2004). *E cammina, cammina, cammina ... Fiaba, viaggio e metafora formativa*. Pisa: ETS.
- Barsotti, S. (2016). *Bambine nel bosco. Cappuccetto rosso e il lupo tra passato e presente*. Pisa: ETS.
- Benincasa, R. (2010). *Fiabe europee a confronto*. Palermo: Fondazione Vito Fazio-Allmayer.
- Bernardi, M. (2005). *Infanzia e fiaba. Le avventure del fiabesco fra bambini, letteratura per l'infanzia, narrazione teatrale e cinema*. Bologna: Bononia University Press.
- Bernardi, M. (2016). *Letteratura per l'infanzia e alterità. Incanti, disincanti, ambiguità, tracce*. Milano: FrancoAngeli.
- Beseghi, E. (a cura di). (2003). *Infanzia e racconto. Il libro, le figure, la voce, lo sguardo*. Bologna: Bononia University Press.
- Bettelheim, B. (2011). *Il mondo incantato. Uso, importanza e significato psicoanalitico delle fiabe*. Milano: Feltrinelli. Tit. orig.: *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*. New York: Knopf, 1976.
- Borruso, F. (2005). *Fiaba e identità*. Roma: Armando.
- Bruno, R. T. (2018). *Insegnare con la letteratura fiabesca. Introduzione teorica e applicazione pratica*. Monte San Vito (AN): Raffaello Scuola.
- Buongiorno, T. (2014). *Dizionario della fiaba*. Roma: Lapis.
- Buttitta, A., & Miceli, S. (1973). *Introduzione allo studio della fiaba e del mito*. Palermo: Flaccovio.
- Buttitta, A. (2016). *Mito, fiaba, rito*. Palermo: Sellerio.
- Cagnolati, A. (a cura di). (2013). *Tessere trame, narrare storie: le donne e la scrittura per l'infanzia*. Roma: Aracne.
- Cagnolati, A. (Ed.). (2015). *The borders of Fantasia*. Salamanca: FahrenHouse.
- Calabrese, S. (1997). *Fiaba*. Firenze: La Nuova Italia.
- Calabrese, S., & Feltracco, D. (a cura di). (2008). *Cappuccetto Rosso: una fiaba vera*. Roma: Meltemi.
- Calvino, I. (2011). *Sulla fiaba*. Milano: Mondadori. (I ed.1996).
- Cambi, F. (a cura di). (1999). *Itinerari nella fiaba. Autori, testi, figure*. Pisa: ETS.

- Cambi, F., & Rossi, G. (a cura di). (2006). *Paesaggi della fiaba*. Roma: Armando.
- Cambi, F., Landi, S., & Rossi, G. (a cura di). (2008). *L'immagine della società nella fiaba*. Roma: Armando.
- Cambi, F., Landi, S., & Rossi, G. (a cura di). (2010). *La magia nella fiaba. Itinerari e riflessioni*. Roma: Armando.
- Caprettini, G.P., [et al.]. (1998). *Dizionario della fiaba*. Roma: Meltemi.
- Carter, A. (1991). *Le fiabe delle donne raccolte dalla tradizione popolare di tutto il mondo*. Milano: Serra e Riva. Tit. orig.: *The Virago Book Of Fairy Tales*. London: Virago Press Ltd., 1991.
- Carter, A. (1995). *La camera di sangue*, Milano: Feltrinelli. Tit. orig.: *The Bloody Chamber*. London: Vintage, 1979.
- Chiaroni, T. (2005). *Ti racconto una fiaba... La narrazione come percorso interculturale*. Roma: Carocci.
- Chirico, G. (2019). *Mi racconti una storia? Perché narrare fiabe ai bambini*. Roma: Meltemi.
- Cook, E. (1974). *Mito e fiaba per i bambini d'oggi*. Firenze: La Nuova Italia. Tit. orig.: *The ordinary and the fabulous*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- Crispiani, P. (1988). *Andare per fiabe. Alla ricerca dell'immaginario perduto*. Roma: Armando.
- Cristofaro, G. (2016). *Perché narrare le fiabe*. Roma: Anicia.
- Cusatelli, G., [et al.]. (1980). *Tutto è fiaba. Atti del Convegno internazionale di studio sulla fiaba*. Milano: Emme.
- Cusatelli, G. (1983). *Ucci, Ucci. Piccolo manuale di gastronomia fiabesca*. Milano: Emme.
- Dallari, M. (1973). *La fata intenzionale. Per una pedagogia della fiaba e della controfiaba*. Firenze: La Nuova Italia.
- Dekker, T., Meder, T., & Kooi, J., van der. (2001). *Dizionario delle fiabe e delle favole. Origini, sviluppo, variazioni*, ed. it. a cura di F. Tempesti. Milano: B. Mondadori. Tit. orig.: *Van Aladdin tot Zwaan kleef aan. Lexicon van sprookjes: ontstaan, ontwikkeling, variaties*. Nijmegen: SUN/Kritak, 1997.
- Delarue, P., & Ténèze, M. L. (1997). *Le Conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer, Nouvelle édition en un seul volume*. Paris: Maisonneuve & Larose.

- Denti, R. (2014). *Le fiabe sono vere. Note su storie e libri non soltanto per bambini*. Novara: Interlinea.
- Dieckmann, H. (2003). *Fiabe e Simboli. Un'interpretazione delle fiabe orientali sulla base della psicologia del profondo*. Roma: Magi. Tit. orig.: *Märchen und Symbole: tiefenpsychologische Deutung orientalischer Märchen. Psychologisch gesehen*. Stuttgart: Bonz, 1977.
- Errico, G. (2010). *C'era una volta Cenerentola*. Milano: FrancoAngeli.
- Faeti, A., & Beseghi, E. (a cura di). (2018). *I tesori delle isole non trovate. Fiabe, immaginario, avventura nella letteratura per l'infanzia*. Reggio Emilia: Junior.
- Ferrario, A. (2003). *Laboratorio della fiaba africana*. Bologna: EMI.
- Filograsso, I. (2006). *Polisemia della fiaba*. Roma: Anicia.
- Franci, G., & Zago, E. (1984). *La bella addormentata. Genere e metamorfosi di una fiaba*. Bari: Dedalo.
- Franz, M. L., von (1983). *Il femminile nella fiaba*. Torino: Bollati Boringhieri. Tit. orig.: *The Feminine in Fairy Tales*. Spring Publications: Zurich, 1974.
- Franz, M. L., von. (1986). *Le fiabe del lieto fine. Psicologia delle storie di redenzione*. Como: RED. Tit. orig.: *The Psychological Meaning of Redemption Motifs in Fairytales*. Toronto: Inner City Books, 1980.
- Franz, M. L., von. (1992). *Le fiabe interpretate*. Torino: Bollati Boringhieri. Tit. orig.: *Interpretations of Fairy Tales*. New York: Spring Publications, 1970.
- Franz, M. L., von. (1995). *L'ombra e il male nella fiaba*. Torino: Bollati Boringhieri. Tit. orig.: *Der Schatten und Das Böse in Märchen*. München: Kösel, 1985.
- Gasparini, A. (1999). *La luna nella cenere. Analisi del sogno in Cenerentola, Pelle d'Asino, Cordelia*. Milano: FrancoAngeli.
- Gatto, G. (2006). *La fiaba di tradizione orale*. Milano: LED Edizioni Universitarie.
- Hamelin. (2013). *Cammina Cammina... Fiabe d'Europa in figurina*. Mostra e catalogo. Modena: Franco Cosimo Panini.
- Harries, E. W. (2001). *Twice Upon a Time: Women Writers and the History of Fairy Tales*. Princeton: Princeton University Press.
- Heidegger, M. (1996). *Essere e tempo*. Milano: Mondadori.
- Jung, C. G. (1972). *Gli archetipi dell'incoscio collettivo*. Torino: Boringhieri.
- Jung, C. G. (1980). *L'uomo e i suoi simboli*. Milano: Longanesi.

- Lavinio, C. (1999). *La magia della fiaba. Tra oralità e scrittura*. Firenze: La Nuova Italia.
- Lusetti, V. (2010). *La predazione nella fiaba*. Roma: Armando.
- Lüthi, M. (1979). *La fiaba popolare europea. Forma e Natura*. Milano: Mursia. Tit. orig.: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Bern: Francke, 1947.
- Marazzini, C. (2004). *Le fiabe*. Roma: Carocci.
- Meletinskij, E. M., [et al.]. (1977). *La struttura della fiaba*. Prefazione di A. Buttitta. Saggio introduttivo di D. Ferrari-Bravo. Palermo: Sellerio. Tit. orig.: *Problemy strukturnogo opisanija volvebnoj skazki*. Tartu, 1969.
- Pisanty, V. (1998). *Leggere la fiaba*. Milano: Bompiani.
- Propp, V. J. (1985). *Le radici storiche dei racconti di fate*. Torino: Boringhieri. Tit. orig.: *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*. Lenina Universiteta: Leningrad, 1946.
- Propp, V. J. (1966). *Morfologia della fiaba*. Torino: Einaudi. Tit. orig.: *Morfologija skazki*. Leningrad: Academia, 1928.
- Rak, M. (2005). *Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*. Milano: Mondadori.
- Rak, M. (2007). *Da Cenerentola a Cappuccetto rosso. Breve storia illustrata della fiaba barocca*. Milano: Bruno Mondadori.
- Richter, D. (1995). *La luce azzurra. Saggi sulla fiaba*. Milano: Mondadori.
- Salviati, C. I. (2002). *Raccontare destini: La fiaba come materia prima dell'immaginario di ieri e di oggi*. Trieste: Einaudi ragazzi.
- Saronne, E. T., & Di Lucca, L. (2001). *Le fiabe nel mondo della migrazione contemporanea. Saggio sull'analisi di alcune fiabe delle tradizioni araba e slavo-balcanica*. Bologna: CLUEB.
- Sellers, S. (2001). *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Simonelli, S. (2012). *Nel paese delle fiabe. La Germania magica e misteriosa dei fratelli Grimm*. Roma: Giulio Perrone.
- Solinas Donghi, B. (1976). *La fiaba come racconto*. Venezia: Marsilio.
- Soriano, M. (2000). *I racconti di Perrault. Letteratura e tradizione orale*. Palermo: Sellerio. Tit. orig.: *Les contes de Perrault, culture savante e traditions populaires*. Paris: Gallimard, 1986.

- Stocchi, C. (2012). *Dizionario della favola antica*. Milano: Bur-Rizzoli.
- Tvetan, T. (1977). *La letteratura fantastica*. Milano: Garzanti. Tit. orig.: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions de Seuil, 1970.
- Tolkien, J. R. R. (1976). *Albero e Foglia*. Milano: Rusconi. Tit. orig.: *Tree and Leaf*. London: Allen & Unwin, 1964.
- Tosi, L. (2007). *La fiaba letteraria inglese. Metamorfosi di un genere*. Venezia: Marsilio.
- Thompson, S. (2017). *La fiaba nella tradizione popolare*. Milano: Il Saggiatore. Tit. orig.: *The Folktale*. New York: The Dryden Press, 1946.
- Tozzi, A. (2012). *Brunilde e Rosaspina. Mito e fiaba dagli Indoeuropei ai fratelli Grimm*. Rimini: Il cerchio.
- Trequadrini, F. (2006). *La fiaba attraverso le generazioni*. Napoli: Liguori.
- Verdi, L. (1980). *Il regno incantato. Il contesto sociale e culturale della fiaba in Europa*. Padova: CSSR.
- Vinci, S. (2019). *Mai più sola nel bosco*. Venezia: Marsilio.
- Wozniak, M., & Rossitto, M. (2016). *Cenerentola come testo culturale. Interpretazioni, indagini, itinerari critici*. Roma: Lithos.
- Woźniak, M., & Zagra, G. (a cura di). (2012). *Mille e una Cenerentola. Illustrazioni, adattamenti, oggetti consueti e desueti*. Catalogo della mostra. Roma: Onyx.
- Zipes, J. (2004). *Spezzare l'incantesimo. Teorie radicali su fiabe e racconti popolari*, trad. G. Grilli. Milano: Mondadori. Tit. orig.: *Breaking the magic spell. Radical theories of folk and fairy tales*. Kentucky: University Press of Kentucky, 1979.
- Zipes, J. (2006). *Chi ha paura dei fratelli Grimm? Le fiabe e l'arte della sovversione*. Milano: Mondadori. Tit. orig.: *Fairy tales and the art of subversion. The classical genre for children and the process of civilization*. London-New York: Routledge, 1983.
- Zipes, J. (2012). *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*. Roma: Donzelli. Tit. orig.: *The irresistible fairy tale. The cultural and social history of a genre*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2012.

TRA SECOLI, PAGINE E CONTINENTI. LA FIABA DALL'INTERCULTURA ALL'INTERLETTERATURA

Leonardo Acone (a cura di)¹

1. La fiaba come ponte letterario del Terzo Millennio²

Il carattere di *universalità* del testo fiabesco ne consente la collocazione tra le dinamiche narrative più efficaci e 'persistenti' dell'intero panorama della letteratura per l'infanzia. Tale universalità riguarda un allargamento prospettico riferibile alle variegata, differenti e lontane origini della fiaba stessa ed alla multiforme prossimità che racconti, storie e narrazioni hanno con popoli, mondi, civiltà e tradizioni diverse e assai distanti. Del resto lo stesso Italo Calvino, con le sue *Fiabe italiane*, portava a compimento una panoramica allargata che testimoniava la possibilità di integrare la morfologia delle varie funzioni narrative (Propp, 2000) con una prospettiva storico-geografica di natura *migratoria*. Mario Lavagetto, in una delle pagine introduttive agli scritti calviniani, scrive che

¹ Università degli Studi di Salerno. E-mail: lacone@unisa.it

² Il primo paragrafo è opera di Leonardo Acone.

le ricerche sulla morfologia, da Propp a Lévi-Strauss, a Greimas, a Jolles, non hanno – agli occhi di Calvino – pregiudicato la possibilità di servirsi della fiaba in prospettiva storica. Al contrario: «ridurre la fiaba al suo scheletro invariante contribuisce a mettere in evidenza quante variabili geografiche e storiche formano il rivestimento di questo scheletro [...]». Le fiabe, insomma, sono di natura migratoria: viaggiano nel tempo e nello spazio, attraverso secoli e continenti, ma anche attraverso gli strati sociali, descrivendo di volta in volta un itinerario di discesa e di ascesa, catturate nel circuito di una narrazione che si riproduce e trasforma incessantemente gli ascoltatori in narratori e viceversa (Lavagetto, 1988, p. XIX).

L'illuminante sintesi di Lavagetto rispetto agli spunti di Calvino ci consente, in questa sede, di sottolineare quanto, accanto alle strutture morfologiche che, da Propp in poi, hanno guidato l'analisi del fiabesco, gli elementi di 'natura migratoria' siano centrali e vadano a codificare l'essenza propria della fiaba. Il felice 'innesto', nella regione della fiaba, di questi parametri storico-geografici e di questa dinamica di *attraversamento*, che Calvino stesso individuava come cifra ineludibile ed essenziale del registro fiabesco, fa da 'completamento' ermeneutico rispetto ad una esperienza letteraria che non può e non deve esaurirsi nella frammentazione di elementi, strutture e funzioni. La fiaba, e Calvino ci arrivava dopo anni di *immersione* che diedero alla luce le sue *Fiabe italiane* del 1956, è un mare le cui coordinate si spostano, fluide, dilatandosi e restringendosi tra storie e tradizioni, tra riscritture e manipolazioni, tra *voci* e testimonianze (Calvino, 2002).

Il Terzo Millennio, rispetto alla fiaba, si apre con uno sguardo retrospettivo e proiettivo al contempo, tendente a valorizzare quella 'irresistibilità fiabica' (Zipes, 2012) che, dalla notte dei tempi, vive e si rigenera in virtù della felice assenza di coordinate spazio-temporali (appena richiamata) e, sicuramente, della possibilità di assolutizzare simboli e metafore che vanno riempiendosi semanticamente di popolo in popolo, di cultura in cultura, di racconto in racconto.

In questa generale prospettiva, il *focus* che qui si propone intende riflettere sulla possibilità che tale sguardo ambivalente (retrospettivo e proiettivo) sappia inquadrare, proprio in virtù di questa doppia – ed arricchita – visuale, il ruolo che la fiaba può e deve ricoprire nelle dinamiche interculturali da porre alla base dello sviluppo sociale e relazionale delle nuove generazioni. Lo sguardo pedagogico e formativo – prima vera urgenza della vorticosità globalizzata della contemporaneità, e della sua conseguente

liquidità (Bauman, 2005) – può riscoprire, nella fiaba quale strumento di condivisione e comunanza culturale, la possibilità di costruire *ponti* e di operare attraversamenti che diano il senso di una nuova prospettiva, in tempi di difficile comunicazione e di sempre più ardua condivisione di intenzioni formative su scala globale, con «figure, storie, oggetti, personaggi che sono comuni a bambini, ragazzi e giovani di provenienze e culture diverse. Personaggi che sono condivisi, che sono “in comune”, materiali interculturali, elementi di unione» (Ongini, 2017, p. 206). «Pietre parlanti», per parafrasare le belle parole di Piumini di un classico senza tempo (Piumini, 2018), che costruiscono e non separano; che consolidano ‘passaggi’ e collegamenti (ponti, appunto) e non servono come armi da lanciare per dividersi. Elementi minimali e culturali che consentono, così, gli *attraversamenti* sopra citati, concepiti come paradigmi di *apertura* «nel senso di una disponibilità ricettiva ed elaborativa che non si pone in conflitto con diversità e distanze, ma che ne riscopre, al contrario, il potenziale di arricchimento sociale, culturale ed esistenziale» (Acone, 2017, p. 52).

L'intento che muove queste note di riflessione, quindi, è quello di ricostruire alcune potenziali direzioni pedagogiche e culturali che vedono al centro la fiaba, la favola ed il racconto per bambini e ragazzi. In tali coordinate si individuano almeno due macro-tematiche: l'una riferibile ai personaggi ponte, agli oggetti intesi come *tòpoi* fluttuanti attraverso secoli e tradizioni, ai motivi riconfigurati attraverso le contaminazioni di sedimentazioni narrative e rifacimenti letterari; l'altra riconducibile agli argomenti e a i contenuti che, tra fiaba e favola, dalla tradizione più antica fino ai nostri giorni sono capaci di riconfigurarsi e riattualizzarsi nella scrittura contemporanea ben individuando gli orizzonti del dialogo, del superamento di distanze e differenze, dell'integrazione e dell'inclusione elevate a paradigmi pedagogico-letterari.

1.1. Il big bang di tutte le storie

Facendo riferimento alla prima linea d'indagine si può e si deve operare, prima di tutto, una doverosa 'reinterpretazione interculturale' della fiaba – e della letteratura per l'infanzia in genere – partendo da una giusta 'ricollocazione' delle *storie* lungo assi cronologici e spaziali che vanno a sostituire le abituali consuetudini di riferimento a contesti letterari storico-geografici. Le fiabe più famose, da *Cappuccetto Rosso* a *Cenerentola* a *Pollicino*, hanno avuto sicuramente una sorta di 'consolidamento letterario' a cavallo delle tradizioni che le hanno rese celebri ed immortali: le tre 'storie'

appena citate, ad esempio, si assolutizzano nelle pagine di Perrault e dei fratelli Grimm, pur non essendo frutto, come ben sappiamo, della fantasia di questi grandi scrittori. La prospettiva interculturale retrocede fino alla trasversalità del messaggio ed alla persistenza di *tòpoi* che affondano le radici in tradizioni lontanissime nel tempo e nello spazio. La risalita lungo l'asse dei secoli ritorna al racconto attorno al fuoco, al senso primigenio della leggenda, al mistero ancestrale del 'sentito dire' e della verità occulta e realistica al contempo. Ecco, allora, che ad una lettura attenta e, sotto un certo punto di vista, depurata, la cellula del messaggio si rivela in tutta la sua essenzialità denudandosi e consegnando un nucleo narrativo che poi sprigiona il suo potenziale lungo millenni e continenti.

L'irradiazione letterario che promana da questa sorta di *big bang* fiabesco non conosce ostacoli né confini di sorta, e si poggia con una capacità di *mimesi* assoluta e camaleontica.

Cappuccetto Rosso diventa, in tal senso, la storia della paura e dello smarrimento; dell'infanzia scandalizzata e perduta; del monito stanco e fragile rispetto all'oscurità di lupi, boschi, orchi e streghe, ed è possibile infatti individuarne latenze e persistenze: «Tracce della bambina vestita di rosso si intravedono anche là dove apparentemente si parla d'altro» poiché, nella reiterata riproposizione di un *tòpos* inesausto, «la fiaba antica crea echi continui» (Barsotti, 2016, p. 110). Anche la paura ed il pericolo, infatti, possono essere elementi di prossimità che attraversano secoli e continenti³. E se il timore dello smarrimento 'definitivo' e tremendo arriva fin dentro il Terzo Millennio con la riproposizione di una *Cappuccetto Rosso* aggiornata, metropolitana e tanto più spaurita (Martín Gaite, 2011; Frisch, Innocenti, 2012), e *Pollicino e Hansel e Gretel* – tra le pagine di Perrault prima e dei fratelli Grimm dopo – veicolano a loro volta la terrorizzante sensazione di abbandono e sperdutezza che alimenta gli incubi dei bambini di ogni

³ A tal proposito Milena Bernardi utilizza i paradigmi della paura e della morte come persistenze letterarie che consentono una decifrazione psicologica e strutturale dell'infanzia: senza la paura del bambino e senza le paure che dal bambino promanano non c'è possibilità di interpretazione delle fondamentali fasi di passaggio. La letteratura le racconta e se ne nutre, in un continuo, foriero, notturno e misterioso scambio che genera fiaba e incantamento: «Senza la paura non c'è la fiaba. Vista anche l'ascendenza della fiaba orale di tradizione popolare sul rito di passaggio e nelle cerimonie di iniziazione. L'incontro simbolico con la morte, il viaggio verso il mondo dei morti, la morte temporanea degli iniziandi e la loro rinascita ad una nuova vita, rappresentano il nucleo metaforico primigenio della fiaba popolare, poi consacrata, nel pensiero dei romantici, ai miti del sogno, della notte, dell'inconscio, dell'onirico e del fantasmatico» (Bernardi, 2016, p. 64).

tempo, *Cenerentola*, personaggio ponte per eccellenza, diviene la cellula della narrazione senza tempo della 'fanciulla oppressa' e, per riscatto, della rivendicata centralità di un *femminino* che si impone e recupera la propria forza e la propria indipendenza (Cristofaro, 2016; Albano, 2017; Ongini, 2009; 2017).

Una fiaba, o meglio una *storia*, quella di *Cenerentola*, che genera forza, che sfida le consuetudini, le pessime abitudini e le ingiustizie; che si può analizzare, da un lato, inseguendo l'inesausto viaggio che il personaggio compie attraverso civiltà lontane, diventando pura forza narrante; dall'altro osservando l'ampliamento semantico e la ri-declinazione socio-culturale degli oggetti magici, dei simboli, delle *cose* del racconto che rivivono di luogo in luogo, di secolo in secolo.

La *forza motrice* del racconto, sebbene generata da una strana, 'delicata' esplosione, parte da quel focolare che illuminava, in tempi antichi, fiabe, miti, novelle e leggende, alimentandone ricordi ed impressioni, immagini e illusioni in un'unica, magmatica e affascinante commistione di volti, personaggi, vicende ed epopee.

Si tratta di una forza che nasce, in sé, come «spirito universale» (Marazzini, 2004), e in quanto tale certifica la felice impossibilità di localizzare, classificare e confinare in maniera ristretta, aprendo a tragitti di espansione e continua ri-collocazione su sedimentazioni culturali diverse, capaci di accogliere e rimodulare le 'tracce di fiaba' che, antichi fiumi carsici, si inabissano nelle terre del racconto per riaffiorare in superficie e depositare nuovi detriti narrativi.

Anche a livello sociale la fiaba si attualizza e riattualizza proponendo una *insuperabilità* dei costrutti che rappresenta e narra: la cellula minimale del racconto, spesso, assolutizza condizioni figlie di un tempo e di sempre, e sovente funge da prospettiva pedagogica per un futuro nel quale orientarsi anche attraverso le storie. In tal senso la fiaba si autoperpetua adattandosi 'irresistibilmente' ai cambiamenti sociali, e costruendone a sua volta (Zipes, 2012).

1.2. In volo con gatti e gabbiani

Tale prospettiva sociale e relazionale guida la seconda linea d'indagine, riferibile alle fiabe, alle favole e ai racconti che oggi possono fornire coordinate d'esempio e *posture* interiori di dialogo, integrazione e inclusione. Il conflitto tra distanza e prossimità, tra alieno e altro, tra differenza e affinità permea

le pagine di storie lievi e potenti al contempo. E quando Luis Sepúlveda, alla fine dello scorso millennio, ci consegna la storia di due animali diversi per razza, dimensioni, istinto, attitudine, e li ‘avvicina’ in un dialogo dolcissimo e ‘pedagogico’ (Sepúlveda, 1996), noi riusciamo ad osservare che le più aspre delimitazioni e i più invalicabili confini – come la razza – ad un tratto divengono più sfumati, fluidi, attraversabili in nome della ‘comunanza’ d’affetti e legami; in nome della *prossimità* che tutti riconosce come soggetti degni di legami e sorrisi. La gabbianella e il gatto, animali fuori dalla tradizione favolistica di una puntuale corrispondenza di pregi, difetti, vizi e virtù attribuibili agli esseri umani, divengono personaggi di una sorta di ‘trasposizione fiabesca della favola’, nella misura in cui escono dallo schema di rigida scansione appena richiamato e si pongono in un meraviglioso e magico ‘narrato’ nel quale si muovono da piccoli e *nuovi* protagonisti, capaci di cambiare, di dare esempio, di rivelarsi meravigliosamente ‘disponibili’ all’altro.

Sepúlveda, da grande scrittore qual è, rende evanescenti le distanze, ne problematizza la consistenza e restituisce, più sfumati, anche i rigidi steccati che delimitano i generi letterari. Si tratta di un’apertura che diviene paradigma letterario ed auspicio sociale, nelle tinte di un racconto che, più di molti altri, dona nuove prospettive di dialogo e accoglienza, di possibilità e speranza utilizzando, nei troppo telematici tempi che attraversiamo, una *bildung* letteraria in grado di attraversare il dato *multiculturale* e consegnarsi ad un compimento *interculturale*.

Nelle tracce di una nuova ‘disponibilità’ magica e proiettiva al contempo, le storie di autori come Sepúlveda donano una accelerazione ai processi di avvicinamento, di generosità e di solidale apertura verso l’altro; che da altro diventa – definitivamente – *prossimo*.

2. Il ruolo della letteratura araba per bambini e per ragazzi nei processi di integrazione. I processi di integrazione in Italia e l’importanza di un progetto interculturale⁴

L’Italia si è trasformata da paese di emigrazione in paese di immigrazione: ciò ha comportato un mutamento nella società civile correlato alla presenza degli immigrati, alla posizione che ricoprono nel mondo del lavoro, alle loro diversità in quanto a cultura, civiltà, religione.

⁴ Il secondo paragrafo è opera di Maria Luisa Albano (Liceo Classico «E. Perito» di Eboli).

Allo stato attuale le persone provenienti dall'Europa Orientale e dal Maghreb rappresentano la parte più consistente dell'immigrazione italiana: ciò significa che la componente islamica caratterizza sempre più il flusso migratorio del nostro Paese.

Il fallimento delle politiche migratorie attuate in nazioni come Francia e Regno Unito (che, a differenza del nostro, hanno alle spalle una lunga esperienza coloniale) impone una attenzione concreta all'elaborazione di un corretto processo di integrazione, che contrasti i fenomeni di xenofobia e razzismo, ed inibisca lo sviluppo di strategie identitarie conflittuali nelle nuove generazioni di immigrati.

Tra l'altro, non bisogna dimenticare il fatto che l'Italia entra nel novero dei paesi di immigrazione proprio nel momento storico in cui vi è l'orientamento ad attuare politiche di chiusura da parte degli altri paesi europei⁵. Il problema sorge proprio nell'interazione con le comunità islamiche, in quanto la politica dei diritti professata dall'Europa è una politica di fatto legata alla laicità dello Stato ed all'etnocentrismo europeo.

L'etnocentrismo giuridico e culturale europeo si scontra, inoltre, con la concezione islamica del *din wa dawlah* (espressione che indica il binomio religione e società); il che significa che nessun paese che si professa islamico può accettare la laicità dello Stato, essendo il fattore religioso strettamente connesso a quello sociale e alla dimensione politica.

Ne consegue che i rapporti della comunità islamica con il paese ospitante tendono ad essere ambivalenti. Da una parte il sistema occidentale è una garanzia di libertà, e permette l'affermazione della presenza islamica. Dall'altra, la permissività dello stato laico può essere anche interpretata come una sfida all'identità islamica portando, come conseguenza inevitabile, allo scontro con l'Occidente ed alle terribili stragi di matrice islamista che stanno funestando l'Europa negli ultimi anni.

⁵ La tendenza origina nel 1973, l'anno del primo shock petrolifero che inaugura, in Europa, le politiche restrittive d'immigrazione con l'*Anwerbenstop* in Germania. A partire dagli anni Ottanta le politiche dell'immigrazione fanno una distinzione sempre più netta fra cittadini della Comunità (e quindi dell'Unione europea) e cittadini extracomunitari provenienti dal Sud del mondo, ivi incluso il Maghreb arabo. Le implicazioni legate ai flussi migratori sono per lo più economiche, in quanto l'immigrazione stessa è trainata dalla domanda di lavoro. Ma al fattore economico si sommano anche fattori di carattere culturale come, ad esempio, il *right based liberalism*, ossia il liberalismo fondato sui diritti. Di fatto, nelle democrazie occidentali, si verifica un allargamento dei diritti a gruppi marginali e minoranze etniche partendo dal principio di eguaglianza di opportunità. Gli stranieri, dunque, in base a questo principio possono godere dei diritti civili e sociali, ivi compreso il diritto d'asilo (Pugliese, 2006).

L'Italia, nell'individuare il proprio paradigma sul processo di integrazione, deve far tesoro delle esperienze europee e puntare al dialogo con l'alterità (in questo caso il riferimento è alle comunità islamiche) che tenga conto delle diversità religiose, linguistiche e culturali degli immigrati, con particolare riferimento alle cosiddette seconde generazioni, ossia ai bambini e ai giovani nati da genitori con background migratorio. Lo scopo è quello di ridurre al minimo il fenomeno di marginalità in riferimento ai comportamenti nel sociale, tenuto conto della diversa accezione che la dimensione del sociale ha in ambito islamico (Albano, 2008).

È imperativo, dunque, operare nel campo della formazione ed attuare strategie che tengano conto delle trasformazioni sociali in atto, cercando di offrire strumenti pedagogici per un progetto multiculturalità che diventi un progetto interculturale, e che abbia l'obiettivo di creare un clima relazionale fondato, appunto, sullo scambio, la reciprocità, il rispetto, la curiosità.

2.1. La fiaba e il racconto del folklore nella costruzione di un progetto interculturale

Se parliamo della costruzione di un progetto interculturale rivolto al mondo dell'infanzia dobbiamo senz'altro privilegiare la fiaba, che è narrazione per eccellenza.

La fiaba, con la sua a-temporalità, si presta, meglio di qualsiasi altra narrazione, a decostruirsi per poi ricomporsi con elementi identitari 'altri'.

Sappiamo che la fiaba (che Vladimir Propp collega ai riti di iniziazione e di passaggio delle civiltà preistoriche) costituisce una sorta di ingresso esistenziale per il bambino, rendendolo conscio della propria identità, specialmente se correlata all'alterità (Sossi, 2007). La fiaba rimanda alla narrazione, ossia alla prima modalità di scoperta dell'esistenza che ha il bambino: «Si fa riferimento ad una sorta di moto iniziale di scoperta che trova conferma in una essenzialità del concetto di narrazione, laddove scopriamo una diretta sovrapposizione tra possibilità di narrare la vita attraverso una qualche forma di racconto ...ed il senso stesso della vita, che assume significato in quanto narrabile» (Acone, 2015, p. 36).

La fiaba è legata all'oralità del racconto che tramanda il vero spirito di un popolo, i suoi usi, tradizioni e costumi.

Nell'ambito di un progetto interculturale che privilegi, appunto, la fiaba e il racconto del folklore per la conoscenza del mondo arabo-islamico, e per la costruzione del tratto 'inter', comune, tra le nostre culture di matrice mediterranea, il metodo da adottare è senz'altro quello della comparazione letteraria.

Nell'adottare l'approccio metodologico comparativo dobbiamo tener conto che le diverse categorie concettuali alla base della cultura occidentale (impostata ad una certa laicità e frutto del paradigma individualista) e del mondo arabo islamico (in cui vige il binomio del *din wa dawlah*, ossia della polarità e quindi della assoluta coesistenza della dimensione religiosa e di quella civile sulla base di un paradigma comunitario) impongono l'abbandono della visione eurocentrica. La comparazione letteraria, nella sua evoluzione, ha cominciato a rifiutare la visione eurocentrica dando alle letterature altre eguale dignità⁶. La comparazione, insomma, tra una narrazione di matrice islamica ed una narrazione frutto della rielaborazione del pensiero occidentale, avrà soprattutto lo scopo di ricercare quelle regole fisse e ricorrenti delle tecniche narrative presenti nelle mitologie, nelle fiabe, nei racconti di tutta la letteratura mondiale: «Storie di tentazioni e scelte triplici – fra tre strade, tre cofanetti, tre figli, tre figlie, tre fidanzate possibili – collegano Edipo a Re Lear, Lear alla famiglia Karamazov e innumerevoli altre varianti di questa struttura fondamentale alla fiaba di Cenerentola. Qualcuno sostiene che esiste, per citare Robert Graves, “una storia, una storia soltanto”, quella della *quête*» (Steiner, 1997, pp. 86-103).

Un aiuto in questo senso può venire da Goethe e dalla sua formulazione del concetto di *Weltliterature* o letteratura mondiale. Goethe ritiene che le differenze culturali tra gli uomini siano un falso ostacolo poiché tutti gli uomini pensano, agiscono e sentono allo stesso modo⁷.

⁶ Si può partire dal prezioso contributo sullo storicismo dato da Joann Gottfried Herder (1744-1803) che, rifiutando il pregiudizio settecentesco secondo il quale le epoche passate erano epoche di oscurantismo rispetto alla superiorità della epoca a lui contemporanea, intendeva la storia come un processo di maturazione organica, non lineare, dove ogni stagione dell'umanità ha, in sé, la propria felicità. Rivalutando il Medio Evo, la poesia popolare, le tradizioni dei popoli slavi e baltici Herder, per primo, accennava ad una critica all'eurocentrismo, ed allo sfruttamento coloniale e schiavistico dell'Occidente. Dall'impostazione di Herder, nell'Ottocento romantico, abbiamo le prime sintesi letterarie organiche, nelle quali si enfatizza il carattere individuale di ogni nazione coniugando il sentimento dell'orgoglio nazionale della nuova epoca con l'universalismo tipico dell'erudizione illuministica (cfr. Schlegel, A.W. (1809-1811), *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*; Schlegel, F.(1815), *Geschichte der alten und neuen Literatur*. A metà Ottocento si arriva, in Francia, allo sviluppo dello studio comparato della letteratura attraverso l'opera di Abel F. Villemain (1790-1870) e di Jean-Jacques Ampère (1800-1864), latinista e germanista, interessato alle letterature orientali.

⁷ Lo scrittore traccia un parallelo tra il romanzo cinese *Yu-kiali*, tradotto in francese da Abel Rémusat nel 1926, e la poesia del francese Pier Jean de Béranger. Ciò lo porterà a considerare che la poesia è un patrimonio comune all'umanità. Non si può più, quindi, parlare di letteratura nazionale, *National Literature*, ma di letteratura mondiale, *Welt-literature*. Marx ed Engels nel Manifesto del Partito Comunista del 1948 ricollegheranno lo spirito dell'industrialismo borghese alla *Weltliterature*.

Il concetto di *Weltliterature* sottintende quello di *Weltpoesie*, o poesia mondiale: esse suggeriscono l'intuizione degli universali che sono all'origine di tutte le lingue e producono, anche fra lingue diverse a livello formale, delle affinità sommerse di struttura ed evoluzione (Steiner, 1997).

La letteratura, secondo questa logica della ricerca dell'universale, «si riscopre primo, archetipico e forse unico *trait d'union* di popoli che, senza un 'canale narrativo' così fluido ed 'aperto', non avrebbero, forse, minimi punti in comune da cui partire per un confronto, un contatto, un avvicinamento» (Acone, 2017, p. 107).

2.2. La Cenerentola araba

I punti in comune tra narrazioni in apparenza così eterogenee come quelle del mondo occidentale e di quello arabo-islamico, per l'individuazione dell'universale e la costruzione di un valido progetto interculturale, possono essere quelli che sono stati definiti i «personaggi ponte». Si tratta di figure, storie o personaggi comuni a bambini e ragazzi provenienti da culture diverse: «personaggi che sono condivisi, che sono 'in comune, materiali interculturali, elementi di unione. Portatori di molteplici appartenenze sono riconosciuti in Paesi diversi e lontani e costituiscono, o possono costituire, un minimo comune denominatore narrativo e fantastico» (Ongini, 2017, p. 207). Cenerentola è uno dei personaggi ponte più famosi. Sembra che la prima Cenerentola sia stata Rodopis il cui nome, Ῥοδωπικς, in greco significa «guance di rosa», protagonista di una fiaba egiziana in cui figura un personaggio reale, il Faraone Amasis, vissuto nella XXIV dinastia egizia (570-526 a. C.). Fiaba citata da Erodoto, da Strabone e da Claudio Eliano. Ma anche nelle vicende di Amore e Psiche narrate nelle *Metamorfosi* di Apuleio (in cui il personaggio Psiche, terza figlia del re, dotata di straordinaria bellezza è vittima di sorelle malvagie e invidiose), si può decifrare l'architetto della famosa storia. La versione più antica, simile alla fiaba che ci è stata tramandata, è cinese ed è contenuta nel libro *You Yang Za Zu* scritto da Duan Chengshi (803-863 d.C.) della dinastia Tang. In questa storia un pesciolino rosso assolve alla funzione della fata madrina. In una delle versioni arabe della Cenerentola, precisamente irachena, la fata madrina è una colomba (al-Din, 1979, p. 108). È interessante notare che questa Cenerentola irachena trova il suo doppio nella *Gatta Cenerentola de Lo cunto de li cunti* (1643) del napoletano Basile, che parla della «colomba delle fate» (Basile, 2006, p. 127). Sembra, infatti, che in uno dei suoi viaggi, precisamente a Creta,

Giambattista Basile abbia conosciuto proprio la versione irachena della Cenerentola araba, che ispirerà la sua *Zezolla*. In effetti *Zezolla* non ha i tratti delle Cenerentole narrate nel Settecento, un secolo dopo *Lo cunto delli cunti*, da Perrault e poi nell'Ottocento dai fratelli Grimm, fino alla contemporanea versione disneyana. Piuttosto somiglia alla Cenerentola irachena, la quale dimostra di avere coraggio e personalità, nonostante nell'immaginario occidentale la donna araba abbia le sole prerogative della sottomissione e della passività. Cominciamo dal nome. Nella versione irachena la Cenerentola araba ha un nome che rimanda alle sue qualità sia fisiche che morali: «Un uomo aveva una bellissima figlia di nome Sitt al-Husn» (al-Din, 1979, p. 108), potremmo, infatti, tradurre Sitt al-Husn come Signora di Bontà, o anche Signora di Bellezza. Nella fiaba araba, come nelle versioni note in Occidente, vi sono una matrigna cattiva e due sorellastre. Pur di impedirle di partecipare alla festa (che nell'originale arabo non contempla alcun principe ma parla, invece, di uno sposalizio) la matrigna, dopo averle ordinato di lavare, spazzare e riordinare la casa, intima a Sitt al-Husn di riempire un secchio vuoto con le sue lacrime. Anche in questo caso la Cenerentola irachena dimostra di avere molto più coraggio e personalità delle sue omologhe d'Occidente. Infatti recita il testo arabo: «si diresse verso il secchio, che era stato posto sotto il grande albero di more, e si sforzò di piangere, ma non una sola lacrima scese dai suoi occhi» (*Ibidem*).

Sitt al-Husn, uscendo precipitosamente dalla festa nuziale che è riuscita a raggiungere grazie all'aiuto della colomba, perde non una scarpetta di cristallo ma una cavigliera d'oro. Ciò rimanda anche all'ambientazione quasi sempre esterna presente nelle narrazioni del mondo arabo islamico (Albano, 2007; 2018), che costituisce un forte legame con la fiaba africana in genere⁸. Palme, datteri, pietre e corsi d'acqua sono gli scenari privilegiati. Ma anche le tettoie di canne. Lo spazio esterno, oltre a ragioni legate al clima

⁸ La letteratura per l'infanzia del mondo arabo distingue l'eroe della tradizione islamica, che è quasi sempre un Profeta o un martire della tradizione sciita, da quello della tradizione araba che non ha un modello di eroe definito ma si ricollega alla fiaba africana in cui l'eroe è spesso una pianta o un animale. Ciò rimanda all'eroe disneyano dell'animale parlante che ha il suo archetipo nella più antica raccolta di favole e fiabe che si conosca, compilata tra il I e il X secolo d.C., conosciuta come il *Panciatranta* (cioè cinque libri, cinque occasioni di saggezza) scritto in sanscrito e che ha, come protagonisti, gli animali parlanti. Il *Panciatantra* ispirò Ibn al-Muqaffa' (m. 757), scrittore di origine persiana, che rielaborò questo testo in lingua araba in una raccolta di favole dal titolo *Kalila wa Dimna* (Kalila e Dimna), il nome dato ai protagonisti che sono due sciacalli, due animali parlanti i quali, dall'Iraq dell'VIII secolo avrebbero raggiunto, attraverso ulteriori adattamenti e ritraduzioni, la Sicilia dei Normanni, la Spagna, l'Italia del Cinquecento e la Francia.

o a motivazioni socio-economiche come la povertà degli ambienti rurali, ha anche un significato religioso. La religione islamica, infatti, nella sua forma più ortodossa, predilige il collettivo al privato, l'esteriorizzazione del culto alla interiorizzazione della preghiera. Lo stesso spazio rituale della preghiera in moschea è spesso portato fuori: nelle piazze, sulle strade, negli uffici o nelle scuole (Albano, 2005, p. 11). La fiaba di Sitt al-Husn, in un percorso interculturale, potrebbe essere, quindi, un utile strumento per la conoscenza del mondo arabo-islamico sia attraverso l'universalità dell'archetipo, Cenerentola, sia attraverso il bagaglio di similitudini e differenze che quella storia, divenuta migrante, narra.

2.3. Rielaborazione della storia di Cenerentola nella letteratura araba per l'infanzia contemporanea

Possiamo senz'altro affermare che la letteratura araba per bambini e per ragazzi nasce proprio dalla rielaborazione di fiabe, miti, leggende e racconti appartenenti al folklore che, in lingua araba, sono definiti *khurafat* (Bettini, 2006). Il termine, nella sua accezione primigenia, è dispregiativo poiché si riferisce a narrazioni non legate ai testi sacri dell'Islam⁹. L'esempio più noto di *khurafat* è la raccolta di racconti di origine indo-iranica dal titolo *Le Mille e Una notte*, nota in Occidente nella versione del francese Galland, datata primi del Settecento, che ha permesso a personaggi come Aladino, Alì Baba e Sindibad il Marinaio di divenire noti all'immaginario occidentale non molti anni dopo i classici di Perrault quali Cappuccetto Rosso e il Gatto con gli Stivali. È lo scrittore egiziano Kamel Kilani (1897-1959) che, per primo, utilizzerà le storie delle *Mille e una notte*, e non i testi sacri, per insegnare la grammatica ai bambini. Kilani rielaborerà le tematiche e il lessico della raccolta facendone un testo di carattere pedagogico: il primo libro per bambini e per ragazzi pubblicato in Egitto, nel 1927, sarà proprio la riscrittura fatta da Kilani di *Sindibad il Marinaio* (Albano & Salama, pp. 103-104). Sulla scia di Kilani molti scrittori contemporanei per bambini e per ragazzi del mondo arabo hanno riadattato le storie delle *Mille e una notte* e del patrimonio della narrazione popolare in generale a scopo pedagogico.

⁹ Nell'ambito della narrazione orale, in special modo nell'ambiente beduino della penisola arabica, si possono distinguere più tipologie di racconti: *suwalif* (racconti storici che sono dominio di maschi adulti), *sibahin* (racconti popolari, narrati perlopiù da donne e bambini) e *khurafat* (racconti fantastici, quasi inverosimili, senza alcun valore storico).

Tra questi citiamo l'egiziano Abdel Tawab Yossef (1928-2015)¹⁰, che può essere considerato, insieme al connazionale Ya'qub al-Sharuny (1931-), il decano degli scrittori per bambini e per ragazzi del mondo arabo. Molte opere di Yossef sono essenzialmente di carattere religioso: scrive *La vita di Muhammad* in cui l'io narrante è un elefante ed il linguaggio è quello dei piccoli. Ma si interessa anche alla riscrittura di fiabe popolari arabe ispirandosi allo stile di tre autori in particolare: Basile, Grimm e Andersen. Molti punti in comune vi sono, ad esempio, tra lo stile elaborato da Yossef e quello dell'autore verista Luigi Capuana (1839-1915), anch'egli ispirato, nella riscrittura delle fiabe siciliane, dalle raccolte basiliane e grimmiane (Mahmoud Ahmed Ridwan, 2015). Nella sua rielaborazione delle *khurafat* Yossef usa una particolare tecnica che mescola l'atemporalità della fiaba con riferimenti precisi all'epoca contemporanea, con personaggi che parlano di diritti dei bambini, usano il computer, o il telefono cellulare. Yossef, pur mantenendo l'impianto narrativo dei racconti popolari, che li rende riconoscibili ad un pubblico di bambini, ambienta le storie in contesti odierni, spesso urbani. È il caso di una delle rielaborazioni che fa proprio della fiaba di Cenerentola (Yossef, 2002) la cui storia è ambientata in una periferia cittadina, dove ci sono operai edili che costruiscono case o riparano strade e che assolvono al ruolo, secondo le categorie proppiane, degli aiutanti magici. Cenerentola stavolta non deve spazzare o pulire la casa ma viene mandata dalla matrigna a cercare uno strano personaggio, Umm el-Saad, che avrà, alla fine, il ruolo di fata madrina. «Alla periferia della città c'erano alcuni operai edili che lavoravano alacremente. Il capo cantiere chiamò la ragazza... "Cosa vuoi da me?" "Voglio che tu ci aiuti nei lavori di costruzione e in compenso noi ti aiuteremo a trovare quello che stai cercando quando sei uscita da casa tua..."» (*Ibidem*). È evidente l'uso che Yossef sta facendo delle categorie proppiane: Cenerentola può essere identificata con la categoria dell'eroe più che con quella della principessa. Al pari dell'eroe, infatti, Cenerentola abbandona la casa, viene messa alla prova dal donatore (il capo cantiere) come fase di preparazione al conseguimento di un mezzo (Propp, 2000, pp. 45-49) (Umm el-Saad che sarà fata madrina e le consegna una anguria, il mezzo magico che si trasformerà in principe). Yossef usa, inoltre, il tema della metamorfosi per creare un legame tra la versione antica di Cenerentola e le sue rielaborazioni

¹⁰ Yossef è anche autore di programmi radiofonici e televisivi per bambini ed è stato insignito, nel corso della sua lunga carriera, di molte onorificenze tra cui il Premio Letterario Internazionale dell'UNESCO nel 1975.

in chiave contemporanea. La matrigna riesce a trasformare Cenerentola in colomba: è evidente il riferimento alla colomba dell'originale iracheno e alla colomba delle fate presente nella *Gatta Cenerentola* di Basile. Il principe, che nasce a sua volta da una metamorfosi, venendo fuori da una anguria, toglie il sortilegio e trasforma la colomba di nuovo nella moderna Cenerentola.

Yossef rielabora, secondo questi schemi, molte delle fiabe tradizionali, note all'immaginario occidentale e a quello arabo-islamico, come ad esempio *Cappuccetto Rosso*, *Sindibad il Marinaio* o *La lampada di Aladino* ed in ognuna di queste versioni c'è una rivoluzione narrativa (*Cappuccetto Rosso* non indossa il vestito rosso ma un paio di jeans, *Sindibad* si rifiuta di partire da Baghdad e *Aladino* non strofina la lampada) (Hafez, 2011). Ma è proprio nella rielaborazione ulteriore di Cenerentola che questa rivoluzione narrativa si fa ancora più evidente già nel titolo *Cenerentola fa una rivoluzione sulla sua fiaba*. La fata madrina chiede a Cenerentola: «“Vuoi andare al castello e presentarti al ballo così il principe può sceglierti come sua sposa?” “No!” “Stai rovinando la fiaba più bella che tutto il mondo ama!”» (Yossef, 2006, p. 249).

All'inizio della nostra breve trattazione abbiamo enfatizzato l'importanza dell'utilizzo della fiaba, e del racconto popolare in genere, in una didattica di tipo interculturale poiché essa, la fiaba, racchiude valori universali che si adattano a tutta l'umanità. Cenerentola, in questa accezione, è un architetto che si arricchisce, nel corso della sua migrazione attraverso l'oralità della narrazione, di usi, costumi, tradizioni, contaminazioni. Rimane, però, un archetipo e, riprendendo la definizione data da Carl Gustav Jung, l'archetipo è come un vaso che non si può svuotare, né riempire mai completamente. In sé esiste solo in potenza e quando prende forma in una determinata materia non è più lo stesso di prima. La storia universale, la *quête*, è proprio la ricerca del *quid commune* da svuotare e poi riempire con elementi di identità e alterità che producono, in chiave comparatistica, delle sorprese strabilianti. Come la Cenerentola irachena, sorella della coraggiosa Zezolla, che si trasforma in eroe della sua stessa fiaba fino a fare una propria rivoluzione narrativa grazie alla penna di Yossef e a «rovinare» la più bella fiaba che tutto il mondo ama pur di affermare la propria individualità e la forza delle proprie scelte.

3. Dalla scarpetta di vetro alle scarpe rosse: evoluzione interculturale di un oggetto magico¹¹

Ogni fiaba ha una «natura tentacolare, aracnoidea» (Calvino, 1975, p. XVII) e reca con sé un intricato tessuto culturale che è possibile ricostruire mettendo in campo le dovute competenze disciplinari. Un'indagine siffatta può aiutare ad analizzare il percorso evolutivo compiuto non solo dal racconto, ma anche dalle società in cui esso si è di volta in volta incistato, perché è noto che le fiabe, dalle origini antichissime, non raccontano bugie.

Le fiabe – come ha insegnato Rodari – servono alla formazione della mente: di una mente aperta in tutte le direzioni del possibile (Rodari, 1970, p. XX), che non sono soltanto quelle di una pretesa, quanto «inumana», produttività (Nussbaum, 2011). Raccontando e ricostruendo il percorso compiuto dalle fiabe nello spazio e nel tempo si recupera una comune radice culturale, che fa sentire meno distanti e offre un contributo attivo all'interculturalità.

Il nucleo più antico delle fiabe deriva dai rituali d'iniziazione delle società primitive. Insomma, un tempo si verificò nella realtà ciò che poi fu trasposto nella narrazione. Quando l'antico rito venne meno, la fiaba acquisì vita propria e, passando di bocca in bocca, accumulò innumerevoli varianti (Propp, 1985²).

Il racconto fiabesco è intimamente connesso al mito, a sua volta legato agli elementi naturali. In tale prospettiva assume interesse il saggio sulle fiabe del sottosuolo, firmato anni fa da Giovanni Sermonti, che prende abbrivo dall'interpretazione alchemica dei miti di Antoine-Joseph Pernety¹² (1980). Dopo aver presentato i personaggi delle fiabe, lo studioso li lega ad alcuni indicativi elementi naturali: Cappuccetto rosso al mercurio, Biancaneve all'argento, Cenerentola allo zolfo (Sermonti, 1989).

Per svolgere l'indagine Sermonti recupera antiche narrazioni regionali italiane, delle zone minerarie del Monte Amiata, del Sarrabus e della piana di Enna, a conferma che nella narrazione e nelle sue infinite interpretazioni c'è la storia della nostra identità, del rapporto dell'uomo con la terra natale, che però non diviene unica terra, ma una delle molteplici varietà. Come ha dimostrato la storia millenaria delle fiabe, la narrazione corre di bocca in bocca, poi di penna in penna, da est a ovest e da nord a sud. Per tale motivo

¹¹ Il terzo paragrafo è opera di Nunzia D'Antuono (Università degli Studi di Salerno).

¹² Nel dizionario si trovano le allegorie favolose dei poeti, le metafore, gli enimmii.

la fiaba e il suo complesso portato culturale sono comprensibili pienamente solo se si rispecchiano nell'altro e nella sua diversità.

Calvino è stato tra i primi a farci riflettere sull'evidenza che anche le fiabe legate per tradizione alla cultura europea in realtà appartengono alla tradizione culturale mondiale. Nell'introduzione alle *Fiabe italiane* ricorda che «i diligenti studiosi di folklore della generazione positivista» credevano «nell'India patria di ogni storia e mito umano [...] nelle religioni solari, talmente complicate che per spiegarsi l'aurora inventavano Cenerentola e per le primavere Biancaneve» (Calvino, 1975³, p. XIV).

Non è un caso che Calvino abbia citato Cenerentola, tipico personaggio ponte che lega le culture. Si ricordi, per non fare che un esempio, la versione irachena intitolata *Il pesciolino rosso e lo zocchetto d'oro*.

L'intreccio narrativo di *Cenerentola* – personaggio erede di Proserpina, costretta in sepoltura davanti al fuoco ma ciclicamente riemersa alla luce e rivestita di primavera (Sermonti, 1989, p. 169) – è stato fatto proprio da tutte le culture del pianeta ed è stato «riversato e trattato in tutti i generi del racconto: in novelle morali, in fumetti per bambini e per adulti, in film, in romanzi, in romanzi rosa e di fantascienza, in balletti e spettacoli a teatro e in televisione» (Rak, 2007, p. 7)¹³.

Cenerentola, pur essendo considerata una favola sul giorno e la notte, in cui la protagonista è Aurora, che «viene nascosta al sole da nuvole invidiose (le brutte sorellastre), e infine viene quasi eclissata dalla nera cenere della malefica matrigna (la notte) [...] viene salvata dal Principe (il sole del mattino) e riportata al suo vero splendore» (Nobile, Giancane, Marini, 2011, p. 36), è diventata «l'emblema della ragazza che cambia status attraverso prove difficili nelle quali porta una sua caparbia volontà di cambiare attraverso il riconoscimento del suo valore di persona» (Rak, 2007, p. 7). Volendo tentare di ricostruire il percorso compiuto dalla protagonista, potremmo risalire alla vicenda di Rodopi – raccontata da Eliano (170 circa - 235 d.C.) – una cortigiana che vide premiata dalla Fortuna non la sua intelligenza, ma la sua straordinaria bellezza. Un giorno, mentre faceva il bagno, un'aquila le rubò un sandalo e volò via. Giunta a Menfi, lasciò cadere il *sandalo* in grembo a Psammetico il quale, «meravigliato per le armoniose proporzioni del sandalo e la grazia della sua fattura e per il comportamento dell'aquila, diede ordine

¹³ Nell'ultimo decennio Roberto Piumini ha riscritto, per la collana «Una fiaba in tasca», la storia della fanciulla con la scarpetta. Cfr. Piumini, R. (2015). *Cenerentola da Charles Perrault*, con illustrazioni di B. Bogini. San Dorligo della Valle: EL.

di ricercare per tutto l'Egitto la donna a cui apparteneva quel *calzare*: e quando la trovò, la prese in moglie» (Eliano, 1996, p. 253)¹⁴.

Il sandalo e la scarpetta simboleggiano la femminilità, la fertilità esplosiva della primavera. In area napoletana la Madonna di Piedigrotta, protettrice delle donne che desiderano figli, ha come amuleto proprio una scarpetta. Sono questi fili, seppur esili, che hanno suggerito di indagare sui legami tra l'antico culto della fecondazione e l'immagine di Cenerentola (Rak, 2007 p. 13), che è stata variamente legata a un culto orgiastico praticato nella grotta scavata in epoca romana sul promontorio di Posillipo per collegare Napoli a Pozzuoli (Canzanella, 1999).

Molte fonti storiche attestano che prima che la chiesa sorgesse, nel 1353, al suo posto esistesse una piccola grotta in cui era custodita in una piccola edicola votiva, curata dai frati, la statua lignea della Madonna con Gesù in braccio. L'effigie è oggi nel santuario di Piedigrotta, costruito all'imbocco della grotta dove un tempo arrivava ancora la spiaggia, e le donne che sperano di trovar marito, oppure un figlio, offrono *ex voto* a forma di scarpetta: lo *scarpunciello da' Maronna*.

Tale forma di devozione deriverebbe da un'antica leggenda: un tempo la Madonna riposava nella grotta, ma in una notte di tempesta un frate notò che la statua era scomparsa. Quando uscì dalla grotta il frate incontrò la Madonna che ritornava dalla spiaggia dove era andata per soccorrere alcuni marinai che l'avevano invocata. La Vergine raccontò di aver dimenticato una delle scarpette dopo averla tolta per liberarla dalla sabbia. Il frate, dopo aver notato che il mantello della statua era realmente bagnato, si recò sulla spiaggia dove trovò la scarpetta. Raccolta la sabbia in due ampole, che ancora oggi sono conservate nel santuario, il frate restituì la calzatura alla statua¹⁵. Ancora oggi molti marittimi si recano nel santuario per commemorare il miracolo compiuto in quella notte di tempesta e, simbolicamente, il fedele che chiede una grazia lo fa dopo aver riportato lo *scarpunciello* alla Madonna di Piedigrotta. Il mare, nella sua funzione di ponte tra popoli e culture,

¹⁴ I corsivi sono miei. La stessa storia è narrata da Strabone (XVII, 1, 33), che potrebbe essere la fonte di Eliano.

¹⁵ Probabilmente la leggenda deve aver influenzato anche Anna Maria Ortese, che nelle pagine di *Quartiere* ha alluso alla devozione che i napoletani hanno sempre mostrato per le statue delle Madonne. (Ortese, 2006). Questo racconto, in seguito, con il titolo di *Rendiconto del Barrio* è divenuto parte integrante del romanzo più amato dalla scrittrice, *Il porto di Toledo* (D'Antuono, 2018).

ha legato le tante varianti della storia di una scarpetta che ha acquisito innumerevoli significati.

Oltre alla devozione e alla fede, probabilmente, la leggenda di Piedigrotta ha ispirato anche la penna di Giambattista Basile e sulla sua scia è doveroso ricordare *La gatta cenerentola nella tradizione napoletana*, un adattamento teatrale del maestro Roberto De Simone¹⁶.

In giorni più vicini a noi proprio intorno alla scarpetta ruota la riscrittura di Beatrice Masini, autrice di *Principessa in scarpe da tennis* (2012). La scrittrice lavora da tempo sulle «fiabe dopo le fiabe», immaginando cosa sia accaduto dopo il lieto fine. Nel caso specifico, Masini fa di Cenerentola una ragazza poco incline a essere trattata come donna silente e sottomessa. Descrive una giovane donna che vuol capire se il principe sia veramente innamorato di lei. Non accetta che il suo futuro marito abbia avuto bisogno di una «stupida scarpa per riconoscerla» e accusa l'uomo di aver «preferito guardare per terra invece che negli occhi, miei e di tutte le altre poverette che si sono prestate al tuo stupido giochetto». Rivendica che le donne non sono al servizio degli uomini («sicuro: arriva il messaggero del re e tutte ci togliamo le scarpe e siamo pronte a provarci la scarpetta...»). Il principe, però, nel testo di Masini, riesce a trovare le parole giuste e confessa: «lo non cercavo chiunque. Io cercavo proprio te. È stato il destino a unirci». Cenerentola, allora, è pronta a liberarsi delle scarpette di cristallo, che oltretutto sono «scomode durissime» e «fanno male ai piedi». Beatrice Masini, così, fa una strizzatina d'occhi ai matrimoni dei reali di casa Windsor, quando scrive che le scarpette «diventate il simbolo di quel matrimonio d'amore, ormai comparivano su magliette, tazzine, piattini, strofinacci venduti nelle botteghe del regno». Nonostante tutto Cenerentola non cede alla ragione economica e si rifiuta comunque di indossare le scarpette di cristallo, preferendo, invece, «un bellissimo paio di scarpe da tennis bianche [...] ricamate con perline candide e chiuse da grossi fiocchi di raso al posto dei lacci». Le «vezzose scarpette di cristallo rimasero roba da museo, oppure al massimo diventarono i ciondoli d'oro e d'argento che le ragazze appendono ai braccialetti per far capire ai ragazzi che anche a loro piacerebbe diventare principesse, un giorno, prima o poi» (Radaelli, Ghioni, Brenna, 2015, pp. 237-239).

Nel mondo contemporaneo la scarpa da tennis simboleggia la libertà di scelta della donna e ben s'inserisce nel dibattito che critica la figura

¹⁶ Portato in scena per la prima volta al Teatro Nuovo di Spoleto il 7 luglio 1976, alla XIX edizione del Festival dei Due Mondi, riscosse un clamoroso successo.

sottomessa e non autodeterminantesi della donna disegnata da alcune fiabe. Uno degli ultimi contributi al dibattito è stato offerto dall'attrice Keira Knightley, la quale ha affermato di reputare diseducativi due classici Disney, *La Sirenetta* e *Cenerentola*, e perciò di averne vietata la visione alla figlia di tre anni, che non deve crescere pensando che un uomo debba salvarla. La sortita ha stimolato diversi interventi, come quello della filosofa Michela Marzano (2018).

I dibattiti sono sempre arricchenti e alle riflessioni sul senso delle fiabe classiche nell'epoca del *Metoo* si potrebbe sommessamente aggiungere l'augurio che Cenerentola, passata dalle scarpe di vetro a quelle da tennis, non lasci mai in nessuna piazza un paio di scarpe rosse. Ancora scarpe, quindi, questa volta non più simbolo di rinascita ma testimonianza, in tutto il mondo, del numero delle violenze, delle morti e dei maltrattamenti che le donne hanno subito nella loro vita¹⁷.

Come ha scritto Michela Marzano le «parole che si usano e le rappresentazioni che si danno costruiscono l'immaginario collettivo – non è un caso che negli ultimi cartoni animati della Disney appaiano eroine sempre più forti e diverse come Moana o Tiana». Le fiabe hanno un linguaggio universale e sanno adattarsi al tempo che scorre, sono il frutto di scambi e di contaminazioni. Il sistema culturale è un insieme di storie, di narrazioni, di immagini, che si sono radicate lentamente. È questo un patrimonio che si autoalimenta e si accresce su se stesso, riprende immagini significative di un passato indimenticabile e produce nuovi temi narrativi dotati di valore. Come ha scritto Mario Lavagetto, i testi delle fiabe mostrano le «impronte digitali» delle mani attraverso cui, nella loro vita secolare, si sono trovati a passare (Lavagetto, 2001, p. 46). Raccontano la storia di persone, ma soprattutto di simboli, profondamente radicati nelle varie culture. Per la loro tentacolarità, per il loro intimo legame con il mito che le rende multiformi, è possibile giocare con le fiabe, manipolarle e usarle per veicolare, in ogni punto del mondo, messaggi sociali dirimpenti. E, allora, ha ragione Michela Marzano quando afferma che vietare le fiabe alle bambine non è rivoluzionario, ma raccontarle e vederle insieme a loro lo è di sicuro.

¹⁷ Nel 2009 a Ciudad Juárez, città messicana dal tasso di femminicidio tanto elevato da farla definire «città che uccide le donne», Elina Chauvet espose una installazione di 33 scarpe rosse. *Le Zapatos Rojos* nacquero come progetto d'arte pubblica dell'artista, che ha creato un metodo per denunciare e urlare al mondo l'orrore che il femminicidio compie quasi quotidianamente.

4. La gabbianella e il gatto¹⁸

I libri sono gli amici più tranquilli e costanti, e gli insegnanti più pazienti.
C. W. Eliot

Gli scritti di Luis Sepúlveda¹⁹ hanno tutti una profonda valenza educativa e contemporaneamente confermano, in una virtuale scala di priorità semiologica, il primato della letteratura ai fini della formazione dell'uomo-fanciullo.

Il gran parlare che oggi si fa di ripristino della educazione civica (Chiosso, 2010), sotto forma di un nuovo insegnamento chiamato Cittadinanza e Costituzione, ha attivato già la corsa ai primi manuali di una disciplina antica, che funzionava bene anche quando non esisteva la manualistica: oggi il modo peggiore per farla amare dai ragazzi è certamente quello di presentargliela come un nuovo insegnamento, frutto di riforma della scuola, incasellata in un evanescente approccio trasversale in tutte le discipline, con il serio rischio della marginalità, in luogo di un percorso formativo ricco di indicazioni e contenuti da esplorare per i nostri ragazzi in formazione. Il modo migliore per elaborare e sperimentare una didattica utile alla sfida educativa nella società globale è far risentire ai ragazzi le favole di uno scrittore come Sepúlveda, incline a leggere la storia partendo manzonianamente dai più umili – e tra gli umili partendo addirittura dagli animali –, scoprendo nelle loro abitudini le virtù anziché i difetti e i vizi del genere umano. Lo avevano capito Esopo e Fedro, non certamente per plagiarli lo comprende e lo pratica lo scrittore cileno, del quale ogni scritto ha la valenza dell'amicizia, della fraternità, della solidarietà, della diversità. Il mondo globalizzato commette un errore grave se pensa di indirizzare l'umanità a questi valori dalle conquiste – pure sacrosante – della fisica, della chimica, della meccanica, dell'astronomia.

¹⁸ Il quarto paragrafo è opera di Giovanni Savarese (Università degli Studi di Salerno).

¹⁹ Nato nel 1949 in Cile, che ha dovuto abbandonare dopo il colpo di stato militare di Pinochet, Luis Sepúlveda vive in Spagna, nelle Asturie a Gijón, dopo aver abitato a lungo ad Amburgo (dove è ambientata la storia de *La gabbianella e il gatto che le insegnò a volare*) e a Parigi. Tra i suoi romanzi più famosi, oltre a quello preso in esame in questa sede, vanno ricordati: *Il vecchio che leggeva romanzi d'amore* (1989), *Patagonia express. Appunti dal sud del mondo* (1995), *Incontro d'amore in un paese di guerra* (1997), *Il generale e il giudice* (2003), *Il potere dei sogni* (2006), *L'ombra di quel che eravamo* (2009), *Ultime notizie dal sud* (2011), *Storia di un gatto e del topo che diventò suo amico* (2012), *Storia di una lumaca che scoprì l'importanza della lentezza* (2013), *Storia di un cane che insegnò a un bambino la fedeltà* (2015), *Tutte le favole* (2017) e *Storia di una balena bianca raccontata da lei stessa* (2018).

Queste verità della modernità sono figlie delle attitudini che nel processo educativo sono attingibili non dalla precettistica dei manuali, ma con priorità assoluta dalla dolcezza penetrante delle favole antiche, che i testi di Sepúlveda recuperano in una loro ingenuità abissale e profondamente costruttiva²⁰.

*La storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare*²¹ non è la sola utile a divertire e a far crescere moralmente e civicamente i nostri fanciulli, ma forse la più emblematica dell'abbondante produzione dello scrittore cileno. Il racconto, pubblicato nel 1996, si apre con la descrizione di uno stormo di gabbiani intento a volare sopra la foce del fiume Elba, nel mare del Nord, nei pressi di Amburgo. Ad un certo punto Kengah, una gabbiana dalle piume color argento, nel tentativo di acciuffare un pesce, resta intrappolata in una chiazza di petrolio, tentando senza esito di riuscire a spiccare il volo (Malavasi, 2013). Così, dopo vari tentativi andati a vuoto, riesce finalmente a volare sola e senza meta, ma le ali sono ormai impregnate di quella sostanza che, di lì a poco, risulterà fatale per la vita di Kengah, che riesce solo a sorvolare il porto della città tedesca prima di perdere quota e precipitare esausta sul balcone di una casa dove un gatto nero grande e grosso, Zorba, era intento a riposarsi. Zorba, vinto lo stupore iniziale, si dimostra subito amico della gabbiana tanto che ella, in punto di morte, gli affida il suo uovo e gli strappa tre promesse: di non mangiare l'uovo, di averne cura e, forse la più inconsueta e apparentemente innaturale, di insegnare alla piccola gabbianella che nascerà a volare (Musaio, 2017; Loiodice, 2018). Così Zorba, vinto lo sgomento alla vista di quell'animale mai conosciuto, si reca dai suoi amici gatti, Segretario e Colonnello, per spiegare loro la strana cosa che gli era capitata e per decidere il da farsi. Tutti insieme poi si recano, per un consulto enciclopedico, da Diderot, il gatto colto, per delucidazioni sul comportamento da tenere. Quella dei gatti del porto è una comunità che accoglie il «diverso», in cui il pacifico e costruttivo (perché tale si rivelerà la presenza della giovane gabbianella) incontro e confronto tra due razze

²⁰ Le altre storie dello scrittore dedicate all'infanzia sono: *Storia di un gatto e del topo che diventò suo amico*, *Storia di una lumaca che scoprì l'importanza della lentezza*, *Storia di un cane che insegnò a un bambino la fedeltà* e *Storia di una balena bianca raccontata da lei stessa*.

²¹ Il libro fu pubblicato nel 1996 dalla casa editrice Salani. Due anni dopo da questo romanzo è stato tratto il film *La gabbianella e il gatto* del regista napoletano Enzo D'Alò. Per un'analisi approfondita delle tematiche pedagogiche della favola di Sepúlveda rimando alla fondamentale monografia di Rossella Caso *Tra gatti e gabbiani. Un incontro tra infanzia e intercultura* (2013). Sul romanzo favolistico e sulla favola come genere letterario si veda il testo *La favola* di Rodler (2007).

diverse rappresenterà una preziosa opportunità di crescita per tutti, come acutamente rileva Antonella Cagnolati:

Gli ingredienti per una storia che può agevolmente costituire una metafora da utilizzare in una sinergica comparazione con la realtà del presente ci sono tutti: la condizione di orfanità della gabbianella che si crede un gatto; la società felina che si interroga su questa strana creatura ma non la discrimina, anzi la protegge e la guida; i cattivi topi che guardano con altezzosità e intolleranza ciò che i gatti stanno facendo. Un microcosmo che replica simbolicamente ciò che accade nel mondo, le cui dinamiche evidenziano la difficoltà del confronto del dialogo e dell'integrazione (Cagnolati, 2013, p. 14).

Dunque, amicizia e solidarietà come valori fondamentali per superare ogni differenza²²: così i gatti sperimentano che non tutto è scritto nei libri, ma spesso per arrivare ad una conoscenza bisogna calarsi totalmente e con dedizione nella realtà e saper affrontare le insidie che la vita propone ed impone giorno dopo giorno. Così Zorba cova l'uovo e dopo tre settimane si trova a fare da mamma a una tenera gabbianella, che Colonnello propose di chiamare Fortunata:

visto che la pulcina ha avuto la fortuna di cadere sotto la nostra protezione, propongo di chiamarla Fortunata (...) Così i cinque gatti formarono un cerchio intorno alla piccola gabbiana, si alzarono in piedi sulle zampe posteriori e, allungando quelle davanti fino a copirla con un tetto d'artigli, miagolarono la rituale formula di battesimo dei gatti del porto (Sepúlveda, 2012, pp. 88-89).

Fortunata cresce in fretta e subito condivide i valori fondamentali della comunità felina, di cui si sente parte integrante, perché ha fatto esperienza di calore ed accoglienza. Un giorno Zorba le parla con il cuore in mano, dimostrando capacità di amore verso l'altro, di dono e cura insieme capaci di generare un atto relazionale che innesca un meccanismo unico e meraviglioso:

²² Per sottolineare il ruolo attivo della persona che la pedagogia e l'educazione devono sostenere nel costruire l'uomo globalizzato, capace di significare l'ambiente familiare, le persone che incontra, le ansie e le paure del quotidiano, segnalò il numero monografico di *Pedagogia e Vita* (69/2011) dal titolo emblematico *L'educazione tra identità e alterità* e il saggio in esso contenuto di G. Accone, *Globalizzazione e formazione della persona*.

Ti vogliamo tutti bene, Fortunata. E ti vogliamo bene perché sei una gabbiana, una bella gabbiana. Non ti abbiamo contraddetto quando ti abbiamo sentito stridere che eri un gatto, perché ci lusinga che tu voglia essere come noi, ma sei diversa e ci piace che tu sia diversa. Non abbiamo potuto aiutare tua madre, ma te sì. Ti abbiamo protetta fin da quando sei uscita dall'uovo. Ti abbiamo dato tutto il nostro affetto senza alcuna intenzione di fare di te un gatto. Ti vogliamo gabbiana. Sentiamo che anche tu ci vuoi bene, che siamo i tuoi amici, la tua famiglia, ed è bene tu sappia che con te abbiamo imparato qualcosa che ci riempie di orgoglio: abbiamo imparato ad apprezzare, a rispettare e ad amare un essere diverso. È molto facile accettare e amare chi è uguale a noi, ma con qualcuno che è diverso è molto difficile, e tu ci hai aiutato a farlo. Sei una gabbiana e devi seguire il tuo destino di gabbiana. Devi volare (Ivi, p. 94).

A questo punto cominciano i tentativi rinnovati per ben diciassette volte, ma senza esito! La gabbianella non riesce proprio a volare e i gatti, disperati e senza idee, pensano che l'unica soluzione sia quella di chiedere aiuto ad un uomo. Ma a chi? Zorba propone di rivolgersi ad un poeta, l'umano che viveva con Bubulina, una bella gatta bianca e nera, di cui tutti i gatti del porto erano pazzamente innamorati. La scelta si rivelerà giusta e il poeta non deluderà le aspettative di Zorba e degli altri felini, risolvendo il loro problema²³. Aiutata e incitata da tutti, dall'alto del campanile della chiesa di San Michele illuminato da vari riflettori, Fortunata riuscirà a volare.

Piuttosto che spiegare incomprensibili teorie sulla volontà e sui percorsi scientifici del suo manifestarsi, serve ai fanciulli assorbire l'idea che tutto nella realtà è possibile se c'è la voglia di tentare, dimostrandoglielo non con il freddo razionalismo dei comandamenti, ma con l'improvvido «salto» spontaneo della gabbianella dalla balaustra del Campanile a conclusione di un consiglio dell'uomo. È così che un bambino, anche di pochi anni, farà sua l'abitudine a tentare e ritentare nella vita anche le imprese apparentemente più difficili, sapendo che solo se si ha la forza ed il coraggio di «saltare dal Campanile» le ali che natura ci diede agiteranno l'aria insegnandoci a volare, sapendo altresì che il coraggio non si conquista neppure esso con il decalogo, ma che convive con la paura come due poli che si rincorrono perennemente. Insomma, anche la paura non è eliminabile dalla coscienza dell'uomo se dietro di lei non si pone il coraggio a rincorrerla. Coraggio che dimostra Zorba anche grazie al fatto che può contare sulla comunità dei gatti, come osserva Rossella Caso: «La comunità felina è un bell'esempio di *melting pot* socio-culturale (...) Una comunità del genere può accogliere il diverso

²³ Nel film sarà invece una bambina, Nina, a svolgere questo compito.

e aiutarlo a crescere, perché è forte e quindi non può percepirlo come una minaccia per la propria integrità» (Caso, 2013, p. 56). Ipotizzate, quindi, una lezione sull'integrazione fra persone di razza e cultura diverse, limitandovi a predicare soltanto che bisogna avere il coraggio di convivere tra diversi: il problema non è quello di avere coraggio, ma di esercitarlo nella concretezza dell'esistere e nella consapevolezza dei rischi. È, infatti, per l'uomo la lezione che riceviamo dalle favole di Sepúlveda, che cioè la difficoltà di affrontare i rischi sta nell'averne la consapevolezza, unitamente ad una visione della vita aperta e tollerante, nella quale la differenza non viene vissuta come minaccia, ma come arricchimento per tutti (Santerini, 2008; Bernardi, 2016).

Un progetto didattico di lettura dell'opera rivolta all'educazione morale porterebbe, attraverso la riflessione su alcune parole chiave del testo, a quella che in pedagogia viene chiamata la costruzione dell'uomo completo (Sola, 2003; Lollo, 2003). Il fidarsi dell'altro nell'incontro tra la gabbiana partoriente e il gatto Zorba è una modalità – estremamente significativa – di ascolto degli altri e di fiducia come pre-condizione per generare armonia tra diversi. È da lì che muove per fasi successive la comprensione del ruolo che i singoli, anche se diversi, sviluppano nel nucleo sociale di cui sono parte. E in questo nucleo, valorizzando la propria identità, riversano sugli altri la ricchezza delle loro competenze (Loiodice & Ulivieri, 2017). Nella difficoltà del «miagolare» di Zorba e del «parlare» dell'uomo-poeta, presentata solitamente come una impossibile barriera di comunicazione, si dissolve il più difficile dei problemi didattici, cioè quello della reciproca conversazione. È vero che l'uomo studia il «miagolare» come fenomeno, ma non s'accorge che il gatto percepisce il suo linguaggio come un dato della comunicazione. È questa la strada per la quale il gatto incanala le indicazioni dell'amico Diderot e induce la gabbianella a lanciarsi nel vuoto, nella certezza che volerà se vuole volare. Così Sepúlveda, senza scadere nella retorica, ci consegna una favola dei nostri giorni che parla di tolleranza, amicizia, solidarietà e rispetto dell'ambiente (Todaro, 2016).

5. Prospettive di fiaba del Terzo Millennio²⁴

In questa ottica interculturale, che individua elementi privilegiati di mediazione attraverso epoche e continenti distanti, la prospettiva pedagogica può avvalersi di validi e solidi argomenti. Il primo di questi può senz'altro fare

²⁴ Il quinto paragrafo è opera di Leonardo Acone (Università degli Studi di Salerno).

riferimento al fatto che la «letteratura fiabesca è del tutto priva di stereotipi culturali» (Bruno, 2018, p. 49) e si rivela, quindi, come traccia di comunanza minimale ed esaustiva, priva di sedimentazioni e pregiudizi riferibili a contesti, civiltà, tradizioni. Quando questi riferimenti ci sono, sono presenti in modo 'poco invadente', ed arricchiscono il prisma narrativo senza condizionarne e corromperne l'universalità.

In ambiti e contesti più propriamente formativi come la scuola, una pratica di insegnamento che si avvale della fiaba come strumento interculturale può consegnare, ad insegnanti ed alunni, la possibilità di un dialogo foriero tra microcosmo scolastico, cultura di provenienza, famiglie e contesto sociale circostante, poiché «la fiaba possiede lo straordinario potere di congiungere trasversalmente le culture e, nello stesso tempo, di raccontare le specificità, senza costringere l'insegnante a fare sermoni o discorsi moraleggianti» (Ivi, p. 48).

Come la fiaba si rivela narrazione neutra ed universale, anche la classe in cui si leggono le storie senza tempo può, in tal modo, rivelarsi luogo interculturale per eccellenza, privo di confini e delimitazioni pregiudiziali: «nella lettura in classe anche il ragazzo straniero può ritrovare pezzi di sé, della propria storia, della propria appartenenza. Incontrare una pluralità di linguaggi, di alfabeti. E la narrazione fiabesca permette di coinvolgere anche i genitori immigrati, per dar loro la possibilità di rievocare storie e racconti» (*Ibidem*).

Una panoramica ad ampio spettro, capace di riconfigurare origini e prossimità di storie che uniscono popoli lontani nel tempo e nello spazio, trova una futura proiezione pratica nella possibilità di passare dal tema vasto – e a volte disorientato – dell'*intercultura* a quello più specifico e pedagogicamente orientato dell'*interletteratura*, inteso come riscoperta di tutti gli elementi e i paradigmi che, a livello di storie, personaggi, temi e contenuti, avvicinano e non separano; dettano indirizzi di condivisione tendenti a sviluppare la riscoperta di culture e civiltà che, sebbene diverse, possono trovare punti di connessione attraverso i racconti che le infanzie di ogni luogo ed ogni tempo condividono. L'avvicinamento culturale, l'esplorazione delle tradizioni, il ricongiungimento di personaggi ponte, dei motivi vaganti e dei *tòpoi* fluttuanti divengono i parametri artistici e pedagogici mediante i quali 'ripensare' il concetto di condivisione formativa e sociale.

Leggere e 'leggarsi' senza pregiudizi e distanze significa anche, indubbiamente, essere capaci di narrare se stessi e rendersi partecipi di una

‘storia condivisa’; una storia che ci pone in coerente e costante dialogo con l’altro, senza che le distanze o le differenze generino diffidenza, ma soltanto curiosità e potenziale arricchimento (Bichsel, 2002; Filograsso, 2012). Si tratta di una postura che trova, nella fiaba, una sua corretta collocazione, poiché l’immaginario riesce dove la realtà, spesso, non è più in grado di compiere il decisivo e definitivo passo dal *multi* all’*inter*; dalla separazione all’unione di sguardi e racconti. Per dirla con Cristofaro:

Pur nella estrema varietà e ricchezza di linguaggi, situazioni, ambienti, accadimenti che caratterizzano le fiabe di tutti i Paesi, l’immaginario collettivo riconduce ogni volta alle scoperte essenziali sulla condizione umana, la vita e la morte, l’amicizia e l’amore, la paura e i desideri. L’immaginario ha dunque il potere di congiungere trasversalmente popoli e culture e, nello stesso tempo, di raccontare delle loro specificità. Il racconto appare così una sorta di specchio a due facce, che, da un lato, si apre all’orizzonte dell’immaginario e delle rappresentazioni collettive di una determinata società e, dall’altro, rivela i suoi evidenti agganci con la sfera del vissuto e con la dimensione sociale (Cristofaro, 2016, p. 77).

Il fiabesco, in conclusione, può fornire un registro di nuova lettura interculturale del vorticoso scenario sociale che ci circonda, e può fattivamente assumere un ruolo di attivo agente pedagogico, consapevole della mediazione culturale di cui c’è urgente necessità. La fiaba può e deve rappresentare una forma di esercizio del pensiero critico e ragionato, al fine di infrangere pregiudizi, preconcetti, comportamenti e deviazioni che, spesso, non trovano argine in assenza di strutture interiori compiute e maturate attraverso una consapevole auto-narrazione. Ci si riferisce ad un pensiero che si elabora e matura attraverso l’esperienza e le *storie* degli altri; con lo scambio costante tra ciò che crediamo distante e ciò che riconosciamo come prossimo; nella capacità – a tratti magica e meravigliosa – di rendere fluide e malleabili le linee di confine dei nostri ‘compartimenti’ socio-culturali.

6. Bibliografia

Abdallah, F. (1999). *al-Hajj al-Dalil al-bibliografi fi-l kitab al-tifl al-‘Arabi (Guida bibliografica al libro arabo per l’infanzia)*. Cairo: Da’iratu al-thaqatha wa al-‘alam.

- Acone, G. (2011). Globalizzazione e formazione della persona. *Pedagogia e Vita. L'educazione tra identità e alterità*, 69(1), pp. 13-28.
- Acone, L. (2008). *Da Lilliput a Metropoli. Viaggi e luoghi della letteratura per ragazzi*. Grottaminarda (AV): Delta 3 Edizioni.
- Acone, L. (2015). *Le mille e una nota. Letteratura, musica, infanzia. Orizzonti interdisciplinari e pedagogici*. Lecce-Brescia: Pensa Multimedia.
- Acone, L. (2017). *La metafora del viaggio tra storie lontane, luoghi distanti ed antichi racconti*. In M. L. Albano (ed.), *Hijab e Maccaturi. L'altro svelato dai ragazzi ai ragazzi* (pp. 52-55). Lecce: Pensa Multimedia.
- Acone, L. (2017). *L'infanzia che unisce, la letteratura che salva*. In M. L. Albano (ed.), *Hijab e Maccaturi. L'altro svelato dai ragazzi ai ragazzi* (pp. 106-109). Lecce: Pensa Multimedia.
- Albano, M. (2005). *Le fiabe arabo-africane e l'Intercultura*. In M. L. Albano, *I datteri di al-Shatir Hasan - Fiaba araba narrata da Maria Albano* (pp. 10-12). Cosenza: I Quaderni dell'Irfea, Falco.
- Albano, M., & Salama, R. (Eds.). (2018). *Il cavallo che non nitriva più. Racconti egiziani ed italiani*. Il Cairo: Osiris Bookshop.
- Albano, M. (2008). Alterità e integrazione: caratteristiche degli immigrati adulti e minorenni in un'Italia che cambia. *Nuove esperienze di Giustizia Minorile*, Ministero della Giustizia, Studi Ricerche e Attività Internazionali, 2, pp. 25-32.
- al-Din, K. S. (1979). *al-hikayat al-sha'biyya al-'iraqiyya (Fiabe popolari irachene)*. Baghdad: Dar al-hurriyya lil-ta'aba.
- al-Hibrachi, M. A. (1974). *L'education dans l'Islam*. Cairo: Conseil Superieure des Affaires Islamiques (R.A.E.), Ahram Press.
- al-Sharuny, Y. (2001). *Ajmal al-hikayat al-sha'biyyah (Le più belle storie popolari)*. Cairo: Dar al-Shuruq.
- Anolli, L. (2006). *La mente multiculturale*. Roma-Bari: Laterza.
- Barry, B. (2001). *Culture and equality. An egalitarian critique of multiculturalism*. Cambridge: Harvard University Press.
- Basile, G. (2006). *Lo cunto de li cunti*. Milano: Garzanti.
- Bauman, Z. (2005). *Globalizzazione e glocalizzazione*. Roma: Armando editore.
- Bernardi, M. (2016). *Letteratura per l'infanzia e alterità. Incanti, disincanti, ambiguità, tracce*. Milano: FrancoAngeli.

- Bettelheim, B. (2011). *Il mondo incantato. Uso, importanza e significato psicoanalitico delle fiabe*, trad. it. di A. D'Anna. Milano: Feltrinelli.
- Bettini, L. (2006). Contes Féminins de la haute Jézireh Syrienne. *Quaderni di Semitistica*, 26.
- Bichsel, P. (2002). *Il lettore, il narrare*. Bologna: Comma 22.
- Bruner, J. (2002). *La fabbrica delle storie*. Bari: Laterza.
- Bruno, R. T. (2018). *Insegnare con la letteratura fiabesca. Introduzione teorica e applicazione pratica*. Monte San Vito (AN): Raffaello Scuola.
- Buongiorno, T. (1997). *Dizionario della fiaba*. Cernusco: Vallardi.
- Cagnolati, A. (2013). *Prefazione*. In Caso, R., *Tra gatti e gabbiani. Un incontro tra infanzia e intercultura* (pp. 13-15). Roma: Aracne.
- Calvino, I. (1975³). *Introduzione*. In I. Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti* (pp. XIII - XLII). Torino: Einaudi.
- Calvino, I. (1988). *Sulla Fiaba*. Torino: Einaudi.
- Canzanella, C. (1999). *La Madonna di Piedigrotta. Il culto, il mito, la storia*. Napoli: ESI.
- Caso, R. (2013). *Tra gatti e gabbiani. Un incontro tra infanzia e intercultura*. Roma: Aracne.
- Chiosso, G. (Gennaio 2019). Il ritorno in classe dell'educazione civica. *Nuova Secondaria*, 5, pp. 9-10.
- Cristofaro, G. (2016). *Perché narrare le fiabe*. Roma: Anicia.
- D'Antuono, N. (2018). «Una ragnatela d'argento». *I fili del racconto di Anna Maria Ortese*. Lanciano: Carabba.
- Eliano (1996). *Storie varie*, a cura di Nigel Wilson, trad. dal greco di C. Bevegini. Milano: Adelphi.
- Errico, G. (2010). *C'era una volta Cenerentola*. Milano: FrancoAngeli.
- Ferrario, A. (2003). *Laboratorio della fiaba africana*. Bologna: EMI.
- Filograsso, I. (2012). *Oltre i confini del libro, la lettura promossa per educare al futuro*. Roma: Armando.
- Geertz, C. (1999). *Mondo globale, mondi locali. Cultura e politica alla fine del ventesimo secolo*. Bologna: Il Mulino.

- Hafez, M. H. A. (2011). *Abdel Tawab Yossef al-hika' ghayr al-sha'biyyah* (Abdel Tawab Yossef e i racconti non popolari). Consultato il 3 di gennaio del 2019, in <http://haybinyakzan.blogspot.com/2011/12blog-spot-04.html>.
- Innocenti, R., & Piumini, R. (2018). *Casa del Tempo*. Cornaredo (MI): La Margherita.
- Lavagetto, M. (1993). Prefazione. In I. Calvino, *Fiabe Italiane* (pp. IX-XLVII). Milano: Mondadori.
- Lavagetto, M. (2001). *Dovuto a Calvino*. Milano: Bollati Boringhieri.
- Loiodice, I. (2018). Il dono, la cura, l'educazione. *L'umanità sottovoce: teoria e pratica del dono. Metis*, 8(1), pp. 18-28.
- Loiodice, I., & Ulivieri, E. (eds.). (2017). *Per un nuovo patto di solidarietà. Il ruolo della pedagogia nella costruzione di percorsi identitari, spazi di cittadinanza e dialoghi interculturali*. Bari: Progedit.
- Lollo, R. (2003). *Sulla letteratura per l'infanzia*. Brescia: La Scuola.
- Lüthi, M. (1979). *La fiaba popolare europea. Forma e Natura*. Milano: Mursia.
- Mahmoud Ahmed Ridwan, H. (2015). *Le fiabe tra due mondi: italiano e arabo, con particolare riferimento a Luigi Capuana e Abdel Twab Yossef*. (Tesi inedita di dottorato). Università di Helwan, Dipartimento di Italianistica.
- Malavasi, P. (2013). Pedagogia dell'ambiente. Tra degrado, sostenibilità e sviluppo umano integrale. *Pedagogia Oggi*, 2, pp. 209-222.
- Marazzini, C. (2004). *Le fiabe*. Roma: Carocci.
- Marzano, M. (2018, 27 ottobre). Vietare alle bambine le favole Disney non è femminista. Guardarle assieme a loro lo è, *D. La Repubblica*. Consultato il 3 di gennaio del 2019, in <https://bit.ly/2Hw4zyB>.
- Masini, B. (2012). *Storie dopo le storie*. Torino: Einaudi.
- Musaio, M. (2017). Pedagogia e nuovo umanesimo: interpretare le «tracce» dell'umano. *Pedagogia e Vita*, 75(2), pp. 106-120.
- Nobile, A., Giancane, D., & Marini, C. (2011), *Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza. Storia e critica pedagogica*. Brescia: La Scuola.
- Nussbaum, M. C. (2011). *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, introduzione di T. De Mauro, trad. it. di R. Falcioni. Bologna: il Mulino.

- Ongini, V., & Carrer, C. (2009). *Le altre cenerentole. Il giro del mondo con 80 scarpe*. Roma: Sinnos.
- Ongini, V. (2017). *La didattica dei personaggi ponte*. In M. L. Albano (ed.), *Hijab e Maccaturi. L'altro svelato dai ragazzi ai ragazzi* (pp. 206-219). Lecce: Pensa Multimedia.
- Ortese, A.M. (2002). *Il porto di Toledo. Ricordi della vita irreali*, in A. M. Ortese. *Romanzi*, a cura di M. Farnetti. Milano: Adelphi.
- Ortese, A.M. (2006), *Quartiere*, in Ortese, *Angelici dolori e altri racconti*, a cura di L. Clerici (pp. 48-53). Milano: Adelphi.
- Pasqualotto, G. (ed.) (2008). *Per una filosofia interculturale*. Milano-Udine: Mimesis.
- Pernety, A. J. (1980). *Dictionnaire mytho-hermétique (1758)*. Milano: Archè.
- Piumini, R. (2015). *Cenerentola da Charles Perrault*, con illustrazioni di B. Bogini. San Dorligo della Valle: EL.
- Propp, V. J. (1985²). *Le radici storiche dei racconti di fate*, trad. it. di C. Coisson. Torino: Boringhieri.
- Propp, V. J. (2000). *Morfologia della fiaba*. Torino: Einaudi.
- Pugliese, E. (2006). *L'Italia tra migrazioni internazionali e migrazioni interne*. Bologna: il Mulino.
- Radaelli, L. Ghioni, M., & Brenna, S. (2015). *Lettori si diventa*. Milano-Torino: Pearson Italia.
- Rak, M. (2007). *Da Cenerentola a Cappuccetto rosso. Breve storia illustrata della fiaba barocca*. Milano: Bruno Mondadori.
- Rodari, G. (1970). *Presentazione*. In H. C. Andersen, *Fiabe. Scelte e presentate da Gianni Rodari*, traduzione di A. M. Castagnoli e M. Rinaldi. Torino: Einaudi.
- Rodler, L. (2007). *La favola*. Roma: Carocci.
- Santerini, M. (2008). *Il racconto dell'altro. Educazione interculturale e letteratura*. Roma: Carocci.
- Sepúlveda, L. (1996). *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare*. Milano: Salani.
- Sepúlveda, L. (2012). *Storia di una gabbianella e del gatto che le insegnò a volare*. Parma: Guanda.

- Sermonti, G. (1989). *Fiabe del sottosuolo. Analisi chimica delle fiabe di Cappuccetto rosso, Biancaneve, Cenerentola*. Milano: Rusconi.
- Sola, G. (2003). *Umbildung. La «Trasformazione» nella formazione dell'uomo*. Milano: Bompiani.
- Sossi, L. (2007). Letteratura per ragazzi ed intercultura, Nuove Prospettive didattiche della scuola primaria. In *Pagine Giovani*, 31(131).
- Steiner, G. (1997). *Nessuna passione spenta. Saggi 1978-1996*. Milano: Garzanti.
- Todaro, L. (2016). L'orizzonte interculturale nei libri e nelle letture per l'infanzia: uno sguardo alla recente produzione editoriale italiana. *Quaderni di intercultura*, 8, pp. 74-87.
- Xiaping, Y. (2005). *La Cenerentola cinese, Fiabe della Cina antica e contemporanea*. Campi Bisenzio: Idest.
- Yossef, A. T. (2002). *Hikayat sha'biyya 'arabiyya (Racconti popolari arabi)*. Cairo: Dar al-fikr al-'arabiyy.
- Yossef, A. T. (2006). *Hikayat ghayr al-sha'biyya (Racconti non popolari)*. Cairo: Dar al-misriyya al-lubnaniyya.
- Zalit, A. (1994). *Adab al-tufula bayna Kamil al-Kilany wa Muhammad al-Harawy (La letteratura per l'infanzia tra Kamel al-Kilany e Muhammad al-Harawy)*. Cairo: Dar al-Ma'arif.
- Zipes, J. (2012). *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*. Roma: Donzelli.

Pagina intenzionalmente in bianco

FIABE DIGITALI: TRA TRADIZIONE E INNOVAZIONE

Anna Antoniazzi¹

1. Introduzione

La fiaba, con la sua struttura «chiusa», definita, difficilmente valicabile, ma al tempo stesso aperta al possibile, con la ricchezza delle sue metafore, la sua adattabilità a contesti, media e strumenti narrativi diversi, ha suscitato l'interesse di ogni tipo di narratore. Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo sono molti gli scrittori che attingono al fiabesco per reperire trame, suggestioni, personaggi e lo fanno talvolta con la reverenziale devozione del seguace di una setta, altre volte trasgredendo, violando, dissacrando il tessuto narrativo originario. All'inizio del Novecento, ad esempio, Sergio Tofano in *Il romanzo delle mie delusioni*², stravolge completamente il modo di concepire la fiaba liberando i suoi personaggi dal loro contesto tradizionale e trasportandoli nella realtà di Benvenuto, un ragazzino bocciato tre volte agli esami di licenza elementare. E da quel momento l'autore si diverte a giocare, a ribaltare le situazioni, a esplorare i

¹ Università degli Studi di Genova. E-mail: anna.antoniazzi@unige.it.

² A puntate su *Il Corriere dei Piccoli* a partire dal 1917, viene pubblicato in volume nel 1925 da Mondadori.

personaggi da altri punti di vista, facendo loro compiere azioni improbabili se non ossimoriche rispetto alla consuetudine fiabesca. Come sottolinea Sabrina Fava:

Il viaggio immaginario di Benvenuto nelle fiabe del passato, mostra le possibilità di smontaggio e rimontaggio delle trame narrative entrando in ciascuna storia e trovando inaspettati capovolgimenti ironici. Per questa via l'autore giunge alla riformulazione del linguaggio e allo stravolgimento dei significati attribuiti alle storie. Tofano rompe gli schemi tradizionali della narrazione perché agisce sui contenuti delle fiabe rovesciando il classico ruolo dell'orco cattivo che diventa innocuo dopo aver fatto «indigestione di scaloppine di neonati al madera», di Barbablù che apre «un'agenzia matrimoniale, la quale non è mai riuscita a combinar un matrimonio perché i clienti non hanno fiducia in quell'uomo dallo sguardo idiota», di un lupo che si uccide per salvare Cappuccetto Rosso. In tale carrellata di fiabe a rovescio il protagonista è parte dell'azione narrativa e spesso è vittima delle situazioni dalle quali fugge con le sue scarpe fatate per entrare in altre fiabe. Il viaggio nelle fiabe promette meraviglie ma restituisce a Benvenuto delusioni e così il ritorno alla quotidianità pare salvifico e rassegnato nonostante la realtà non assicuri la felicità. L'operazione culturale elaborata da Tofano è dunque di grande valore poiché lavorando sulla struttura testuale ha consentito di aprire nuove e inusitate possibilità nel rappresentare le storie diventando a questo proposito un esempio significativo a cui svariati autori si sono in seguito ispirati (Fava, 2019, p. 89).

In ambito anglosassone, nel 1919, è Charles Evans che, pur senza sovvertirla nella sostanza, trasforma la fiaba di *Cenerentola*³ in un romanzo, donando ai vari personaggi caratteristiche fisiche, comportamentali e caratteriali sconosciute alla tradizione narrativa che stiamo analizzando. Così, nel racconto di Evans, la storia di *Cenerentola*, pur rimanendo in linea con la narrazione di Perrault, viene connotata di quelle caratteristiche, toni e sfumature che attraverso il lungometraggio disneyano diverranno universalmente riconosciute e riconoscibili: le sorellastre goffe, brutte e prepotenti; la matrigna perfida, autoritaria e autoreferenziale; il nobile incaricato di provare a tutte le fanciulle la scarpetta perduta. E assieme ai personaggi gli ambienti, come la soffitta nella quale Cenerentola viene relegata e nella quale coltiva sogni e aspirazioni. Proprio come i personaggi dei romanzi moderni.

³ In Italia è stato ripubblicato da Donzelli nel 2009 con il titolo: *Il fuso e la scarpetta. La bella addormentata e Cenerentola*.

Angela Carter poi, nella seconda metà del Novecento, scuote ulteriormente il mondo fiabesco, utilizzando una metafora efficacissima: «Reading is just as creative an activity as writing and most intellectual development depends upon new readings of old texts. I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the old bottles explode» (Carter, 1983, p. 69). E Angela Carter pur mantenendo vivo il dialogo con la tradizione, nelle sue opere, a partire da *The Bloody Chamber* (1979) suggerisce nuove interpretazioni ed esplora nuove possibilità. Come afferma lei stessa in un'intervista, infatti: «My intention was not to do 'versions' or, as the American edition of the book said, horribly, 'adult' fairy tales, but to extract the latent content from the traditional stories» (Haffenden, 1985, p. 80).

Se il mondo della scrittura, dunque, ha esplorato in lungo e in largo il patrimonio fiabesco traendone ispirazione e rinarrandolo, sono i mass-media audiovisivi – cinema e tv in primis, ma non solo – a intercettare il fiabesco e a collocarlo in pianta stabile all'interno della programmazione e dei palinsesti. Anche quando, negli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, le fiabe subiscono una sorta di boicottaggio da parte del mondo pedagogico-educativo – sospettate non solo di essere ricettacolo di stereotipi e modelli tradizionali desueti, ma anche violente e intrise di cattivi comportamenti – continuano ad alimentare la creatività di narratori e narratrici di ogni tipo.

Tra la fine del secolo scorso e l'inizio del nuovo millennio, poi, il fiabesco conosce un nuovo straordinario exploit e la crossmedialità si fa veicolo di sue nuove, audaci, inedite rappresentazioni.

Una molteplicità di studiosi di matrice disciplinare diversa, poi, a partire dalla seconda metà del Novecento, ha guardato alla fiaba – e a tutto il patrimonio narrativo tradizionale – con curiosità ed interesse, sottolineandone da un lato la capacità di conservare tracce delle culture e delle società di appartenenza (Marc Bloch, Carlo Ginzburg, Claude Lévi Strauss, Vladimir Propp, ecc.), dall'altro le potenzialità narrative e coinvolgenti delle sue metafore (Antonio Faeti, Giorgio Cusatelli, Peter Brooks, ecc.). Anche l'aspetto psicoanalitico (Marie-Louise Von Franz, Donald Winnicott, Bruno Bettelheim, Adalinda Gasparini, ecc.) e quello «migratorio» del fiabesco (Milena Bernardi, ecc.) hanno fornito precise indicazioni nello studio e nell'analisi delle storie delle quali ci si sta occupando.

Tornando alla dimensione narrativa, a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso anche l'universo delle tecnologie informatiche ha trovato nel gioco e nella fiaba importanti alleati. I videogame, prima, poi, a partire dal 2009, *app*

sempre più sofisticate – senza tralasciare la pluralità di situazioni e contenuti narrativi reperibili all'interno del *world wide web* – hanno consentito ad un pubblico sempre più vasto e variegato di entrare direttamente a contatto con le storie, di partecipare al loro svolgimento, di modificarle, di interagire con loro; in qualche modo di esserne protagonisti. Ed è la fiaba, in particolare, assieme all'avventura, al mito, alla leggenda, che con quella confinano, ad essere spesso il motore del racconto. Qualche volta si tratta di una mera e pedissequa ripetizione delle antiche trame, altre volte di banali riduzioni, ma più spesso di trasposizioni che, prendendo spunto dalle storie tradizionali, le reinterpretano mettendo in scena la nostra contemporaneità.

In alcune di queste il tessuto narrativo della fiaba, pur conservando la struttura, la trama e gli stessi personaggi – dotati di caratteristiche fisiche, comportamentali, tali da renderli immediatamente riconoscibili – riesce a spostare l'attenzione ad aspetti della vicenda inediti, inesplorati, ma sempre vicinissimi al contesto storico-sociale all'interno del quale sono narrati. Tanto che, inevitabilmente, gli esempi di seguito riportati, finiscono col rappresentare, al di là dell'assodata contestualizzazione all'interno dell'universo fiabesco, la nostra contemporaneità in alcuni delle sue caratteristiche più tipiche.

2. Fratelli di fiaba

Brothers. Tale of two sons, sviluppato da Starbreeze Studios e pubblicato nel 2013, appartiene in tutto e per tutto

a una grande categoria di videogiochi che mi piace definire narrativi: una sorta di genere trasversale che comprende al suo interno tutti quei «racconti interattivi» che hanno a che fare con gli eroi, con le avventure iniziatiche, con le consolidate epopee fantastiche, con le fiabe e i miti di tutti i tempi e con quell'irrinunciabile patrimonio narrativo che è proprio dell'umanità; da sempre (Antoniazzi, 2007, pp. 1-2).

La storia, pur narrata con le più aggiornate tecniche informatiche, ricalca e conferma, come vedremo, molti *tòpoi* del fiabesco tradizionale. Coerente è l'ambientazione: il 'c'era una volta' conduce chi gioca in un altrove senza tempo, probabilmente un medioevo inventato eppure credibile, ma l'epoca potrebbe essere anche meno remota, nel quale i protagonisti – due fratelli, appunto – si muovono alla ricerca dell'«acqua della vita»; l'unica in grado

di salvare il padre moribondo. I due fratelli sono giovani, il più piccolo è sulla soglia dell'adolescenza, mentre il più grande non ha ancora raggiunto l'età adulta. Il primo è fragile, insicuro, spaesato, quanto l'altro è spavaldo, determinato, combattivo. Eppure solo uno riuscirà a condurre a termine la missione. E non sarà il più forte, ma quello che, dopo aver affrontato i pericoli e le immani fatiche del viaggio tornerà a casa avendo sconfitto, una dopo l'altra, tutte le proprie paure.

Nelle fiabe spesso sono presenti più fratelli: *Pollicino* ne annovera diversi, a seconda delle versioni; *Hansel e Gretel* formano quasi un'unità indistinta nella storia narrata dai Grimm; *I cigni selvatici* non sarebbe stata raccontata se la protagonista non ne avesse avuti. Certo è, però, che nelle fiabe tradizionali e in quelle di importanti autori come Hans Christian Andersen, solo uno – e importa poco se uomo o donna, bambino o bambina – può essere il vero protagonista, l'eroe o l'eroina in grado di risolvere la situazione e di tornare a casa vittorioso. In *Pollicino* i fratelli rimangono una mera comparsa, anche Hansel, imprigionato nella stia dalla strega, perlopiù si limita a sopravvivere piuttosto che a svolgere una funzione chiave nella vicenda, come invece capita a Gretel. È Elisa poi, a salvare se stessa e i suoi congiunti trasformati in cigni dal sortilegio della matrigna. Anche Cenerentola, in qualche modo, si avvale della presenza delle «sorellastre» per realizzare il suo sogno: è grazie loro, o meglio, per colpa loro, infatti, che si innesca una serie di eventi inaspettati che la porterà prima ad incontrare il principe, poi a diventare sua sposa.

Tornando al videogame *Brother*, però, non si può non notare come ci sia qualcosa di profondamente nuovo e diverso: i ruoli sono più complessi e entrambi i fratelli sono protagonisti della vicenda. La complementarità dei ruoli è fondamentale affinché l'avventura possa svolgersi.

Ogni parte del gioco è impostata affinché entrambi i ragazzi possano mettere a disposizione le proprie capacità, le proprie attitudini e anche la propria sensibilità: entrambi riescono a trarre beneficio dalla solidarietà e dalla condivisione e la leadership stessa dell'azione viene di volta in volta rimessa in gioco e ri-attribuita a seconda delle necessità del momento. Il fratello più grande, dunque, non è una mera comparsa, ma un protagonista vero. Le sue azioni sono necessarie affinché l'eroe divenga tale; e anche il suo sacrificio sembra un «giusto» tributo alla riuscita dell'impresa del fratello più piccolo, affinché almeno lui possa tornare a casa.

Anche nella contemporaneità immaginativa, dunque, il *nòstos*, il ritorno a casa dell'eroe, rimane un elemento centrale. Raccontare il viaggio come

nòstos, come ritorno in patria, nella terra degli avi, è tipico, anche se non esclusivo, delle società tradizionali ed è, per lo più, legato alla concezione di una natura ciclica, dove solo il ritorno al punto di partenza può dare adito alla stabilità, alla regolarità degli eventi.

Come in natura, infatti, al giorno segue necessariamente la notte e viceversa, così ad ogni partenza, qualunque sia il suo scopo, deve seguire, inevitabilmente, il ritorno come necessario compimento del ciclo vitale. Non solo Ulisse, Gilgamesh, Neemea, Esdra e gli infiniti eroi delle culture tradizionali considerano il *nòstos* come unica prerogativa per garantire il futuro proprio e della propria civiltà, ma dopo questi tutta una schiera di viaggiatori e letterati hanno identificato nel ritorno alla loro terra, abbandonata per i più svariati motivi, l'aspirazione più intima e segreta.

In tempi moderni, forse proprio a partire da quando, nel XVII secolo, vengono pubblicate le prime raccolte di fiabe⁴, il *nòstos* supera l'esigenza di seguire l'ordinamento naturale e diventa metafora della conoscenza di sé, della scoperta della propria identità.

Solo chi decide di abbandonare (o è costretto a farlo), anche se per poco, le proprie certezze creando una frattura fra sé e la quotidianità, ha la possibilità di scoprire mondi nuovi, spesso antitetici rispetto a quello di riferimento, di affrontare prove e pericoli, di problematizzare e mettere in discussione i propri valori originari. Il ritorno, quello vero e sentito, può essere letto, dunque, come il momento cruciale nel quale alla crisi dei valori segue una nuova fondazione della propria identità. E sono proprio le fiabe a sottolineare quanto il *nòstos* accomuni – nonostante la trasformazione dei modelli narrativi di riferimento e dell'interpretazione che ogni epoca ha fatto di quei modelli – le icone del passato a molte di quelle presenti nel fiabesco contemporaneo. Il *nòstos* di Ulisse verso l'amata Itaca rappresenta, in questo senso, un irrinunciabile prototipo di riferimento: quello dell'eroe omerico è, proprio come quello dei protagonisti delle fiabe, un viaggio difficile, a tratti contraddittorio, pericoloso, pieno di imprevisti e di incontri clamorosi.

L'*Odissea* è, per Ulisse, un viaggio avventuroso suo malgrado; l'eroe vorrebbe che il proprio ritorno fosse la pura e semplice conseguenza del suo essere partito, ma è il fato, non la sua volontà, a spingerlo qua e là per il Mediterraneo, in luoghi abitati da esseri mitologici spesso inquietanti e terribili. Così gli inganni di Circe, antesignana di tante streghe fiabesche, gli

⁴ *Lo cunto de li cunti* di Basile (1634) e *I racconti di Mamma l'Oca* di Perrault (1697) in primis.

incantesimi di Calipso capace, come le fate, di ingannare e irretire gli eroi, la furia del ciclope Polifemo, fratello maggiore di una molteplicità di orchi divoratori e giganti, non sono altro che la rappresentazione di momenti critici nei quali lo spaesamento e lo sconforto stanno per prendere il sopravvento sull'eroe. A ben guardare, però, quelle dolci ma infide seduzioni, gli inganni, i timori, le paure, gli orrori non sono altro che il tributo pagato per garantirsi il ritorno, l'obolo per il raggiungimento della tanto agognata meta.

Non importa, in ultima analisi, se chi ritorna a casa lo faccia dopo essere partito volontariamente o perché spinto dagli eventi – abbandono, smarrimento, cataclisma, ... – perché il *nòstos*, per Ulisse, come per i protagonisti delle fiabe, è una componente fondamentale, l'unica che, permettendo di appropriarsi del qui e ora, crea una zona stabile dell'essere, un margine di sicurezza nell'incerto e burrascoso oceano delle possibilità. Solo partendo da questo presupposto, dunque, il ritorno può diventare anche occasione di scoperta delle proprie origini, riconoscimento dell'impossibilità di procedere nella propria esistenza senza conoscere il proprio passato, la storia della propria famiglia e del proprio popolo.

Non è un caso dunque che la scena finale del videogame *Brothers* mostri il protagonista, reduce dal proprio personalissimo *nòstos* e suo padre inginocchiati, insieme, al cospetto delle lapidi dei loro congiunti morti. Quella scena finale, che ricalca quella iniziale, – e qui la dimensione del *nòstos* viene amplificata – testimonia un'altra affinità tra le fiabe tradizionali, l'Odissea e i "videogame narrativi", ovvero la necessità di mantenere un legame con il passato, rimarcando l'imprescindibilità della memoria come dimensione essenziale dell'umano, pur nella consapevolezza del non potersi fermare lì, di dover procedere non solo nella propria esistenza, ma nel cammino stesso della civiltà. E il fatto che attraverso media diversi, sempre più tecnologici e apparentemente asettici, l'umanità continui a narrare fiabe, testimonia quanto il racconto non favorisca tanto un ripiegamento in sé di chi narra e di chi fruisce della narrazione, ma propenda verso un'estensione del campo delle possibilità, senza dimenticare nessuna tappa della storia. Anche la sospensione temporale operata dal "c'era una volta" – della quale si è parlato un po' sopra – non implica un isolamento "autistico" della fiaba, ma le permette di aderire ad ogni contesto, di permeare le pieghe di ogni epoca, di adeguarsi ad ogni supporto, di rimanere coerente con l'attualità immaginativa di chi se ne appropria, di mostrare – attraverso il suo potente apparato metaforico – di adattarsi ad ogni presente.

3. Il risveglio di Aurora

Nelle sue migliori espressioni, la fiaba contemporanea – da qualunque medium sia narrata – è in grado di superare il timore espresso da Antonio Faeti che, quando ancora il potenziale narrativo dei videogame non era stato esplorato e il fiabesco pareva essere avulso dall’immaginario, affermava: «è davvero in pericolo, la fiaba. I giuramenti ribaditi nella sua eternità si scontrano con il divieto di parlare, in un mondo intossicato dagli assassini delle fiabe, che sono l’Ovvio e il Banale» (Faeti, 1998, pp. 104-105).

Il videogioco *Child of Light*, sviluppato da Ubisoft Montreal e pubblicato nel 2014, è uno dei titoli che, senza dubbio, può riuscire ad esorcizzare la paura che la fiaba sia una sorta di “malato terminale”. Protagonista di questa antica storia narrata nella contemporaneità, è una bambina di nobili origini di nome Aurora. Nel prologo una voce narrante introduce il giocatore all’interno della storia.

Su, presto, infilati a letto, ti racconterò una storia. Un Regno, Lemuria, lontano e perduto; una bimba e un destino di gloria. In Austria un tempo un Duca regnava, Aurora era sua figlia, la madre nel mistero era avvolta, il padre la sua sola famiglia. Lui stesso crebbe la figlia, non si lasciavano mai, finché, sentendosi solo, il suo cuore lo mise nei guai. Al 1900 un lustro mancava ed era venerdì santo quando la corte divenne teatro e una moglie novella motivo di vanto. La sera Aurora si addormentò e il fuoco si assopì. Il freddo l’avvolse e l’accorse e dal gelo ella rabbrivì. All’alba così la trovarono: immobile, fredda e irrigidita. Il padre pianse ed implorò, ma in lei si era spenta la vita. Senza dubbio ed alcun sospetto Aurora era ormai spirata, eppure, come in una fiaba, si svegliò in una terra fatata.

Come la Bella addormentata di Perrault, anche Aurora pare morta, inerte di fronte ad un destino che sembra averla spogliata, assieme alla vita, di tutte le speranze; ma le fiabe stesse narrano di come l’apparenza spesso inganni. E così, anche il sonno della “figlia della luce” – the *Child of Light*, appunto – come quello della fanciulla punta dal fuso non è per nulla improduttivo. Il sonno, infatti, altro non è che un passaggio obbligato affinché le fanciulle che giacciono “come morte” possano andare incontro al proprio destino: appropriarsi della femminilità, nel caso della Bella addormentata, proteggere e riconquistare il proprio regno perduto, nel caso di Aurora.

Così, senza aiuti esterni e, soprattutto, senza il bacio di nessun principe, Aurora si risveglia nel regno incantato di Lemuria; e lì comincia il suo viaggio,

un'avventura che la porterà a combattere – e a sconfiggere – la Regina Umbra e le oscure creature che sono al suo seguito. Dopo lunghe ed estenuanti battaglie, alla conclusione della storia, la bambina si ritrova di fronte all'altare sul quale si era risvegliata e di lì può tornare alla sua "realtà". Ma le sorprese non sono finite perché, proprio prima che i titoli di coda comincino a scorrere, la voce narrante – che ha accompagnato tutti i momenti salienti dell'avventura – racconta:

Ma Aurora sicura sorrise.
Tutti cercavan, smarriti, rifugio
Ma lei li condusse a uno specchio
E vi entrarono senza alcun indugio.
Da quel giorno in avanti in Austria
Un solo isolotto era scampato.
Il mio popolo era in salvo a Lemuria,
Il futuro era ormai assicurato.
E Lemuria di nuovo fiori
Con noi tutti uniti a regnare
Presto toccherà a te, principessa
Partire ed il mondo esplorare.
Ora, mia piccola, il fuoco s'è spento,
Buia è la notte e lungi dal finire,
Chiudi i tuoi occhi, abbandona la veglia,
È tempo oramai di dormire.

Ancora una volta, dunque, Aurora si addormenta. Inesorabilmente, come altrettanto inesorabilmente si risveglierà – più adulta, più consapevole e ancora più determinata – nel palazzo di suo padre, pronta a succedergli al trono.

Se la trama di *Child of Light* può essere iscritta perfettamente all'interno della dimensione del fiabesco, ci sono altri elementi che rendono questo videogioco estremamente interessante dal punto di vista della metamorfosi della narrazione all'interno del panorama mediatico contemporaneo, a partire dal fatto che si tratta di un RPG⁵, un gioco di ruolo. In quanto tale, dunque, prevede che più giocatori simultaneamente partecipino, interagendo tra loro, alle vicende narrate dalla storia.

Questa dimensione potenzialmente "collegiale" della narrazione viene chiarita, adeguando le parole al contesto che si sta esplorando, da Adalinda Gasparini nell'affermare che:

⁵ Acronimo per *role-playing game*.

il racconto è la casa del linguaggio, e le fiabe e i miti, fra queste case, sono le più resistenti nel tempo e le più abitate sotto ogni cielo. Come il sogno notturno è indispensabile, col suo gioco solo in apparenza arbitrario, al nostro equilibrio psichico, così il racconto collettivo, quello nel quale ogni essere umano può rispecchiarsi, per arricchire la sua consapevolezza di sé, di ciò che vale nella sua intimità, mantiene una trama profonda che consente di rappresentare, con la massima chiarezza possibile, i bisogni e i desideri che accomunano tutti gli esseri umani (Gasparini, 1999, p. 162).

La dimensione collettiva che i giochi di ruolo offrono a chi li condivide permette di cogliere a pieno non solo il significato profondo della partecipazione, ma anche la sperimentazione effettiva di ciò che significa condividere pratiche, emozioni, vissuti, storie; soprattutto, quando queste sono lontane dall'esperienza personale di ogni singolo giocatore.

In *Child of Light*, dunque, la partecipazione collettiva restituisce – in maniera concreta – al fiabesco la sua dimensione corale, il suo farsi esperienza attraverso un'interazione efficace e proficua: ma non solo. Un altro aspetto che avvicina il gioco di ruolo alla fiaba è, infatti, la capacità di astrazione – da sé, dalla realtà, dalla contingenza, ... – che caratterizza entrambi. Il “giocologo” ed enigmista Ennio Peres, fornisce una precisa ed efficacissima definizione che aiuta a comprendere meglio quanto appena affermato.

I giochi di ruolo possono considerarsi una versione più elaborata e sistematica dello spontaneo «facciamo che io ero e che tu eri ...», praticato da tutti i bambini di ogni epoca e paese. Nella forma attuale, però, la loro nascita è relativamente recente e risale al 1974, quando venne messo in vendita, con grande successo internazionale, il gioco *Dungeons and dragons* («Sotterranei e dragoni»), ideato dallo statunitense Gary Gygax e ispirato alla letteratura fantastica dello scrittore inglese nato alla fine dell'Ottocento John Ronald Reuel Tolkien. Da allora, sfruttando la stessa impostazione di base, è stata prodotta una grande quantità di titoli, dando vita a un'ampia ed eterogenea gamma di filoni diversi: fantasy, horror, militare, avventuroso, storico, mitologico, letterario, umoristico, recitativo, ... (Peres, 2015, p. 315).

e naturalmente, fiabesco.

Per quanto riguarda *Child of Light*, poi, la dimensione del fiabesco viene esaltata da altri elementi. In primo luogo dal fatto che la protagonista sia una bambina, anche un po' magica, che non solo incanta le creature che incontra attraverso le melodie del proprio flauto, ma riesce perfino

a volare⁶. E proprio il volo di Aurora rappresenta metaforicamente la levità dell'infanzia, la sua capacità di elevarsi al di sopra delle difficoltà e di affrontarle senza temere di venire schiacciata dalle avversità e dalle nefandezze che la circondano. Non a caso, nelle narrazioni, il volo è prerogativa dell'infanzia e dell'adolescenza, dal momento che una netta linea di demarcazione sembra separare, in maniera inconciliabile, l'ambizione adulta di elevarsi da terra dall'attitudine al volo di bambine/i e ragazze/i.

Tornando al videogioco, poi, non si può non notare come anche la grafica contribuisca a connotarlo in chiave fiabesca: ispirata alle opere realizzate dallo studio Ghibli di Hayao Miyazaki, *Child of Light* è una vera opera d'arte, realizzata quasi interamente a mano con la tecnica dell'acquerello. La colonna sonora – composta dall'artista Béatrice Martin – riesce, infine, ad ammantare di ulteriore fascino e magia il titolo in esame. Unico neo una narrazione in rima non sempre all'altezza della situazione, ma si tratta davvero di un peccato veniale.

4. Ancora Cappuccetto Rosso

Nel vastissimo panorama delle produzioni digitali, accanto ai piccoli eroi e alle principesse “risvegliate” si muove una pluralità di altri personaggi fiabeschi, che i narratori contemporanei esplorano e connotano di nuovi significati. Tra questi Cappuccetto Rosso continua ad occupare una posizione di tutto rilievo, non solo per la quantità quasi spropositata di titoli che la riguardano, ma per la varietà delle proposte, talvolta di livello qualitativo altissimo, che la narrazione digitale propone. Molte delle opere migliori, forse inevitabilmente, non rinarrano le avventure della bambina proposte dai fratelli Grimm, che per edulcorare la vicenda inseriscono nella trama il cacciatore per salvare nonna e nipote, ma quelle più antiche e crude di Perrault, il quale, come molti narratori popolari, concludeva la storia con il lupo che divorava la bambina «in un sol boccone». Allo stesso modo, molte Cappuccetto Rosso contemporanee non si salvano o se si salvano le conseguenze dell'incontro con il lupo rimangono indelebilmente impresse sul loro corpo e/o sulla loro psiche (Antoniazzi, 2012, p. 106).

⁶ Per approfondire il discorso sul volo si veda anche: *Volo, esseri volanti e cultura infantile*. Sezione monografica degli «Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche», n. 24/2017, a cura di Filippo Sani.

Come afferma Susanna Barsotti, dunque, «in una sorta di circolo narrativo, il racconto torna alla matrice della storia a recuperare quella narrazione di ammonimento che era stata della fiaba francese» (Barsotti, 2016, p. 188). Ma le Cappuccetto Rosso contemporanee non si limitano, però, a soccombere al lupo e alle sue fauci: lottano, si difendono, si fanno audaci, seppur incerte sull'esito della situazione pericolosa nella quale sono incorse. Le eroine contemporanee sanno bene, infatti, che per cambiare le situazioni, per modificare i pregiudizi che le riguardano, per poter progettare un futuro diverso occorre impegnarsi in prima persona, anche quando l'esito delle proprie azioni o delle proprie scelte non è per nulla scontato. E questo accade, in particolare, quando le protagoniste delle narrazioni contemporanee sono orfane, quindi prive anche di quella basilica aura di protezione che, pur non potendo ovviare ai pericoli, permette di affrontarli con la consapevolezza di non essere completamente soli ed esposti di fronte alle avversità. E orfane sono le Cappuccetto Rosso protagoniste del videogioco *The Path* (sviluppato da Tale of Tales e pubblicato nel 2009). Carmen, Scarlet, Ginger, Ruby, Rose e Robin sono sei sorelle – vestite di rosso – che il giocatore può selezionare, una per volta, al fine di raggiungere la nonna nella casa che si trova al di là del bosco, in fondo al sentiero.

Ciascuna delle protagoniste ha una propria spiccata personalità e un proprio particolare approccio al reale che influenza scelte, percorsi, incontri. Inevitabilmente, dunque, le sei sorelle si perdono nel bosco, scoprendo, ciascuna a suo modo, come Tisha McFarland – protagonista del romanzo di Stephen King, *La bambina che amava Tom Gordon* – che «il mondo aveva i denti e in qualsiasi momento ti poteva mordersi». E ognuna di loro, proprio come Trisha, cerca di «non pensare che certe volte a perdersi nel bosco ci si poteva fare anche molto male. Certe volte si moriva» (King, 1999, p. 3). L'ambiente di simulazione messo in scena dal videogioco è un bosco surreale e inquietante che, grazie anche all'atmosfera creata da una musica "ambient" corredata dallo stormire delle foglie, dallo scricchiolare dei passi, dai versi degli animali, rende l'avventura ancora più perturbante e misteriosa, restituendo al giocatore la sensazione di essersi perso davvero.

The Path permette, infatti, al giocatore di provare le medesime sensazioni delle protagoniste: il dramma dello smarrimento, l'angoscia di non ritrovare la strada di casa, l'orrore di non avere più punti di riferimento; ma lo fa in modo particolare, traducendo emozioni, inquietudini, turbamenti, orrori in un linguaggio interattivo che trasforma il bosco in una sorta di quadro vivente e permette al giocatore di entrare nella "tela" e diventare lui stesso

protagonista. Sono Michaël Samyn e Auriea Harvey, sviluppatori di *The Path*, a chiarire meglio la situazione affermando:

Noi non siamo narratori nel senso tradizionale del termine. Conosciamo la storia e vogliamo condividerla con voi. Il nostro obiettivo è quello di esplorare il potenziale narrativo di una situazione. Noi creiamo esclusivamente la situazione. E la vera storia emerge dal gioco; in parte dal gioco, in parte dalla mente del giocatore. Le sei protagoniste offrono al giocatore modi diversi di esplorare gli stessi temi, diversi aspetti della narrazione. In teoria, un giocatore potrebbe probabilmente fare la stessa cosa con un avatar unico o con personaggi 2D a bassa risoluzione, o anche semplicemente leggendo parole scritte sulla carta. Ma l'esperienza diventa molto più viscerale e commovente quando il gioco ti aiuta nel tuo cammino. Quando i sensi e le emozioni vengono stimolate tanto quanto l'intelligenza⁷.

Così, ad esempio, il giocatore, spinto dal panico della Cappuccetto Rosso che sta "muovendo", può cedere alla tentazione della fuga e, premendo un tasto, farla correre a perdifiato, ma questo fa perdere, ad entrambi, ancora di più l'orientamento perché il campo visivo si dimezza e l'ambiente circostante si fa meno nitido, creando ombre sinistre e inquietanti. Sono le stesse sensazioni, forse amplificate, che si provano leggendo, ascoltando musica, guardando un film.

La crossmedialità, dunque, permette anche questo, ovvero di approfondire una stessa situazione, uno stesso stato d'animo, una stessa percezione, attraverso linguaggi diversi che ne dilatano il senso e ne precisano al tempo stesso i contenuti. Così quell'atmosfera inquietante che in *The Path* rende partecipe il giocatore attraverso stimoli partecipativi al tempo stesso visivi, sonori ed empatici propri dell'interattività, viene descritta dagli scrittori tramite le parole, dagli illustratori tramite le immagini, dai musicisti tramite le melodie, ecc.. E la suggestione è la medesima, seppur "mediata" da strumenti narrativi diversi (Antoniazzi, 2012, p. 69).

Se, lasciando il mondo dei videogame, ci si avvicina a quello degli app-book⁸ – libri in formato digitale con l'aggiunta di funzionalità interattive e di elementi ludici – ci si accorge immediatamente di quanto numerosa sia la schiera delle Cappuccetto Rosso presenti sulle piattaforme digitali. Si tratta

⁷ Tale of Tales, <http://www.adventureclassicgaming.com/index.php/site/interviews/473/>. Consultato il 15 di marzo del 2019.

⁸ Per una definizione si vedano: Yokota, Teale, 2014; Antoniazzi, 2017; Jenkins, 2004.

di fiabe più o meno fedeli a quella dei fratelli Grimm, di riduzioni per un pubblico giovanissimo, di riscritture più o meno originali, di adattamenti particolari. Un titolo più di altri, *Akaneiro*⁹, pare in grado di cogliere alcuni aspetti peculiari delle versioni digitali della nota fiaba.

La storia, ambientata nel Giappone feudale, ha come protagonista una bambina che vive con un gufo all'interno di un'antica pagoda abbandonata. Come le protagoniste di *The Path* anche lei è orfana, ma a differenza loro è davvero sola al mondo, sopravvissuta a chissà quali vicissitudini di cui il logoro cappuccio rosso conserva le tracce. Talvolta è un vecchio bonzo, Sensei, a farle compagnia e ad insegnarle le arti marziali; ma il suo atteggiamento è ambiguo e misterioso: non vuole che la bambina si avvicini alla sua casa e le proibisce di leggere i documenti che in quella sono custoditi.

Gli esperti di fiabe sanno che la tentazione di infrangere i divieti è spesso la spinta propulsiva perché la storia cambi segno e il/la protagonista compia un balzo avanti nella propria iniziazione alla vita. Così Akaneiro, dopo avere infranto il tabù si trova a leggere la propria storia scritta su un'antica pergamena. Da quel momento acquisisce una consapevolezza sempre più forte che sul proprio destino incomba una minaccia terribile, che "un lupo" sia sulle sue tracce, pronto a divorarla, o quanto meno a privarla delle sue certezze, a trasformarla. Nonostante la percezione dell'incombente minaccia, quando uno straniero le chiede di andare a far visita alla nonna di Abel, che abita al di là del bosco ed è molto malata, la bambina parte. Al villaggio dove si ferma a fare provviste nessuno sa che l'anziana signora sia malata: tutti la mettono in guardia, ma Akaneiro prosegue il suo cammino. Quando giunge alla casa della nonna di Abel, l'amico è seduto in un angolo, letteralmente terrorizzato. La nonna fa accomodare Akaneiro accanto a sé e comincia a fissarla: non sembra malata; sorride e i suoi occhi gialli brillano alla luce della candela.

Come nella nota fiaba di Perrault, la bambina si stupisce dell'aspetto della nonna e afferma, quasi domanda:

«Che occhi selvaggi hai» affermò Akaneiro timorosa.

«Con questi occhi vedo molto meglio di prima». La sua voce era un sibilo e Akaneiro indietreggiò.

«Come sono lunghe e affilate le tue unghie». Una mano ricurva si avvicinò ad Akaneiro.

«Posso strappare la carne dalle ossa molto meglio di prima».

⁹ Progettato da Spicy Pony per Ipad e distribuito da American McGee a partire dal 2010.

La sua bocca si ritorse in un ghigno malvagio e Akaneiro si ritrasse ancora un po'.
«Che denti lunghi hai!»
«Posso azzannare e masticare la carne molto meglio di prima».
Alle spalle di Akaneiro, Abel gemeva e piangeva.
«Corri,» le sussurrò.
Akaneiro avrebbe voluto correre, ma la vecchia vedova la teneva in suo potere.
«C'è stata un'altra foresta e un'altra nonna e un altro lupo cattivo!» sussurrò rivolta a nessuno in particolare.

In questa storia è la nonna stessa a trasformarsi in lupo e quando la sua metamorfosi sta per completarsi, la vicenda prende un corso alternativo: Cappuccetto Rosso da preda diventa cacciatrice e uccide il lupo con un colpo d'ascia. L'intera vicenda sembra essersi conclusa, ma una voce insidiosa e implacabile sussurra al lettore/giocatore che la storia non è ancora finita e che ci saranno altre foreste, altre nonne e altri lupi.

Le Cappuccetto Rosso crossmediali, o almeno quelle che ripercorrono in termini originali le avventure della bambina narrata da Perrault, dunque, hanno la consapevolezza che nel loro destino ci sia l'incontro col lupo; un incontro che, a ben guardare, segna per le protagoniste la perdita dell'innocenza e non permetterà più loro di tornare a una vita "normale". Anche se il lupo viene sconfitto, infatti, le cicatrici – fisiche e morali – riportate dalle protagoniste non possono essere cancellate. Proprio come non possono essere cancellate le tracce lasciate dal fiabesco nelle narrazioni contemporanee.

5. Bibliografia

- Antoniazzi, A. (2007). *Labirinti elettronici. Letteratura per l'infanzia e videogame*. Milano: Apogeo.
- Antoniazzi, A. (2012). *Contaminazioni. Letteratura per ragazzi e crossmedialità*. Milano: Apogeo.
- Antoniazzi, A. (2017). Dagli albi agli app-books. *Liber*, 115, pp. 64-65.
- Barsotti, S. (2016). *Bambine nel bosco. Cappuccetto rosso e il lupo tra passato e presente*. Pisa: ETS.
- Carter, A. (1979). *The Bloody Chamber and other stories*. London: Gollancz.
- Carter, A. (1983). *Notes from the Front Line*. In M. Wandor (ed.), *On Gender and Writing* (pp, 69-77). London/Boston: Pandora Press.

- Evans, C. S. (2009). *Il fuso e la scarpetta. La bella addormentata e Cenerentola*. Roma: Donzelli.
- Faeti, A. (1998). *Segni & Sogni*. Cesena: Il Ponte Vecchio.
- Fava, S. (2019). *I libri si raccontano tra passato e presente*. In A. Antoniazzi (a cura di), *Scrivere, leggere, raccontare... La letteratura per l'infanzia tra passato e futuro* (pp. 75-93). Milano: FrancoAngeli.
- Gasparini, A. (1999). *La luna nella cenere. Analisi del sogno in Cenerentola, Pelle d'Asino, Cordelia*. Milano: FrancoAngeli.
- Haffenden, J. (1985). *Novelists in Interview*. New York: Methuen Press.
- Jenkins, H. (2004). *Game Design as Narrative Architecture*. In N. Wardrip-Fruin, P. Harrigan (eds.), *FirstPerson: New Media as Story, Performance, and Game* (pp. 118-130). Cambridge: MIT Press.
- King, S. (1999). *La bambina che amava Tom Gordon*. Milano: Sperling & Kupfer.
- Peres, E. (2005). *Giochi di ruolo*. In *Enciclopedia dei ragazzi*, vol. IV, Roma: Istituto Italiano dell'Enciclopedia Treccani, p. 315.
- Sani, F. (a cura di). (2017). *Volo, esseri volanti e cultura infantile. Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni scolastiche*, 24 (Sezione monografica), pp. 135-222.
- Tofano, S. (1925). *Il romanzo delle mie delusioni*. Milano: Mondadori.
- Yokota, J., & Teale, H. T. (2014). *Picture books and the digital world. The Reading Teacher*, 67(8), pp. 577-585.

LA TESSITURA METAFORICA DELLA FIABA. PER UNA ERMENEUTICA PEDAGOGICO-FILOSOFICA

*Gabriella Armenise¹
Daniela De Leo²*

1. Per una possibile lettura pedagogica della fiaba³

Il genere letterario delle fiabe affonda le proprie radici in un patrimonio ancestrale e richiama lontanamente le ascendenze della leggenda (Ackermann, 1991) e del mito (Faeti, 2001). La peculiarità dei personaggi, descritti nella rispettiva essenzialità (Rak, 2005) per poter essere concretamente funzionali all'evoluzione della storia narrata, è caratterizzata dall'assenza di un approfondimento psicologico e dal fatto di incarnare un archetipo o, più semplicemente, una funzione (Franz Von, 1980; Propp, 1985; Propp, 2000; Zipes, 2012). La fiaba spinge alla riflessione su tanti aspetti, solo apparentemente banali. *Biancaneve*, ad esempio,

¹ Università del Salento. E-mail: gabriella.armenise@unisalento.it.

² Università del Salento. E-mail: daniela.deleo@unisalento.it.

³ Il primo paragrafo è opera di Gabriella Armenise.

accoglie nella sua essenza strutturale i requisiti necessari della brevità e del racconto frutto di invenzione, capace di oltrepassare gli stessi confini del reale, al fine di affondare le proprie radici nel meraviglioso (Rodia et al., 2012). Questo elemento ricopre una parte essenziale nella fiaba e presenta caratteri comuni alla favola (Tempesti, 2001). Basti pensare alla presenza degli animali parlanti. Eppure, questi, nella fiaba, non hanno alcuna valenza satirica o un manifesto intento moraleggiante. Le fiabe non hanno alcuna finalità diretta a criticare, non sono aggressive, mentre le favole, celatamente, sotto quella parvenza di semplicità che le contraddistingue, intendono criticare la debolezza umana o la struttura sociale. Entrambe avvicinano il lettore all'idea di resilienza (Vaccarelli, 2016).

In assenza di brevità, non sono sufficienti gli elementi magici (Cambi et al., 2010), o comunemente etichettati «del meraviglioso» (presenza di mostri, prodigi o, ancora, interventi divini), per dar vita alla narrazione finzionale della fiaba (Lazzarato, 1997). Il carattere della brevità trae origine dai tempi in cui le storie di origine popolare (Gatto, 2006), caratterizzate dal fatto di presentarsi come storie meravigliose, si tramandano oralmente, mentre la narrazione (e in seguito la lettura di queste stesse vicende) avviene in un arco temporale privo di interruzione. Il racconto breve, che rappresenta la realtà per quello che è, non può essere considerato una fiaba, a maggior ragione, poi, se in esso non sono introdotti dal narratore/scrittore i fattori del meraviglioso o del verosimile o verosimigliante che dir si voglia. *Lo cunto de li cunti* di Basile è valutato spesso come raccolta di fiabe, mentre non vengono considerate tali le novelle di Boccaccio, salvo alcune eccezioni (si veda la novella avente per protagonista Saladino). Generalmente le fiabe si riferiscono ad una storia, priva di collocazione geografica o tempo cronologico definito e la loro polisemia rinvia a percorsi interdisciplinari irrinunciabili (Lazzarato, 1997; Beseghi, 2003).

La narrazione finzionale stimola nel soggetto *in fieri* precise *conoscenze* (comprensione degli elementi costitutivi dei due generi letterari; comprensione delle caratteristiche e dei temi tipici della favola/fiaba tradizionali e moderne; capacità di effettuare confronti tra passato e presente) e *abilità* (comprensione della vicenda; individuazione della struttura narrativa; riconoscimento dell'umanizzazione dei protagonisti-animali; riflessione sul comportamento dei protagonisti per ricavarne precetti e consigli comportamentali; individuazione e comprensione della morale; comparazione con favole e fiabe di Paesi differenti; comprensione della funzionalità educativa di questi generi letterari). (Bartolini et al., 2005;

Bettelheim, 1977; Bernardi, 2016; Calvino, 1956; Cambi, 1999; Cambi et al., 2006; Cambi et al., 2008, Palomba, 2011; Campagnaro, 2017; Rodia et al., 2019).

La fiaba è un genere universale che dalle origini (dell'oralità) all'epoca attuale (sempre più tecnologica), ben si presta a caratterizzare ogni popolo ed ogni cultura (Zipes, 2012). Inevitabilmente condizionata dai processi culturali e dalla potenza dei media, diviene uno strumento prezioso ai fini della comprensione dei processi psico-sociali che interessano la maturazione dell'individuo e dei gruppi. Questi processi, che inevitabilmente raggiungono l'apice nella costruzione del sé o nella individuazione del senso, si manifestano in vere e proprie operazioni formative tanto del passato quanto del presente, giacché la narrazione fiabica si svela quale rappresentazione di significati assegnati a quegli eventi che, racchiusi in un modello culturale, diventano un imprescindibile punto di partenza tanto al fine della configurazione del «senso storico» legato al «vivere nei contesti» quanto al fine della rilettura delle prerogative di un'identità che intenda contribuire fattivamente alla costruzione di nuovi campi da pensare e contemplare, senza perdere la piena consapevolezza del significato di espressioni quali «essere al mondo» o «esserci nel mondo» (Borruso, 2005).

La letteratura fiabesca combacia perfettamente con i concetti chiave riferiti al *modus operandi* della scuola (accoglienza, dialogo e trasversalità) indirizzato al conseguimento di precise finalità, frutto di indicazioni ministeriali dirette al raggiungimento degli obiettivi di autonomia, sviluppo dell'identità, consapevolezza e cittadinanza. Essa, in modo particolare nella scuola dell'infanzia e nella primaria, può essere utilizzata efficacemente nella didattica curricolare di ciascuna disciplina: «Nella fiaba si può ritrovare qualunque cosa, perché sempre vi si narra un fatto certo ma non verificabile, il cui grado di attendibilità è pari al grado di piacevolezza, facendone uno strumento didattico formidabile: la fiaba più piacevole può insegnare qualunque cosa, anche la più terribile» (Arca, 2005, p. 94).

La fiaba può essere «splendidamente terrificante». Si pensi alla produzione perodiana destinata ai fanciulli vissuti a cavallo tra il XIX e XX secolo e, in particolare, alla bellissima fiaba dal titolo *Il ragazzo a due teste*. Emma Perodi ben delinea il tema della diversità, con una narrazione nella quale emerge la sfida filiale nei confronti di un genitore. Questi vorrebbe il proprio figlio intelligente al punto tale che, per contenere cotanta materia grigia, la natura lo farà venire alla luce con due teste. La vicenda, nel suo complesso, non solo rinvia remotamente alle ascendenze mitologiche (Faeti,

2001) o leggendarie, ma anche alle immagini che riconducono all'idea di deformità letteraria. Del resto, il corpo umano difettoso, anche mutato o nascosto dalle fattezze animali e segnato dall'errore o privazioni inferte dalla natura crudele, finisce con irrompere nel testo letterario, che assume le vesti di figura retorica, carica di provocazioni. In questa situazione, ogni categoria percettiva esce da qualsiasi schema regolare per suggerire una variazione interpretativo-visiva e sospendere punti di vista legati alla consuetudine (Faeti, 2018, p. 13; pp. 150-161).

Ciascun testo può essere semplice o complesso, a volte anche mediocre, ma quel che conta è riuscire ad entrare nei contenuti, osservandoli da vicino, per rilevarne i significati ed i simboli in essi celati (Corti, 1978; Dieckmann, 2003). Nelle differenti pieghe delle trame è possibile individuare tanto il bene quanto il male, così come tutti quei motivi, che segnano la differenza nelle narrazioni di ogni popolo (Crotti et al. 2002; Palomba, 2011). Una giusta disamina dell'intreccio che forma il testo narrativo e la comprensione delle potenzialità che lo caratterizzano, possono agevolare l'educatore nell'utilizzo didattico di questo prezioso strumento formativo (Barsotti, 2004).

Arca rileva con chiarezza cosa sia effettivamente mutato rispetto al passato: «la fiaba non è mai neutrale, in nessuna delle sue possibili vesti, e, da quando ha definitivamente perso la sua dimensione (esclusivamente) orale, non serve più né a trasmettere la lingua locale, né gli usi, né le tradizioni. Serve, semmai, a reinventare tutto questo a favore di un elemento terzo» (Arca, 2005, p. 94). Nella contemporaneità, infatti, la fiaba può essere utilizzata come *pretesto* per pensare a una nuova forma di apprendimento; secondo un'idea che deve essere plurale, al pari delle modalità di presentazione della realtà ai bambini. L'analisi dei contenuti fiabeschi, in talune circostanze, fa rilevare l'enorme divario esistente tra fiaba moderna e fiaba tradizionale, anche sotto il profilo logico (Rak, 2005). Lo stravolgimento di un testo può incentivare l'insorgere di critiche e, spesso, le rivisitazioni dei testi, appaiono inadeguate. Ogni storia, prima di essere oggetto di riproduzione ludica «dissacrante e rassicurante», al contempo (Brauner, 1951; Bruno, 2018), richiede di essere svelata tanto sul piano contenutistico quanto valoriale.

La fiaba è un patrimonio ricco di informazioni linguistiche e nel suo impegno indirizzato alla comprensione dei contenuti il lettore accorto attribuisce sempre maggiore attenzione alle parole, con grande giovamento per la capacità deduttiva e per lo sviluppo dello spirito critico. In tal modo, egli può ampliare, restringere o addirittura correggere il campo di un significante. Può, altresì, individuare la sfera d'azione di un aggettivo o i

confini dei sinonimi. Il bambino, in particolare, è stimolato a svolgere una continua attività di decodifica e discernimento (Freschi, 2013), considerato che è naturalmente propenso a prendere dalle situazioni e dalle storie finzionali, oltre che dalla realtà, ciò che ritiene più interessante. In tal senso la fiaba diviene il mezzo preferenziale per la costruzione di una struttura mentale o per l'impostazione dei rapporti relazionali tra sé e gli altri, tra sé e le cose. Il lettore attraverso la fiaba può anche discernere ciò che è giusto da ciò che è sbagliato, distinguere il vero dal falso o ciò che è reale da ciò che è frutto della fantasia. Le fiabe diventano, allora, strumento di contemplazione attiva capace di condurre all'ascolto immediato e diretto degli interessi di chi ascolta. Nella struttura della fiaba il bambino finisce per identificare e contemplare le strutture della propria immaginazione (Rodari, 1973, p. 152), e, nel far questo, costruisce altrettante strutture indispensabili per la conoscenza e il dominio del reale. L'ascolto della fiaba è evidentemente inteso quale allenamento, che assume la medesima serietà e verità delle attività ludico-creative. Tra l'altro, la letteratura finzionale, nel suo complesso, fornendo valide intuizioni sul funzionamento del rapporto sociale, può essere interpretata quale chiave relazionale del rapporto docente-discente. In tal senso, essa consente l'acquisizione di tutte le regole necessarie per la convivenza nella comunità (Armenise, 2016).

Alla luce degli insegnamenti rodariani, solo dopo aver fatto la storia si può fornire il messaggio morale, ammesso che ce l'abbia, e non partire da quest'ultimo per formulare una storia (Rodari, 1978, p. 159). La tendenza ad utilizzare la fiaba come modello preferenziale è connessa ad importanti fattori: l'immaginazione; la cognizione; la familiarizzazione con il mondo dell'altrove, senza perdere di vista la realtà; il risvolto etico; il rapporto relazionale tra mondo adulto e mondo dell'infanzia. La validità del modello è attestata dal contemporaneo utilizzo di altri modelli vissuti in termini empatici con i destinatari del processo di formazione. Ovviamente, diventa necessario riuscire a dosare proposte, metodi e tecniche di utilizzo del modello preso a campione non solo in riferimento a differenti campi del sapere, ma anche in riferimento ai differenti volti assunti dai diversi percorsi dell'educazione. Prescindendo da ogni forma di addestramento formale, la narrazione finzionale (variamente rappresentata dal vasto repertorio di fiabe e favole esistenti nel mondo) ben si presta ad incentivare il dialogo ed il rapporto generazionale (Trequadrini, 2006) imperniato sulla sintonizzazione empatica delle emozioni che emergono a seguito della lettura e attraverso un gioco di sguardi e condivisioni, poi seguiti dal confronto attraverso il dialogo.

La metafora, in tali circostanze, può essere riconosciuta quale valido mezzo espressivo ed esplicativo del linguaggio finzionale (con particolare riferimento alla fiaba), anche se in talune circostanze si palesa come quadro complesso nei nuclei del pensare e dell'agire pedagogico, soprattutto in chiave educativo-didattica. Eppure, essa può essere utilizzata a livello gnoseologico ed euristico se riferito ad alcune rappresentazioni del rapporto relazionale docente-discente. Non è difficile rilevare la funzionalità strategica delle metafore ai fini della comprensione di un dominio (linguaggio fiabesco) nei termini di un altro (quello propriamente letterario); si crea una vera e propria corrispondenza ontologica ed epistemologica tra le entità chiamate in causa. D'altro canto la metafora è uno degli strumenti espressivi classici valido anche per l'ambito pedagogico (Strongoli, 2017), perché è capace di agevolare il rapporto relazionale maestro-allievo e di semplificare i processi di insegnamento e apprendimento rivolti a «tutti» gli allievi (Canevaro, 2006).

La fiaba può offrire porzioni di realtà verosimili, dei veri e propri quadri interpretativi di possibili declinazioni di una realtà, che agiscono attraverso la metafora. La letteratura per l'infanzia (Marrone, 2002), in generale, e la fiaba (Chiaroni, 2005; Campagnaro, 2017; Nobile, 2017), in particolare, sono potenziale materia di approfondimento e terreno di indagine per la riflessione su tematiche educative in ordine alla rilevazione non solo di modelli culturali e metaforici funzionali alla costruzione del rapporto relazionale tra generazioni differenti ma anche di modelli culturali capaci di indirizzare delle precise scelte educativo-didattiche, nell'ambito di un orizzonte di senso (De Leo, 2016).

Ciò che viene pensato e raccontato in funzione del mondo dell'infanzia non è obbligatoriamente una fiaba e, allo stesso modo, non tutte le fiabe sono rivolte ad un pubblico infantile. Lo spazio affettivo e intellettuale di un bambino e la sua percezione della realtà sono diverse da quelle di un adulto. Ciò non è da intendersi in senso riduttivo, in quanto l'immaginario (Crispiani, 1988) di un bambino è molto più ricco e diversificato rispetto a quello di un adulto, ma non adeguato ai suoi bisogni nel mondo reale. Il bambino nella fiaba non si pone dei limiti, delle scale valoriali o limiti etici, ma cerca facili soluzioni ed interventi anche irrazionali o provvidenziali. Rispetto a un testo scritto per gli adulti, dove i «confini» sono posti dalla ragionevolezza, la fiaba risulta più libera e per questo la differenza tra un grande autore di letteratura per l'infanzia e un comune narratore di fiabe è quella di riuscire a mediare tra un testo fantastico, bello e gradevole in sé, e un contenuto finalizzato alla crescita educativa del bambino.

Il *testo* (da tessuto, trama, quale insieme di parole correlate, da intendere nel loro significato e nella forma con la quale si presentano) è una modalità narrativa, nella quale vi è o una rappresentazione «nuda e cruda» di una realtà o una rappresentazione della stessa, non obbligatoriamente verosimile, comunque non finalizzata necessariamente ad una visione morale.

Il *pre testo*, invece, è un testo introduttivo e meditativo (ossia, che induce alla meditazione) a mondi paralleli (degli adulti e dei bambini), nel quale la fiaba diviene un ponte posto su una barriera altrimenti invalicabile tra i due universi (maturità e infanzia), per veicolare quei messaggi morali non sempre espliciti (come nella favola) e quelle realtà o interiorità inaccessibili.

Il *pretesto* nella fiaba è nell'intenzione dell'autore, che intende utilizzare la stessa per veicolare messaggi altrimenti impossibili. In tal senso, l'autore è un educatore o un genitore-generatore letterario di verità e sogni, ancorati alla realtà. Infatti, il bambino ha bisogno di una formazione etica, che non potrebbe essere veicolata direttamente, ma indotta sottilmente, attraverso un linguaggio finzionale, che gli indichi i vantaggi di un dato comportamento, non per il tramite di concetti astratti, ma attraverso ciò che è tangibilmente giusto, riconoscibile in maniera significativa.

Di conseguenza, per realizzare un *pre testo*, l'autore di fiabe, conscio di tale responsabilità, deve ideare o trovare un linguaggio coerente con i due mondi. Esso deve essere legato ad emozioni semplici (orrore, terrore, gioia, sorpresa, ecc.) e a concetti non complessi (bontà, cattiveria, ferocia, generosità, magico, ecc.), riconducibile alla realtà (ma non vincolato ad essa, cioè, il linguaggio deve raccontare un mondo verosimile, un regno le cui caratteristiche e la collocazione sono vaghe), re-interpretativo (cioè, deve raccontare emozioni o storie possibili nella realtà degli adulti, rimodulandole alla sensibilità e percezione infantile). Dando a questo linguaggio regole involontarie e naturali (senza schemi teorici precostituiti), necessariamente la tessitura narrativa della fiaba diviene un *pre testo*. In tal senso, la narrazione (Rivoltella et al., 2019) apre la mente e l'interiorità (l'animo) ad un sentire antico, dal sapore autentico, per stupire, incantare e far rilassare, poiché in essa i pensieri vagano liberamente e la memoria, che richiama recondite emozioni, le dà nuova linfa vitale, in quanto le immagini, i ricordi e i pensieri trovano significati potenti e inaspettati.

Si potrebbe anche giocare sul significato ed utilizzo del termine *pre testo* o *pretesto*, poiché è evidente che la fiaba è un *pretesto* per iniziare i bambini al mondo degli adulti. Resta, in ogni caso, un genere letterario, a volte complesso, che intende penetrare nella coscienza del bambino quale futuro

adulto. Deve essere il suo patrimonio identificativo. Infatti, ogni cultura ha i suoi specifici racconti, dove sono presenti elementi religiosi, mitologici, memorie, immagini, detti. La fiaba, quale elemento identificativo capace di rendere il soggetto *in fieri* adeguato alla società in cui appartiene, può anche essere frutto di una rappresentazione metaforica della realtà. Basti pensare a *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883).

Il problema cruciale di partenza resta sempre quello di stabilire le modalità per accedere alla storia (Freschi, 2013). Una storia esiste veramente solo nel momento in cui viene letta. Nella fase che precede la lettura ogni storia si palesa quale potenzialità o come una serie di istruzioni per costruire qualcosa che in realtà ancora non c'è. Se pensiamo al testo decodificato dopo la lettura, notiamo che il bambino stesso diviene autore percettivo della storia, non dissimilmente dall'adulto, quando descrive un evento, ma con approccio meno consapevole e ispirato tanto dalla «mirabilia» (potenza dello stupore) quanto dalla creatività. Si potrebbe riflettere su cosa sia prioritario tra *pre testo* e *pretesto*, cioè se sia più importante produrre un testo introduttivo e meditativo (al mondo dell'altrove o fantastico che dir si voglia) o, invece, un testo programmatico (un testo finalizzato ad affermare principi ed idealità).

Carlo Lorenzini, attraverso una rappresentazione di tipo metaforico della realtà riprende con *Pinocchio* tematiche fondamentali dell'Italia post unitaria – istruzione, povertà, giustizia, et al. – utilizzando personaggi umani, animali e fate. Per un verso la vicenda è un *pretesto*, per esempio, nella parte del racconto in cui Geppetto si sacrifica per garantire al burattino un'istruzione (che rappresenta il tentativo post-unitario di combattere l'analfabetismo), mentre diviene un *pre testo* quando compare il personaggio del Grillo parlante, che rappresenta la coscienza a cui non ci si può sottrarre o, ancora, nell'episodio di Pinocchio e Geppetto nel ventre del pescecane, dove la fuga da esso rappresenta la rinascita ed una seconda opportunità. Un altro esempio di *pre testo* è l'incontro con Lucignolo e il viaggio verso il Paese dei Balocchi, espressione tangibile delle conseguenze delle cattive compagnie. La distinzione tra *pretesto* e *pre testo* è così sottile, in questo come in altri episodi, che le due scelte narrative finiscono, a volte, con il confondersi o fondersi. La ragione risiede nel fatto che il significato attribuito da Collodi in questa parte del racconto ed in altre, probabilmente, è superiore alle sue stesse intenzioni. Ossia, Lucignolo viene punito con il diventare un somaro, destinato a morire per fatica e fame (esempio di *pre testo*), ma questo episodio è anche un *pretesto*, perché si vuole trasmettere, in maniera

metaforica, il messaggio che ognuno è allo stesso tempo responsabile e vittima delle proprie scelte (se sbagliate).

Le fiabe, rimandandoci alle analogie e somiglianze tra contesti, luoghi, ambienti tra loro distanti, affrontano una serie di temi che, di fatto, sono un *pre testo* (e, quindi, un'introduzione) e, se il narratore lo ritiene, anche un *pretesto* (ossia, un testo finalizzato ad affermare principi ed idealità) per sviluppare, in ambito scolastico o extrascolastico e nel tempo libero, progetti (Cristofaro, 2016) di educazione ambientale, interculturale, alimentare, e così via, oltre che per giungere alla disamina di questioni cruciali come il bullismo e l'educazione di genere. Collodi, ad esempio, sembrerebbe esser animato dalla volontà di avviare il lettore all'incontro (*pre testo*) con il testo narrativo, con l'immagine e oltre l'immagine che deriva dalla cultura del libro e della lettura. Inoltre, risulta evidentemente ispirato dalla volontà di alimentare nel pubblico dei suoi lettori la motivazione a prendere in esame il rapporto esistente tra bisogni infantili e narrazione, così come i pro e i contro o le incertezze connesse alla validità di alcune tematiche o categorie comportamentali (da qui il passaggio dal *pre testo* al *pretesto* o la presenza di entrambe le modalità di approccio al suo testo narrativo).

La narrazione collodiana può essere un valido *pre testo* per intavolare una discussione costruttiva su alcuni comportamenti, sulle motivazioni degli stessi. È funzionale per riflettere non solo sulle emozioni che determinati atteggiamenti comportamentali (subiti o agiti) possono attivare, ma anche sulla pericolosità o inutilità degli stessi. Attraverso il processo di immedesimazione con i protagonisti della storia diventa più semplice aprire il dialogo con i bambini. Temi come quello del bullismo, allora, possono essere affrontati in modo più sereno e disinvolto, spontaneamente, senza timore. Del resto, Pinocchio sopraffatto da Mangiafuoco - che, comunque, cede ai buoni sentimenti quando donerà una somma di denaro per sollevare Geppetto dalla povertà -, è vittima, evidentemente, ma cerca egli stesso di trasgredire. I suoi tentativi di trasgressione (assentarsi da scuola per recarsi nel Paese dei Balocchi, ad esempio) falliscono tutti. In fondo, è un monello buono, al quale vengono offerte diverse opportunità (grazie al Grillo Parlante o a Geppetto, esempi di responsabilità impeccabile, amorevolezza, dedizione educativa) per tornare sulla retta via.

Il processo di immedesimazione, attraverso il quale il lettore-attore del processo di formazione finisce con l'entrare di fatto nel mondo magico, entro il quale finge di vivere situazioni distanti da quella quotidianità che gli appartiene, diviene di notevole interesse. In tale situazione, infatti, il lettore

immagina, mediante la finzione, di attraversare i luoghi dell'immaginario collodiano o addirittura di compiere imprese straordinarie, ispirato dal desiderio di giungere al successo personale, senza mai disancorarsi dalla realtà. La fiaba, nella sua essenza strutturale, non può ignorare la presenza del paesaggio (quasi sempre rarefatto) o della cosiddetta antropomorfizzazione della natura (da qui l'alternarsi di scene in cui gli animali parlano o le montagne si muovono, giusto per fornire alcuni esempi); eppure, il cuore essenziale della stessa, il motore preferenziale dell'agire su cui fa leva l'autore di fiabe è l'immaginazione (Cambi et al., 2006; Cristofaro, 2016).

L'immaginazione, intesa come possibilità progettuale, in quanto manifesto intellettuale di un autore, consente di esprimere un racconto in una forma nella quale si possa riscrivere il mondo reale sia con un aspetto conforme ad esso sia con sembianze del tutto originali. Tale orientamento sembra accompagnare molti autori di fiabe contemporanee, che hanno avuto come maggiore strumento di diffusione il cinema. Si pensi ad *Up* (2009), racconto a doppia dimensione fantastica e temporale, fondato nella prima fase della storia sulle fantasie, da bambino, del protagonista (Carl), che nello svolgersi della vicenda è anziano. Il racconto, se proposto come fiaba del Terzo Millennio, ha più piani narrativi, alcuni di tipo morale e alcuni di dimensione fantastica. La felicità del protagonista non può essere raggiunta sulle cascate Paradiso (mito della sua infanzia), ma nella quotidianità. Colui che vede i film di animazione (narrazioni visive) può percepire, nella stessa misura di un racconto mediato attraverso la lettura, ciò che desidera e ciò che riesce a vedere, andando eventualmente oltre l'apparato «immaginale» dell'autore, senza precludersi a delle possibilità conoscitive e osservative che gli consentiranno di continuare a crescere comunque, senza traumi, e di tornare ad affrontare il presente con serenità.

2. L'immaginazione per una fenomenologia ermeneutica⁴

La trama immaginativa tesse le fila dalla fiaba classica – con trama semplice ed essenziale, con vicende racchiuse in un breve arco temporale, con personaggi descritti a grandi linee e con morale quasi sempre esplicita-

⁴ Il secondo paragrafo è opera di Daniela De Leo.

alla fiaba moderna⁵ – più articolata con intreccio complesso, incastonata in un arco temporale più lungo, con personaggi meticolosamente descritti e una morale sempre implicita.

Dunque... in principio era l'immaginazione⁶!

Con questo *incipit* intendiamo individuare nell'immaginabile il prototipo fantastico del tessere narrativo fiabesco. Questa apertura discorsiva al mondo dell'immaginazione non è da intendere come una presa di posizione anti razionalistica, ma vuol mettere a fuoco una idea di topica fondata sulla funzione filosofico-gnoseologica dell'*inventire*, del ritrovamento delle cose e dei significati attivando l'immaginazione, più che soltanto l'astratta razionalità: la fantasia più che il calcolo, l'invenzione più che il rigore geometrico.

Attivare l'immaginazione, e soprattutto attivarla nel tessere narrativo, vuol significare rapportarsi a qualcosa "come se" ci fosse, senza che ci sia. Ma questo rapportarsi non è necessariamente un "riferirsi a", come il significante al significato, è un farsi guidare dalla materialità dell'immagine nell'azione conoscitiva. Cioè l'immagine deve permettere di immaginare, consentire l'azione immaginativa.

Se fossimo affetti da una qualche forma di cecità immaginativa non saremmo più capaci di inventare racconti e di ascoltarli, di dare un senso qualunque al "c'era una volta ..." e non potremmo nemmeno disporre il reale sullo sfondo del possibile e "viverlo" come se lo esperissimo. Questo perché il pensiero sorge sempre dall'esperienza, ma nessuna esperienza può acquisire un senso se non è soggetta all'azione dell'immaginazione. «Senza rivivere la vita nell'immaginazione non si può mai vivere pienamente» (Arendt, 1968, trad. it. 1990, p. 169). La facoltà dell'immaginazione trasforma l'oggetto visibile nell'immagine invisibile, e ci consente la rappresentazione — il rendere presente quel che è assente per i sensi.

⁵ Nello specifico nell'Ottocento si è compiuto uno spostamento dal fiabico al genere-fiaba. La fiaba d'autore si colloca accanto alla fiaba popolare e sviluppa un suo complesso itinerario di variazione. Il modello resterà centrale nel Novecento con Barrie, Saint-Exupéry, Rodari, Tolkien, che realizzano ulteriori miscele narrative, nutrite anche di quegli studi sul fiabesco di cui il Novecento da Propp a Greimas e oltre è stato interprete. «Anzi, a fine secolo, apparirà come uno dei filoni più ricchi e densi del fare-letteratura e anche per fare letteratura per gli adulti. E si pensi a Calvino stesso», Cfr. Cambi, 2010, p. 76.

⁶ Sull'onda del gesto filosofico vichiano, «forzando» l'etimologia «logica vien detta λόγος, che prima e propriamente significò favola, che si trasportò in italiano favella». Cfr. Vico, 1744, approdiamo ai saggi di Paul Valéry (1988), accomunati dall'idea del Mito, quale prototipo fantastico: *All'inizio era la favola*.

L'immaginazione è una forma di coscienza del nostro essere al mondo, del nostro *abitarlo* e comprenderlo, è la facoltà del possibile, chiamata in causa dalla dimensione della progettualità⁷.

Questo è il valore formativo dell'immaginazione, e l'esercitarsi ad affinare questa facoltà rende completo l'essere umano. Diventiamo così capaci di reagire a situazioni complesse che potrebbero accaderci e che è utile «mettere in scena», per comprenderle prima che facciano il loro ingresso nella vita reale; e quindi l'immaginazione ci mette, anche, in condizioni di riuscire a darci o a dare direttive per agire.

L'esercizio dell'immaginazione elabora progetti che alludono ad un "altrimenti", che consente di aprire un varco nella solidità del reale. Dare spazio all' "altrimenti" fa scaturire una rete di situazioni emotive. Ad esempio: se pensassimo ad una situazione in cui avremmo potuto fare "altrimenti" nascerebbe in noi il tormento del rimorso. Nell'altalenarsi delle varie situazioni di ripensare l'"altrimenti", tra quello che "sarebbe dovuto essere" o "potrebbe accadere se", l'immaginazione ci fornisce una configurazione di ordine di considerazioni che guidano le nostre azioni o comunque regolarizzano i nostri pensieri. In questo rimando continuo di immagini, che nella nostra mente si susseguono, l'immagine visibile rimanda a qualcosa di invisibile.

Questo rimando lascia vedere di più dell'immagine stessa, in quanto l'immagine visibile viene vissuta secondo una *piega* immaginativa. Siamo così in un «campo da pensare», parafrasando Merleau-Ponty⁸ in cui rileggere le interrogazioni di senso, in un nuovo nodo tra esplosione di un invisibile

⁷ «L'Esserci, in quanto comprensione, progetta il suo essere in possibilità. Questo comprendente essere-per le possibilità-a causa del contraccolpo che le possibilità, in quanto aperte, hanno sull'Esserci – è un poter essere. Il progettare proprio della comprensione ha una possibilità di sviluppo sua propria. A questo sviluppo del comprendere diamo il nome di interpretazione [*Auslegung*]. In essa la comprensione, comprendendo, si appropria di ciò che ha compreso. Nell'interpretazione, la comprensione non diventa altra da sé, ma se stessa. L'interpretazione si fonda esistenzialmente nella comprensione: non è dunque questa a derivare da quella. L'interpretazione non consiste nell'assunzione del compreso, ma nell'elaborazione delle possibilità progettate nella comprensione», Heidegger, M. (1960). *Sein und Zeit*. Tubingen: Niemeyer; trad. it P. Chiodi, a cura di F. Volpi (2005). Milano: Longanesi (pp. 243-244).

⁸ L'invisibile del visibile è «pensée ou possibilité interne de la vision à plusieurs exemplaires, ce n'est pas un autre visible [...]. C'est un invisible qui est synonyme de la visibilité, qui en est la profondeur ou l'autre côté - c'est un négatif vu à travers positif», Merleau-Ponty, M. (1952). *Manuscrit, Vol. III. La Prose du monde* (263 ff.), f. 202[v], trascritto e tradotto nella versione integrale nel volume di D. De Leo, 2013, p. 88.

e svelamento di idee. Si schiude, cioè la dimensione creativa: la fantasia. Quella fantasia che attraverso metafore assume un valore cognitivo.

La metafora avvicina elementi che nella realtà son differenziati e riunisce in una sola immagine più significati senza limiti all'accostamento di situazioni e di termini, il risultato porta alla scoperta di nuovi significati. Il valore della metafora non è delimitato, circoscritto nell'oggettività delle parole che lo esprimono, ma nel processo di comprensione di chi legge-ascolta. È come se «le informazioni non fossero rintracciabili solo nei contenuti ma si creassero, soprattutto all'interno del momento interattivo tra ascoltatore e metafora» (Rondot, Varano, 1990, p. 40).

Il linguaggio metaforico è proprio della narrazione fiabesca in quanto «intersezione tra reale e fantastico, una sorta di zona franca dove il fantastico del reale e il reale dell'immaginario si intersecano» (Ivi, p. 60). La struttura metaforica della fiaba supera il significato «digitale» delle parole e si pone e si ripropone come una modalità analogica, basata sull'educazione di immagini e sull'effetto che producono associandole.

La distanza logico-semantica del segno, che rimanda a qualcos'altro, viene annullata in modo repentino, in virtù della uguaglianza di rapporti e della congenericità che la metafora individua. Essa costituisce, in tal modo, un dispositivo teoretico efficace, basandosi sull'appropriatezza che viene dalle *cose stesse*. E questo ritorno alle *cose stesse* – husserlianamente inteso – che può permettere alla metafora di funzionare, di svelare ciò che si dà per adombramenti, e attualizzare le analogie del processo significativo in cui le cose sono. Non è all'uso linguistico effettivo che si fa riferimento, ma alla realizzazione di una somiglianza di significatività nella quale le cose si contestualizzano. La trasgressione metaforica scopre tale rapporto ontologico, quella somiglianza che c'è effettivamente tra gli enti e che consente di trasgredire in modo pertinente l'uso proprio del linguaggio. È verso l'effettività relazionale che la metafora orienta la direzione di senso, ed essa si può realizzare anche quando mancano i termini sui quali porre l'analogia, purché tale analogia sia effettiva.

La metafora è effetto di qualcosa che esiste nel fondo ontologico e riemerge nella superficie del linguaggio: relazionalità in cui i termini si trovano, in quanto relazioni di mondo, e tale esserci è disvelato nella narrazione. L'effettività della relazione presuppone inoltre la prossimità, i termini messi in relazione non devono essere sinonimi, ma ontologicamente prossimi. La metafora diviene, così, uno tra i molteplici modi di dire l'essere: con i suoi scarti, le sue trasgressioni dell'uso proprio, la relazione prossemica e rappresentativa della molteplicità dell'essere.

Quindi l'aspetto saliente della metafora risiede nella sua capacità di adattarsi alla molteplicità dell'essere, in questo caso ne diventa un utile strumento conoscitivo, perché consente di rintracciare la nostra stessa familiarità con le cose.

Nello specifico del mondo fiabesco, nella maggior parte delle fiabe, primeggia la metafora del viaggio. Il viaggio è necessario per diventare uomini e tutti i protagonisti delle fiabe devono sottoporvisi. O spontaneamente decidono di fuggire da casa e talora la decisione deriva dalla curiosità, dal bisogno di seguire un ideale, di realizzare un sogno... Come il protagonista de *La regina delle nevi* di Hans Christian Andersen. O più spesso ci si allontana da casa spinti dal bisogno o per cercare fortuna.

Attraverso l'uso del linguaggio metaforico, dunque, la fantasia diviene uno dei mezzi con cui si esperisce il mondo. Tale azione creativa nel momento in cui imita un mondo, riprende da quel mondo l'azione che lo identifica – ad esempio la perfidia del mondo delle streghe o la bontà di quello delle fate – e ne dischiude i molteplici significati, e stratificazioni di senso che non vedremo seguendo una visione prettamente logica. Il linguaggio metaforico-fiabesco con le sue regole di composizione interna, dunque, evoca altri mondi. Ad esempio nella fiaba di Shrek la città di "Far far away" richiama Los Angeles.

Inoltre, è da sottolineare che la fantasia non è solo imitazione, ma il fantasticare proseguendo sui binari della creatività riconosce autonomia al mondo che si è imitato. Imitare il "come se" di un mondo è nella fantasia un modo di costruire una nuova prospettiva di vedere il mondo.

È qui il valore, altamente educativo, della fantasia. Essa è sia un comprendere, in quanto significa immaginare un fare, un agire, un provare emozioni e al contempo un creare introducendo elementi sostitutivi e costitutivi di un mondo.

«Nell'immaginazione si immaginano emozioni [...] nel modo del "come se". Immagino l'emozione che proverei se fossi Hänsel alle prese con la strega» (Costa, 2018, p. 298). E in tal modo comprendiamo di essere soggetti intenzionali, utilizzando noi stessi come uno strumento che ci consente una simulazione che ha una rilevante funzione interpretativa: proprio perché siamo soggetti di intenzioni e di desideri possiamo – mettendoci immaginativamente nei panni degli altri – simulare un comportamento possibile e quindi leggere le azioni e i gesti altrui come forme in cui si manifesta un comportamento dotato di senso. L'immaginazione si intreccia con la comprensione degli altri e, quindi, con la forma che più caratterizza lo stile di vita tipicamente umano: il suo carattere culturale. Ciò avviene perché

la fantasia, sotto la guida dall'immaginazione, è una capacità di dislocarsi mentalmente e di penetrare nella densità del reale – confidando nel fatto «che alla fine l'immaginazione coglierà quantomeno un lampo della luce sempre inquietante della verità» (Arendt, 2003, p. 97).

In questo discorrere sull'immaginazione, il nodo centrale risulta essere il soggetto che immagina: si progetta nella possibilità di azione, legge l'altro nella relazione dei mondi possibili da lui stesso immaginati, continua a tessere la tela tra l'immaginazione e la realtà. Questo accade perché nell'immaginazione il soggetto si scinde, non resta necessariamente esterno alla scena, ma ne è sempre coinvolto in essa, anche quando non vi prende parte.

Un'altra caratteristica da evidenziare, riflettendo sulla natura dell'immaginazione, è il fatto che ci muoviamo nel mondo della finzione, e sappiamo di essere in tale mondo, che appare come uno scenario nuovo, che sembra essere presente, anche se realmente presente non lo è. Quest'apparenza non assume le forme dell'inganno, poiché siamo ben consapevoli che il mondo fantasticato è sì presente per noi, ma non è reale e non abbraccia l'io che lo pone, ma solo il suo controcanto finzionale.

Il mondo che si schiude nella narrazione non è vagliato secondo la categoria del possibile, ma solo *abitato*. Infatti chi legge, ad esempio, la fiaba di Collodi, *Pinocchio*, non dubita che sia un pezzo di legno quello che protesta, disubbidisce, sente il pizzicorio sotto la piolla di mastro Geppetto.

Chi immagina, assume un presente e si ritrova per ciò stesso in un mondo, perché solo così può farsi strada nella trama complessa della sua situazione emotiva.

Queste emozioni immaginate prendono forma in maniera esemplare nella letteratura fiabesca. La fiaba si presenta come una struttura pulsionale, attraverso cui si organizza la formazione dell'immaginario. Il mondo fiabesco investe il sentire e apre il soggetto a nuove possibilità d'azione e di esistenza. Leggere la fiaba di *Cenerentola* non è un semplice rappresentare immagini di "vita domestica o principesca", ma attraverso la tessitura narrativa fantastica si è «lì», nella storia, "come-se" fossimo quel personaggio. «Porsi "come-se"; questo sin da principio, significa: fantasticando, variare immaginativamente se stessi, quindi disporre di se stessi come finzione» (Husserl, 2007, p. 152).

L'io immaginativo fa così esperienza di mondi possibili, entra nelle emozioni che in esso hanno preso forma. Quando ci disponiamo sul terreno della narrazione fantastica abbiamo a che fare con un racconto immaginativo che non semplicemente racconta un evento, ma bensì lo costruisce vicenda dopo vicenda.

La storia narrata è solo nel suo essere posta così come è posta dalla narrazione. Per comprenderla meglio non posso andare aldilà delle parole scritte, devo leggere e comprendere soltanto queste, e la relazione semantica delle stesse, altrimenti starei in un'altra storia.

Ad esempio nella fiaba di *Raperonzolo* si legge: «Raperonzolo divenne la più bella bambina del mondo, ma non appena compì dodici anni, la maga la rinchiusse in una torre alta alta che non aveva scala». L'arco di tempo di «dodici anni» non viene descritto, e in forma sintetica si legge che la bambina era molto bella, ma come abbia trascorso quelli anni, cosa abbia fatto, non è dato al lettore saperlo. Pertanto qualsiasi cosa il lettore potrebbe indagare all'interno di quella frase non lo porterebbe a comprenderla meglio, ma lo porterebbe solo ad inventarsi un'altra storia. In altre parole le fiabe creano i loro protagonisti, le relazioni di azione degli stessi, gli oggetti narrati e tali oggetti «sono», solo in quanto, sono narrati: sono entità noematiche, quindi intensionali.

Biancaneve, Belle, o altre figure fiabesche sono unità noematiche che si costruiscono nel racconto, è la trama narrativa che le costituisce, che le dona le proprietà caratterizzanti, sono ruoli e non persone che esistono aldilà delle narrazioni. La storia è data nella fiaba, è tutta in essa, nella sua trama, nella sua tessitura relazionale, in cui queste unità noematiche si costituiscono nelle procedure immaginative: si riconosce così una completa datità al racconto. La struttura inferenziale è fornita dalla stessa storia, non va ricercata altrove, e alla storia è riconosciuta la tolleranza delle contraddizioni. La narrazione stessa autorizza le domande e le connessioni di senso che devono essere indagate, ma il tutto sempre all'interno della storia stessa.

Per comprendere il racconto, dobbiamo accettare di vedere il mondo con gli occhi dell'Autore e questo vuol dire che non possiamo abbandonare la dimensione intensionale per quella estensionale e che non tutte le inferenze possibili sono lecite. Ed al contempo, per comprendere la storia, o meglio per *essere* nella storia, si deve individuare la relazione dei mondi possibili in cui l'immagine presentata dall'Autore espone un mondo, in quanto le sue regole di composizione interna evocano immaginativamente un mondo.

E in questo traspare, con estrema chiarezza, la cifra della differenza che separa il mondo reale dall'universo immaginativo, quest'ultimo non è parziale ma è dato, e la sua veridicità è nell'essere dato. Non devo ricorrere ad un'altra autorità per determinarne la veridicità: Shrek è un orco verde che ha un gran cuore perché William Steig lo ha fatto "agire" nella prossimità metaforica di due mondi. Esiste nella trama del racconto ed è lì la sua verità costitutiva.

Ogni testo immaginativo fissa le coordinate dell'immaginazione e del coinvolgimento e fissa quindi un presente in cui l'*alter ego* finzionale si rapporta al mondo immaginario, ma questo situarsi è frutto talvolta di un lavoro di *contrattazione* (Spinicci, 1985): l'immaginazione fa divenire reali *nuovi orizzonti di senso*, inonda gli oggetti e parla dei *germi delle cose*, delle *cifre del sentimento*. E la fiaba ne costituisce un'immagine esemplare, in quanto non è solo testo di rappresentazione di mondi possibili, ma anche *pretesto* per il lettore per *educere* dalla tessitura metaforica un mondo di relazioni, in cui formarsi.

3. Bibliografia

- Ackermann, E. (a cura di). (1991). *Fiabe bretoni. Fiabe e leggende di tutto il mondo*. Milano: Mondadori.
- Arca, A. (2005). *Fabulas. Per una didattica della fiaba*. Novara: Interlinea.
- Arendt, H. (1968). *Men in Dark Times*. New York: Harcourt, Brace & World Inc., trad. it. (1990) *Aut-Aut*, 239-240, pp. 161-173.
- Arendt, H. (2003). Comprensione e politica. In trad. it. P. Costa, *Archivio Arendt 2* (pp. 79-98). Milano: Feltrinelli.
- Armenise, G. (2016 December). The fable as relational key. *Toyot. Special Issue Inte*, pp. 860-869.
- Barsotti, S. (2004). *E cammina, cammina, cammina ... Fiaba, viaggio e metafora formativa*. Pisa: ETS.
- Bartolini, D., & Pontegobbi, R. (2005). *Il senso di leggere*. Campi Bisenzio (Fi): Idest.
- Bernardi, M. (2016). *Letteratura per l'infanzia e alterità. Incanti, disincanti, ambiguità, tracce*. Milano: FrancoAngeli.
- Beseghi, E. (a cura di). (2003). *Infanzia e racconto. Il libro, le figure, la voce, lo sguardo*. Bologna: Bononia University Press.
- Bettelheim, B. (1977, trad. it). *Il mondo incantato*. Milano: Feltrinelli.
- Borruso, F. (2005). *Fiaba e identità*. Roma: Armando.
- Brauner, A. (1951). *Nos livres d'enfants ont menti*. Parigi: Vallon.
- Bruno, T. (2018). *Insegnare con la letteratura fiabesca*. Monte San Vito: Raffaello.

- Calvino, I. (1956). *Fiabe italiane*. Torino: Einaudi.
- Cambi, F. (2010). Il magico nella fiaba d'autore. In F. Cambi, A. Landi, G. Rossi (a cura di), *La magia nella fiaba. Itinerari e riflessioni* (pp. 75-82). Roma: Armando.
- Cambi, F. (a cura di). (1999). *Itinerari nella fiaba. Autori, testi, figure*. Pisa: ETS.
- Cambi, F., & Rossi, G. (a cura di). (2006). *Paesaggi della fiaba*. Roma: Armando.
- Cambi, F., Landi, S., & Rossi, G. (a cura di). (2008). *L'immagine della società nella fiaba*. Roma: Armando.
- Cambi, F., Landi, S., & Rossi, G. (a cura di). (2010). *La magia nella fiaba. Itinerari e riflessioni*. Roma: Armando.
- Campagnaro, M. (2017). *Il cacciatore di pieghe. Figure e tendenze della letteratura per l'infanzia contemporanea*. Lecce-Brescia: Pensa Multimedia.
- Canevaro, A. (2006). *Le logiche del confine e del sentiero. Una pedagogia dell'inclusione (per tutti, disabili inclusi)*. Trento: Erickson.
- Chiaroni, T. (2005). *Ti racconto una fiaba... La narrazione come percorso interculturale*. Roma: Carocci.
- Corti, M. (1978). *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*. Torino: Einaudi.
- Costa, V. (2018). *Psicologia fenomenologica*. Brescia: Morcelliana.
- Crispiani, P. (1988). *Andare per fiabe alla ricerca dell'immaginario perduto*. Roma: Armando.
- Cristofaro, G. (2016). *Perché narrare le fiabe*. Roma: Anicia.
- Crotti, E., & Magni, A. (2002). *Bambini e paure*. Milano: RED.
- De Leo, D. (2013). *L'improvvisazione tra dicibile e indicibile*. Milano: Mimesis.
- De Leo, D. (2016). *Il compito didattico: costruzione di senso*. Roma: Carocci.
- Dieckmann, H. (2003). *Fiabe e Simboli*. Roma: Magi.
- Faeti, A. (2001). *Le figure del mito: segreti, misteri, visioni, ombre e luci nella letteratura per l'infanzia*. Cesena: Il Ponte Vecchio.
- Faeti, A. (2018, a cura di Beseghi, E.). *I tesori nelle isole non trovate*. Parma: Junior.

- Franz, M. L. Von (1980). *Le fiabe interpretate*. Torino: Boringhieri.
- Freschi, E. (2013). *Il piacere delle storie. Per una «didattica» della lettura nel nido*. Parma: Junior.
- Gatto, G. (2006). *La fiaba di tradizione orale*. Milano: LED Edizioni Universitarie.
- Heidegger, M. (2005, a cura di Volpi, F.). *Essere e tempo*. Milano: Longanesi.
- Husserl, E. (2007, a cura di Costa, V.). *Filosofia prima. Teoria della riduzione fenomenologica*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Lavinio, C. (1999). *La magia della fiaba tra oralità e scrittura*. Firenze: La Nuova Italia.
- Lazzarato, F. (a cura di). (1997). *Scrivere per bambini*. Milano: Mondadori.
- Marrone, G. (2002). *Storia e generi della letteratura per l'infanzia*. Roma: Armando.
- Merleau-Ponty, M. (1952). *Manuscrit, Vol. III. La Prose du monde*. Titre Des Volumes Du Fonds Manuscrit Merleau-Ponty. France: Bibliothèque Nationale De France.
- Monti, F., & Crudeli F. (a cura di). (1999). *Lo spazio narrativo: la fiaba e il gioco*. Cesena: Il Ponte Vecchio.
- Nobile, A. (a cura di). (2017). *Pedagogia della letteratura giovanile*. Brescia: La Scuola.
- Palomba, E. (2011). *Fili di fiaba*. Roma: EUROMA.
- Propp, V. J. (1985, trad. it). *Le radici storiche dei racconti di fate*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Propp, V. J. (2000, trad. it). *Morfologia della fiaba*. Torino: Einaudi.
- Rak, M. (2005). *Logica della fiaba. Fate, orchii, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*. Milano: Mondadori.
- Rivoltella, P. C. (2019). Narrazione. In F. Lever, P. C. Rivoltella, A. Zancacchi (a cura di), *La comunicazione. Dizionario di scienze e tecniche*. Consultato il 29 gennaio del 2019, in <http://www.lacomunicazione.it>.
- Rodari, G. (1973). *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*. Torino: Einaudi.
- Rodari, G. (1978). *Fiabe sul potere*. Roma: Savelli.
- Rodia, C., & Rodia, A. (2012). *L'evoluzione del meraviglioso. Dal mito alla fiaba moderna*. Napoli: Liguori.

- Rodia, C., Latorre M. P., & Marcotrigiano, T. (2019). *Muovere il Sud: Daniele Giancane studioso e scrittore di Letteratura per l'infanzia (Riflessioni e linee di ricerca)*. Bari: La Vallisa.
- Rondot, F., & Varano, M. (1990). *Come si inventano le fiabe*. Torino: Sonda.
- Spinicci, P. (1985). *I pensieri dell'esperienza. Interpretazione di «Esperienza e giudizio» di Husserl*. Firenze: La Nuova Italia.
- Spinicci, P. (2009). *Lezioni sul concetto di immaginazione*. Milano: CUEM.
- Strongoli, R. (2017). *Metafora e pedagogia. Modelli educativo-didattici in prospettiva ecologica*. Milano: FrancoAngeli.
- Tempesti, F. (a cura di). (2001). *Dizionario delle fiabe e delle favole*. Milano: Mondadori.
- Trequadrini, F. (2006). *La fiaba attraverso le generazioni*. Napoli: Liguori.
- Vaccarelli, A. (2016). *Le prove della vita. Promuovere la resilienza nella relazione educativa*. Milano: FrancoAngeli.
- Valery, P. (1988). *All'inizio era la favola*. Milano: Guerini e Associati.
- Vico, G. V. (1744, a cura di Battistini, A., 1990). *Opere. vol. I*. Milano: Mondadori.
- Zipes, J. (2012). *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*. Roma: Donzelli.

SCENE D'INTERNI. IL PERTURBANTE NELLA FIABISTICA DEL TERZO MILLENNIO

Chiara Lepri¹

E perché a dire il vero, il mistero della casa in fondo è più denso del bosco?
(Dino Buzzati, in Y. Panfieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, 1973, p. 12)

Che cosa accade nella casa?
La casa è forse incantata?
Ciò che tu udivi nel clamore dei venti non era forse il tarlo che ora rode
nella camera accanto?
Ciò che tu vedevi
nel volo delle bufere
non era forse la zanzara
che ora gira attorno alla lampada?
Il buio che riempie l'ultima stanza non è forse uguale alla tenebra che vaga
sui deserti?
(Furio Jesi, *La casa incantata*, 1982, p. 5)

¹ Università degli Studi di Roma Tre. E-mail: chiara.lepri@uniroma3.it

1. *Das Unheimliche*

Il concetto di *Unheimliche*, che i traduttori italiani hanno reso con la parola *perturbante*², consente di evocare un potente dispositivo narrativo in grado di dare forma a un'esperienza chiave dell'età dello sviluppo che la letteratura, e soprattutto la letteratura per l'infanzia, ha sempre variamente rappresentato narrando quella sensazione di turbamento correlata a ciò che può manifestarsi nello spazio della casa. Già nel 1906 lo psichiatra tedesco Ernst Jentsch notava come la sua lingua avesse compiuto, con questa parola, «un felice atto di creazione» nell'esprimere con efficacia la condizione di chi «non si trova propriamente «a casa»», ossia di chi non ha «il controllo dell'intelletto sulla cosa nuova» (1983, pp. 399-400): si intuisce che lo stato d'animo dell'*Unheimliche* scaturisce dall'inatteso, dallo sconosciuto, e la letteratura, osserva Jentsch, tra tutte le esperienze artistiche è la via regia per sperimentarlo: «nella vita non amiamo esporci a scosse emotive acute; a teatro e durante la lettura invece ci lasciamo volentieri scuotere in tale modo: proviamo così certe eccitazioni che suscitano in noi un forte sentimento vitale, senza doverci addossare le conseguenze [...] di ciò che causa gli stati d'animo spiacevoli» (Ivi, p. 406). Qualche anno più tardi, nel celebre saggio del 1919 dedicato

² Scrive Remo Ceserani: «La traduzione dell'aggettivo *unheimlich* con "perturbante" o, come altri hanno proposto, con "inquietante", "pauroso", "lugubre", "non confortevole", "ambiguo", "infido", "sospetto" o "sinistro", non riesce a rendere tutte le connotazioni che il termine ha in tedesco. La scelta in favore di "sinistro" sostenuta con buone ragioni da F. Orlando trova conferma in qualche esperienza di traduttore: Carlo Pinelli, per esempio, ha preferito tradurre la novella di Hoffmann intitolata *Der unheimliche Gast* con *L'ospite sinistro*. Lo stesso problema si presenta nelle altre lingue europee; così in francese, dove si traduce con "inquiétant", "sinistre", e in inglese, dove la traduzione usuale con "uncanny" ha una sua forza di suggestione (maggiore di altri termini come "weird", "ghastly", "dismal") e però rinvia a tutt'altro campo semantico [...]. L'aggettivo tedesco *unheimlich* non è, nella lingua odierna, esattamente l'antitesi di *heimlich*, che normalmente significa "segreto", "recondito", "furtivo", ma piuttosto di *heimisch*, che significa "patrio", "del proprio paese", "abituale", "domestico"; nella lingua più antica, tuttavia, anche *heimlich* significava "appartenente alla casa", "familiare", "domestico", "fidato", "intimo". Dietro a entrambi gli aggettivi c'è, come spiega benissimo Freud, il sostantivo *das Heim*, "casa", "dimora", "il focolare", e il legame di significato è evidente» (Ceserani, 1996, pp. 42-43). Francesca Rigotti aggiunge che «i termini francese e spagnolo sottolineano il fattore inquietante e straniante, mentre l'inglese *uncanny* insiste più sull'aspetto del mistero nel senso di «qualcosa-di-sconosciuto», *uncanny* (da *can*, *to know how*, in tedesco *kennen*). L'italiano *perturbante* punta invece sul tema del turbamento, dal latino *turba*, a sua volta dal greco *týrbe* = disordine, confusione, scompiglio e in senso figurato alterazione dell'animo, dove il prefisso *per* offre la connotazione intensiva. Il risultato di tutte queste proposte di traduzione, così diverse, è però identico: la casa scomparire e la sua centralità si dissolve» (Rigotti, 2017).

all'*Unheimliche*, Freud innesta questo moto dell'animo nella «sfera dello spaventoso, di ciò che ingenera angoscia e orrore» chiarendo subito che esso risale «a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare». A differenza di Jentsch, lo psicoanalista polarizza la sua riflessione sulla parola *Heim* (casa, dimora), che conferisce al termine «una particolare sfumatura dello spaventoso» del tutto assente nelle altre lingue e consente di andare oltre l'equazione perturbante = inconsueto. *Unheimliche*, per Freud, è allora parola non univoca, che appartiene e due cerchie di rappresentazioni apparentemente antitetice: «quella della familiarità, dell'agio, e quella del nascondere, del tener celato». La complessità semantica del termine rinvia quindi a una relazione inquietante tra ciò che è familiare e ciò che è oscuro o, più precisamente, tra ciò che di sinistro si manifesta negli interni della domesticità. Parliamo, tuttavia, di *qualcosa che c'è sempre stato*, «che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che invece è affiorato»: quest'ultima notazione ci conduce oltre la sfera estetica – che pure deriva da un piano di realtà – e lega il fenomeno rappresentato nella finzione letteraria a un'autentica esperienza primigenia e universale dell'uomo, *soggiacente*, del tutto interiore (la casa è *nido*, *bozzolo*, *ventre materno*), dunque propria *dell'infanzia*. Questa esperienza si svela nella sua impalpabilità, non è eclatante come la paura, non scaturisce da «un'incertezza intellettuale» (1991, pp. 269-282); è un enigma, una sensazione ineffabile e transitoria, come un presagio dai contorni sfumati che si origina in un ambiente conosciuto.

2. *Das Heim*. Infanzia e ambiguità della casa

Dunque, la casa. Che al pari del bosco e del sentiero riveste nella fiaba un'importanza nodale poiché sta all'origine e alla conclusione del racconto a simboleggiare il nucleo originario e il traguardo di ogni peregrinazione, ma può trovarsi anche nel momento cruciale dell'abbandono o della completa solitudine del protagonista. In questo caso, seguendo le tracce di Propp, scrive Caprettini che il motivo «si riferisce alle antiche usanze tribali che, a scopo iniziatico, prevedevano per i giovani un soggiorno nella casa comune che si trovava ai margini del villaggio, nella foresta» (1998, pp. 113-114). Il pensiero volge naturalmente alle case meno ospitali delle più celebri fiabe della tradizione come la casa natale di Pollicino e di Hansel e Gretel, dove si progetta 'a tavolino' l'abominio dell'abbandono dei figli per assicurarli a

morte certa, ma anche la casa della nonna di Cappuccetto Rosso o il palazzo di Barbablù³ o, ancora, la casa dell'orco di Pollicino, in cui l'orco divora le sue sette figlie: in queste ultime fiabe la casa è teatro di brutalità rivolte a donne e bambine.



Gustave Doré, *Pollicino*, 1862

È evidente che parlando di casa siamo dinnanzi a un luogo-chiave della fiaba ed anche a un paradigma culturale di grande portata: nella fiaba e sino alla letteratura contemporanea, la casa «è il luogo che oscilla tra idealizzazione e iperrealismo, tra «focolare» e «nido di vipere» (Mauriac), tra essere-radice e essere-matrice-di-fuga; un luogo che accoglie e tutela, ma anche un luogo che violenta, emargina, uccide», scrive Franco Cambi (2006, p. 60). E proprio a partire dalla fiaba, che sta ai primordi di ogni narrazione, la dualità della casa diviene un motivo letterario atemporale e transculturale in grado di inscenare le gioie più incontenibili come pure indicibili ossessioni e inquietudini. Si pensi

³ Sui molteplici piani di lettura di Barbablù, cfr. Articoni, 2014.

alla casa de *La tana* di Kafka⁴ o de *I topi* di Buzzati. O in generale alla casa infestata dai fantasmi, non a caso uno dei motivi più antichi e articolati su cui la letteratura gotica e *horror* ha sapientemente costruito le storie più angosciose: come opportunamente nota Orvieto, «la vera angoscia nasce proprio quando il fantastico e il mostruoso sono un'improvvisa variante della normale realtà, ciò che eccede e inceppa la scontata esperienza del quotidiano che allora, da familiare e rassicurante, si trasforma in perturbante, minaccioso e malefico» (2004, p. 9); del resto, poco altro risulta più spaventoso di un ambiente familiare in cui si annida una minaccia per chi vi abita e ritiene di stare al sicuro.



Dino Buzzati, *I topi*, 2017 © Pelledoca

⁴ La tana è uno degli ultimi racconti di Kafka, scritto nel 1923. Narra l'ossessione di un uomo deciso a realizzare una complessa opera architettonica per proteggersi da nemici del tutto immaginari. Ne *I topi*, Buzzati racconta l'incredibile storia della famiglia Coiro, di cui nessuno ha ricevuto più notizie: sembra che tutti i componenti siano stati tenuti in ostaggio nella loro villa di campagna da milioni di topi. Originariamente inserito nella raccolta di racconti *Il crollo della Baliverna* (1954), poi ne *La boutique del mistero* (1968), l'editore Pelledoca ne ha recentemente stampata una versione 'fisarmonica' rivolta ai bambini dai 9 anni. Cfr. Buzzati, 2017. Per un approfondimento sul perturbante in Buzzati, si veda Martínez Garrido, 2011.

Eppure, a fronte di tanto turbamento, il tema della casa maledetta sembra irresistibilmente incrociare gli interessi dell'infanzia. Il successo delle *ghost stories* come *The Canterville Ghost* di Oscar Wilde e di *A Christmas Carol* di Charles Dickens, solo per citare due classici dai risvolti umoristici di cui i piccoli lettori si sono appropriati e ad oggi variamente riproposti, lo dimostra al punto che

nessuna casa letteraria, o comunque presente nell'immaginario - osserva Faeti - può mai davvero liberarsi dall'ipoteca che le case orrifiche, le tante case su cui ha pesato una maledizione, un sospetto, un maleficio, hanno su questo aggregato di motivi. Ci sono tante case spaventose anche nella letteratura per l'infanzia, e qui la loro esistenza riceve, più che altrove, conferme e nuove attribuzioni perché è noto quanto sia ambiguo il rapporto dei bambini con la loro casa, che diventa dimora stregonesca o meraviglioso rifugio nel volgere di poche ore (1993, p. 75).

Il rapporto dei bambini con la casa è ambiguo, e lo è tanto più se guardiamo ad essa come a un macrocosmo a sua volta costituito da una costellazione di spazi adibiti alle diverse attività che vi si svolgono: la cucina, il luogo dove si preparano e si consumano i pasti, per esempio, rappresenta il focolare domestico per eccellenza: la immaginiamo calda, luminosa e allegra; qui la famiglia si riunisce, dialoga, fissa ruoli e regole, dà vita al teatro delle relazioni parentali⁵; soffitte e cantine, al contrario, offrono all'immaginario gli anfratti più oscuri e suggestivi: simboleggiano la zona franca, di confine tra sogno e realtà; raccolgono oggetti dimenticati e misteriosi; sono ottimi nascondigli, rifugi entro i quali isolarsi (Bastiano de *La storia infinita* ne è un emblema, sebbene si parli di una soffitta dell'edificio scolastico) e dove è possibile dare libero corso all'immaginazione: qui uno scricchiolio può provocare un brivido di paura, un vecchio oggetto può rivelarsi stregato. Anche le porte rivestono un significato simbolico notevole: sono varchi che gettano luce su un'alternativa esistenziale apparentemente seducente ma non sempre piacevole, come accade in *Coraline* di Neil Gaiman (2003). Ma la recente letteratura per l'infanzia sembra insistere su un altro luogo domestico simbolicamente rilevante: la camera da letto, dislocando così lo sguardo (e le luci della scena) verso una conflittualità meno esplicita e tutta *interiore*.

⁵ Sul piano visivo, su questo tema la drammaturgia e la cinematografia non hanno mancato di rappresentare, spesso in chiave tragicomica, drammi e virtù del consenso parentale, dal film *La famiglia* di Ettore Scola (1987) alla commedia *Benvenuti in casa Gori* di Ugo Chiti e Alessandro Benvenuti (1988), solo per citare due casi emblematici.

Metafora potente e intrigante⁶, territorio delle emozioni come delle pulsioni, la *stanza del figlio*⁷ è spazio investito di molteplici tensionalità da più parti (quella genitoriale, quella filiale), intriso di fantasie, turbamenti, proiezioni: se nella fiaba popolare, che riflette un'umanità indigente e contadina, adulti e bambini condividono i luoghi dell'intimità, nella prima metà dell'Ottocento lo spazio del fanciullo diventa un *must* per la borghesia europea, che inaugura una nuova cultura (anche materiale) dell'infanzia (Becchi, 2014, p. 25). Nasce così la *nursery*, che è spazio della cura differenziato per età e per sesso, adornato di giochi e dotato di arredi speciali. Con l'avanzare dell'età, la stanza del figlio da luogo di cura diventa «sede di gestione indipendente dello spazio – e anche di un tempo – di costruzione della propria autonomia e della propria identità» (Ivi, p. 28). A questo punto la cameretta diviene un mondo privato contrassegnato dagli inequivocabili segni della permanenza di un bimbo o di un adolescente. Qui vi si rifugiano i bambini arrabbiati o immersi nel gioco solitario, ma anche i ragazzi innamorati, persi anch'essi nelle loro fantasticherie: la camera, in quest'ottica, è un guscio, una nicchia presso cui accoccolarsi come in un grembo materno. In questo spazio privato, simbolico e concreto insieme (Iori, 2006, p. 72), che mantiene nel tempo (storicamente e nella vita stessa di ciascuno) un valore sacrale, oggi come ieri la letteratura per l'infanzia ci consente delle incursioni che danno la misura della forza e dell'intensità dei vissuti emotivi qui alimentati.

3. Intrecci tra infanzia, perturbante e fiaba ieri e oggi

La fiaba sta ai primordi di tutte le storie. E si lega indissolubilmente all'umano, e all'infanzia in particolare, nello strenuo tentativo di tracciare percorsi esistenziali, destini, attese, e di fornire risposte, soluzioni, risarcimenti. La letteratura per l'infanzia nella sua complessità storica e strutturale stabilisce con la fiaba un rapporto privilegiato e costante mutuando, da questa, le forme e i simboli più efficaci da rivolgere al suo speciale destinatario: il *dispositivo narrativo* del perturbante ci sembra, a questo proposito, esemplificativo, poiché attiene, come la letteratura per l'infanzia, a «qualcosa di periferico, negletto dalla letteratura specialistica»

⁶ Per un approfondimento sul tema, cfr. Antoniazzi, Gasparini, 2009.

⁷ Come non ricordare l'abisso e il dolore, legati a questo spazio, evocati nel film omonimo: *La stanza del figlio* di Nanni Moretti (2001), Palma d'Oro al 54° Festival di Cannes.

e perché testimonia «la persistenza di credenze arcaiche o infantili: relative alle opposizioni fra animato e inanimato, fra mortalità e al di là della morte; e riassumibili «nell’antica concezione del mondo propria dell’*animismo*», narcisistica e magica. Antica, quest’ultima, sia rispetto alla storia delle collettività, sia in quanto attraversata una volta da «noi tutti, nella nostra evoluzione individuale»; e non «superata da nessuno di noi senza lasciarsi dietro residui e tracce ancora suscettibili di manifestarsi» (Orlando, 1987, pp. 198-199). In termini più semplici, si può dire che il perturbante condivide con la letteratura per l’infanzia la dimensione liminare, di soglia, laddove si ‘argina’ l’infanzia con le sue inquietudini, le sue storie, i suoi generi più avvincenti (come il romanzo gotico, *horror*, fantastico in generale).

Ora, nel saggio sull’*Unheimliche*, Freud esonera la fiaba dalla finzione narrativa ideale entro cui il perturbante si manifesta, giacché questo genere abbandona il principio di realtà professando apertamente le proprie convinzioni animistiche (1991, pp. 302-307): siamo, è vero, nel mondo del meraviglioso e prevediamo un decorso irregolare degli eventi. Ma il linguaggio fiabico sprigiona un’energia potente, in grado di irretire l’ascoltatore e di trasportarlo in un mondo tanto incredibile quanto attiguo alla sua interiorità; come in uno specchio, nelle gesta del protagonista il lettore/ascoltatore sperimenta l’incanto e l’angoscia sollecitando una parte profonda di sé e ciò è valido ancor oggi, nel Terzo Millennio, quando gli elementi arcaici tipici della fiaba della tradizione popolare *permangono* nel loro essere variamente narrati, interpretati e attualizzati. L’infanzia, ancora una volta, non può estraniarsi da questo processo: piuttosto ne diventa *parte in causa, punto d’inizio e termine fisso*.

Il continuo ricorso alla fiaba nelle narrazioni odierne è una prova evidente del bisogno di fantastico: la stessa letteratura per l’infanzia contemporanea, nel suo dispiegarsi attraverso i diversi linguaggi, tesse sapientemente molteplici fili: «da una ripresa dei classici e delle loro suggestive e potenti metafore a un’analisi dello scenario attuale che sta rimodellandosi a ritmi vertiginosi anche all’insegna della multimedialità» (Beseghi, Grilli, 2011, p. 11). E nella *coazione* a ricorrere alla fiaba osserviamo distintamente la persistenza di quei temi e motivi nodali atemporali e universali riproposti e rivisitati attraverso i molteplici canali narrativi: i contenuti arcaici s’innestano sulle istanze dell’oggi, circolando disinvoltamente per vie ora analogiche, ora digitali.

Il *picturebook*, che fa uso di un’armonica interdipendenza di codice iconico e verbale, in questa prospettiva è senz’altro un *medium* di sicuro interesse: se ben costruito, se di qualità, dà vita a un congegno narrativo

assai avvincente, capace di coinvolgere il lettore in un gioco di scarti e di corrispondenze: la lettura che ne deriva apre alle interpretazioni e la comprensione è la risultanza di una polifonia di voci tese a interpellare i sensi tutti. *Nel paese dei mostri selvaggi* di Maurice Sendak (1963)⁸, per esempio, è il primo albo illustrato a narrare per parole e immagini il turbamento emotivo e l'immaginario prodigioso di un bambino chiuso nella propria stanza e a dar corso, nell'illustrazione per l'infanzia, a un *tòpos* visuale di straordinaria intensità ed efficacia: rimproverato dagli adulti per averne combinate di tutti i colori, Max viene cacciato a letto senza cena; l'energia che si condensa in lui è tale che quella sera nella camera una foresta cresce, poi si forma il mare e una barchetta trasborda Max nel paese dei mostri selvaggi, del quale il bimbo diviene re finché non avverte il bisogno di tornare dove qualcuno lo ama più di ogni altra cosa al mondo. Al rientro dall'avventura, tutto si placa: la stanzetta assume le sue consuete, rassicuranti forme: la cena lo attende.

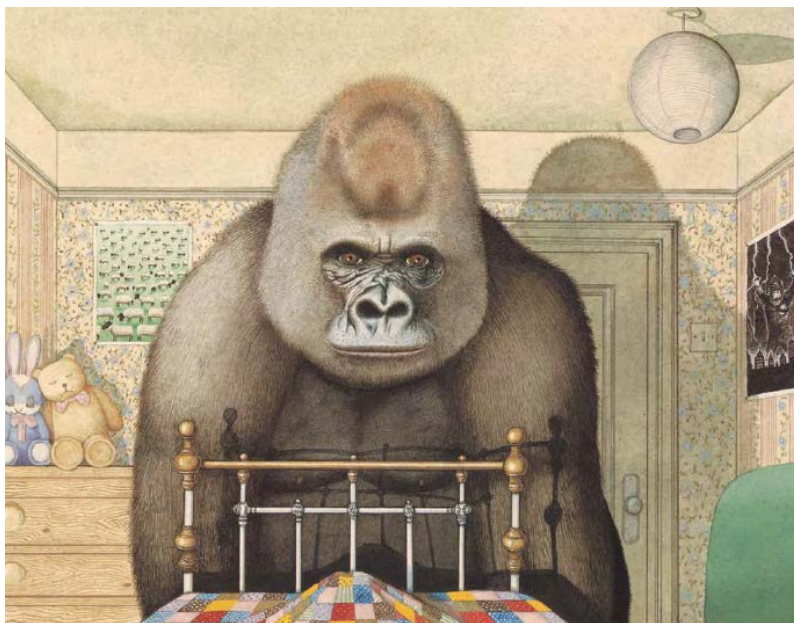
Qui gli elementi della fiaba ci sono tutti: la casa, il viaggio, la foresta, la magia, l'animismo, l'incontro, il lieto fine. Come vi è la dimensione del perturbante negli oggetti che si trasformano (cos'è la camera che diventa foresta se non l'inanimato che «spinge troppo oltre l'analogia con ciò che è vivo»? (Freud, 1991, p. 285) e nella confusione tra realtà e immaginazione generata da una conflittualità interiore: come scrive Terrusi, «l'inconscio infantile, popolato da personificazioni simboliche e fiabesche, debutta ufficialmente nell'albo illustrato» (2012, p. 229). Da allora, la ricorsività della rappresentazione del bambino *solo* nella propria camera è significativa e si esprime stabilendo un'interessante corrispondenza tra *fantastico* e *stati emotivi*: da *Che rabbia!* di Mireille d'Allancé (2000), in cui Roberto entra nella propria cameretta per sfogare la sua rabbia, che si manifesta uscendo dalla sua bocca e assumendo le forme di un grande mostro di colore rosso davvero ingestibile e spaventoso, a *Papà* di Philippe Corentin (1995), nel quale due paure speculari, quella di un bambino e quella di 'mostrino', si confrontano reciprocamente allorché ciascuno teme l'*altro* che abita nel proprio lettino, la letteratura per l'infanzia sonda un territorio di frontiera a partire da un'ambientazione (= la casa, la camera) che incarna le passioni più forti e contrastanti. E lo fa, va detto, con la leggerezza dell'ironia e del doppio registro serio/ludico che sdrammatizza e rassicura. Altri raffinati esempi, su questo fronte, sono gli albi *Una strana*

⁸ Pubblicato a New York nel 1963, *Where The Wild Things Are* esce per la prima volta in Italia con la traduzione di Antonio Porta da Emme Edizioni di Rosellina Archinto nel 1963. Ne ha proseguita poi la pubblicazione Babalibri; nel 2018 ne è uscita una versione da Adelphi con traduzione di Lisa Topi.

creatura nel mio letto di Mercer Mayer (1968, pubblicato in Italia nel 2015), *Gorilla* di Anthony Browne (1983, in Italia dal 2017) e *C'è un rinofante sul tetto* di Marita Van der Vyder (2018); recentissimo è l'albo *In punta di piedi* di Schneider e Pinel (2017, in Italia dal 2019), a suggellare, negli ultimi anni, un motivo iconografico di indubbio fascino.



Mercer Meyer, *Una strana creatura nel mio letto*, 1968 © Penguin Random House



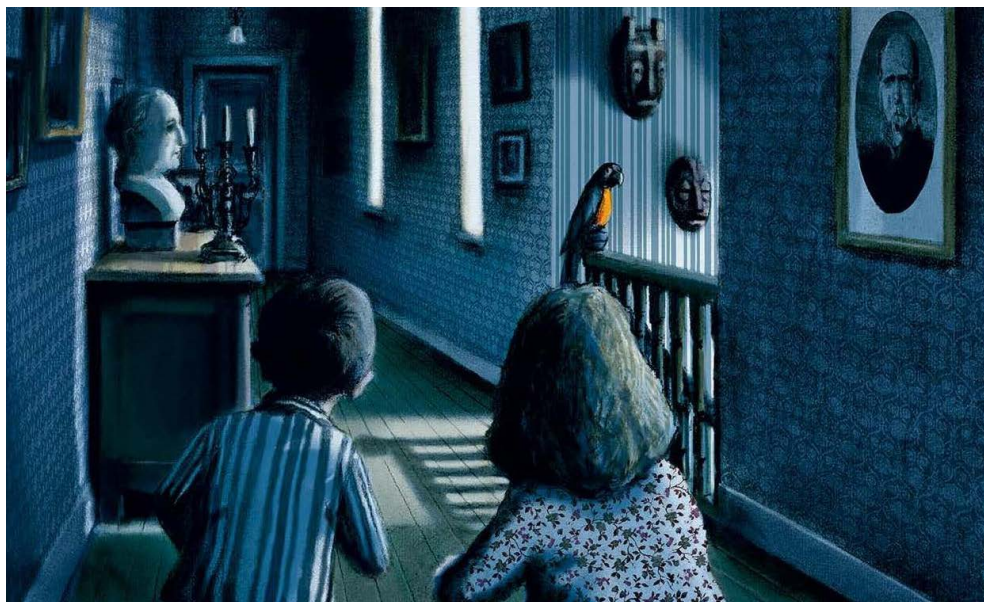
Anthony Browne, *Gorilla*, 1983 © Orecchio Acerbo



Marita Van der Vyder, *C'è un rinofante sul tetto*, 2018 © LupoGuido

Con *In punta di piedi* siamo ancora in una camerina: due fratelli, Bernardo e Clara, una notte scivolano fuori dal letto e si inoltrano nell'oscurità della grande casa dei nonni per raggiungere il frigorifero. La dimora, cupa e misteriosa, corrisponde appieno all'idea della casa stregata: alle pareti troneggiano i ritratti degli antenati, busti e candelabri conferiscono severità all'ambiente, senonché scorgiamo, negli anfratti più bui, non uno spettro ma una fauna leggendaria: un pappagallo, un elefante, una tigre, un boa e molto altro si confondono tra i mobili e le tappezzerie barocche, condividendo pacificamente la casa con la singolare coppia di anziani. L'albo gioca a spazzare l'immaginario, provocando divertenti *shock* semantici e visuali in un continuo rilancio tra aspettative, forme del reale e dell'irreale.

Ma cosa ne è del perturbante dell'*Uomo della sabbia* di E. T. A. Hoffmann, della 'pelle d'oca', del brivido lungo la schiena? La fiabistica dell'oggi, autoriale e per questo soggetta a sofisticazione, recupera, dilata, enfatizza, dissacra temi e aspetti cruciali dell'esperienza e dell'immaginario infantile. In questo processo – e gli albi citati lo testimoniano – vi è certamente una tendenza a rasserenare il lettore tipica dei nostri tempi: il pauroso s'indebolisce, le sue figure, distorte e caricaturizzate, entrano in crisi nella loro identità ancestrale (Cambi, 2002, pp. 17-19). E qui si verifica persino la demistificazione del mostruoso: entriamo nel comico-parodico e assistiamo al gioco di Gianni Rodari, quando nella *Grammatica della fantasia* ci mostra che le fiabe popolari possono diventare «materia prima» per «sbagliare le storie», rovesciare ruoli e destini, mescolare gli elementi (come nell'«insalata di fiabe»), consentendoci di cogliere l'importanza del lavoro creativo e del sorriso. Eppure in questa fiabistica mutata nelle forme e nei contenuti emerge anche (e più esplicitamente) «il tessuto complesso della psiche infantile, le sue 'luci', le sue 'ombre', cioè le sue zone oscure, le sue 'profondità' inquiete e inquietanti» (Ivi, p. 7), come vedremo di seguito.



Christine Schneider, Hervé Pinel, *In punta di piedi*, 2019 © Orecchio Acerbo

4. Riscritture di fiabe

Si è detto che *Hansel e Gretel* tra le fiabe popolari ingenera nel lettore i sentimenti più angosciosi. Nei Grimm la casa è un luogo simbolico ambiguo e polivalente, percorso «da spinte contraddittorie, da tensioni opposte, da un'identità duplice e ambigua, sospesa tra sicurezza e pericolo, tra amore e morte, tra aiuto e abbandono, in un gioco complesso e mai lineare nelle sue relazioni» (Cambi, 2006, p. 65); nel caso della fiaba in questione, occorre osservare i cambiamenti intervenuti nelle diverse versioni dal 1810 al 1857 nel tentativo di mitigare la crudezza dell'abbandono e dell'abuso, attraverso i quali il padre appare infine più sensibile e la madre diviene matrigna. Come nota Filograsso, «l'intollerabilità di una madre abbandonica rientra, a questo punto, in quell'impronta grimmiana del modello familiare grazie alla quale la fiaba ha potuto, da allora in avanti, diventare un repertorio inesauribile per la psicologia dell'età evolutiva e la psicoanalisi. «Un errore fecondo nella storia della ricezione della fiaba», secondo Richter, prodotto dalla trasformazione storica della fiaba da racconto rituale per la comunità in racconto fruibile nelle mura domestiche della casa borghese, con la conseguente contaminazione di modelli e influenze da parte della struttura sociale e affettiva in cui andava inserendosi» (2012, p. 78). Ci si orienta, dunque, verso la *nursery* ottocentesca, ossia verso il tempo storico del *sentimento dell'infanzia* in cui emerge sì l'esigenza di rassicurare, ma anche l'urgenza di dare voce a nuove inquietudini.

In questa direzione proprio la fiaba di *Hansel e Gretel* ritorna nelle numerose interpretazioni contemporanee, tutte impennate sullo scandalo più intollerabile che si compie nella casa natia. Il nodo focale, di elevato valore simbolico, rimane così immutato e, se possibile, immagini e parole rendono ancora più drammatico il momento in cui i due adulti progettano l'abbandono dei figli poiché lo collocano nell'oggi. Lorenzo Mattotti, con decise pennellate nere su piccoli squarci bianchi, ci offre una cupa versione recentemente ripubblicata con un testo di Gaiman in cui si prospetta uno scenario di guerra:

Venne la guerra e con la guerra arrivarono i soldati – affamati, lividi di rabbia, sconfortati: uomini pieni di spavento che, quando passavano, rubavano le verze e i polli e le anatre. La famiglia del taglialegna non sapeva chi stava combattendo chi, né perché si combatteva, né cosa ci si contendeva. Ma al di là della foresta i raccolti venivano bruciati e i campi d'orzo erano diventati campi

di battaglia, e i contadini venivano uccisi o costretti a farsi soldati anche loro e a marciare via lontano. [...] La baita del taglialegna era lontana dai combattimenti, ma il taglialegna e sua moglie e Gretel e Hansel sentivano tutti gli effetti della guerra (2018, s.p.).

Mentre nell'albo di Anthony Browne (1981, non vi è ancora un'edizione italiana) e nel *graphic novel* di Sophia Martineck (2017) le illustrazioni attualizzano interni domestici e abiti dei protagonisti: nella casa di Hansel e Gretel ci sono una moderna cucina a gas, un lavello in acciaio, la televisione, e i bambini indossano giacca a vento ed eskimo. Fiabesco rimane il bosco, antico e senza tempo, dove la casa della strega si manifesta come un'allucinazione.



Sophie Martineck, *Hansel e Gretel*, 2017 © Canicola Associazione Culturale

Queste testualità, che rinviano a una dimensione postmoderna e tecnologica, narrano una storia antica che si reitera nel contesto attuale: il processo di attualizzazione consente ai nostri piccoli lettori la riattivazione del sentimento del perturbante che appartiene loro come a ogni essere umano. Muta il quadro, ma la paura dell'abbandono rimane la stessa. Una sintesi mirabile di questo processo si verifica nello straordinario

picturebook Nel bosco (2014), attraverso il quale Anthony Browne paga un tributo ai *tòpoi* più persistenti della fiaba, problematizzando il senso di solitudine e di abbandono del protagonista – una sorta di Cappuccetto Rosso – in una prospettiva contingente. In questa fiaba del Terzo Millennio le funzioni della tradizione ci sono tutte, ma l'uso della prima persona, le particolari strategie narrative iconotestuali e l'iperrealismo delle immagini amplificano il senso di smarrimento e di solitudine di un bambino che sperimenta l'assenza di un genitore.

5. Evoluzioni del perturbante. Essere stranieri in casa

Egle Becchi osserva che rispetto alla *nursery* ottocentesca, la prima guerra mondiale segna una cesura sulla camera del figlio: «la stanza dei bambini si spopola, perde le figure ancillari, si afferma come la cameretta di un bambino solo o con pochi fratellini o sorelline; di un figlio piccolo, che ben presto va a scuola [...]. Alla sua stanzetta ci torna, sovente affaticato, la sera, dopo tempi lunghi di attività extradomestica» (2014, p. 27). Vanna Iori utilizza la metafora calzante dell'*isola* per connotare la casa nell'età moderna: «come in ogni isola gli abitanti si sentono lontani dal continente e più vicini tra loro» (1996, p. 171). La famiglia urbana novecentesca si ripiega sempre più nel proprio privato: la composizione si riduce ai genitori e ai figli, tutti impegnati fino a sera nelle diverse attività del quotidiano; gli stessi spazi dell'abitare assumono dimensioni e forme funzionali alla rapidità dei vissuti. L'assetto delle città, nell'era postindustriale e della multiculturalità, muta in relazione alle nuove esigenze ed emergenze abitative: sorgono nuovi quartieri distanti dal centro composti da agglomerati cementizi tutti uguali, talvolta privi di servizi e di verde.

In questo scenario tipico delle metropoli di oggi, in cui facilmente si avvertono lo spaesamento e la solitudine, è possibile scorgere una delle forme attraverso le quali si manifesta il perturbante del nuovo millennio. Se attraverso il concetto di *nonluogo* Augé designa gli ambienti dell'anonimato come le autostrade, le stazioni, i supermercati, e dunque i luoghi del transito e del viaggio, che sono l'antitesi del privato e degli spazi della *sosta* prolungata, certe architetture della postmodernità (si pensi ai condomini-alveare di molte periferie urbane, veri e propri quartieri-ghetto) si offrono come spazi dell'abitare pur mantenendo appieno gli attributi del *nonluogo*. Si tratta di case in cui non si «crea né

identità singola, né relazione, ma solitudine e similitudine» (Augé, 1992, p. 95); distanti dall'idea del tradizionale focolare domestico fiabico, questi ambienti suscitano piuttosto turbamento: impersonali e spersonalizzanti, esteticamente deteriori, per quanto densamente e variamente popolati, provocano marginalità e segregazione. Nel libro *Pedagogia degli ambienti abitativi* Gennari pone un'interessante distinzione tra i concetti di *abitabile* e di *abitato*, ossia nota «da un lato la consistenza assolutamente concreta per la quale un luogo è abitato e dall'altro l'erronea deduzione per cui il medesimo luogo si appresterebbe ad essere contemporaneamente *abitabile*» (1997, p. 117). Il riferimento è alle *favelas*, alle *bidonville*, alle baraccopoli del Sud del mondo, ma estendibile a tutti quei progetti di edilizia popolare che, nell'erigere un tetto per migliaia di persone, mancano di considerare la dimensione *umana* e *sociale* dell'abitare. Allora la percezione del perturbante nel tempo dell'urbanizzazione sregolata e insostenibile (non sul piano normativo, per ciò che qui interessa, quanto sul fronte etico, estetico e del rispetto del territorio e del paesaggio) la si ha oggi, realisticamente, non tanto negli angoli bui delle case borghesi (che la letteratura per l'infanzia s'impegna a smitizzare, come si è visto), quanto piuttosto nelle periferie ai confini delle città in cui pure si forma l'infanzia e il suo immaginario⁹. Gli stessi studi sull'architettura ne prendono atto, evidenziando una condizione generalizzata d'invivibilità e di perdita di radicamento connessa all'architettura contemporanea¹⁰.

Le fiabe dell'oggi intercettano questo disagio; alcune di queste ci consegnano un'immagine di infanzia sopraffatta dagli scenari urbani: sul piano visuale, sono ancora gli albi illustrati a produrre un'incisiva rappresentazione del fenomeno. *Cappuccetto Giallo* di Bruno Munari (1972) è forse tra i primi *picturebook* a illustrarci un'infanzia metropolitana: il papà di Cappuccetto Giallo è custode in un parcheggio di auto, la mamma lavora al supermercato; insieme abitano in una piccola casa al piano terreno del più alto grattacielo della città. Il bosco di Cappuccetto Giallo è la città, caotica e piena di pericoli. Munari ce

⁹ Ancora Mario Gennari, citando Le Corbusier, nota: «è qui, entro questo tessuto, nei confini topologici di tale realtà, che si spalanca la soglia inferiore dell'abitabilità, varcata la quale l'indice educativo dei luoghi si abbassa oltre un margine di sicurezza al di là del quale resta difficile per chiunque accettare il senso etico-formativo di un messaggio educante e formularlo in una maniera appena convincente» (Gennari, 1997, p. 117).

¹⁰ Di notevole interesse sono, a questo proposito, le argomentazioni dello storico e critico dell'architettura Anthony Vidler (1992) in Vidler, 2006. Sul tema, cfr. anche Bevilacqua, 2014.

ne offre una magistrale interpretazione iconica che sembra incorporare le parole di Walter Benjamin quando scrive che «muoversi attraverso il traffico, comporta per il singolo una serie di *chocs* e di collisioni. Negli incroci pericolosi, è percorso da contrazioni in rapida successione, come dai colpi di una batteria» (1962, p. 107).

Si attua, con un tale modello oggi sempre più riproposto, la decostruzione dell'iconografia radicata nel nostro immaginario: resta l'archetipo dello smarrimento, ma la denuncia assume contorni meno onirici. Più di recente, un altro straordinario artista ha riletto la fiaba della bambina e del lupo in chiave moderna: con *Cappuccetto Rosso. Una fiaba moderna* (2012) Roberto Innocenti ha rappresentato una fiaba suburbana e claustrofobica che si dipana tra i quartieri-dormitorio della città, da cui sveltano parabole satellitari e s'intravedono esistenze di miseria. Sofia deve portare i biscotti alla nonna e per farlo si addentra in una urbanità confusa e minacciosa, che si staglia tra lo squallore dei sottopassi graffitati e il luccichio seducente delle insegne pubblicitarie. Il bosco è il centro commerciale, negazione dell'identità ed espressione di «varchi di transito, sedimenti di mercanzie, passaggi di soggetti «estraniati»» (Cambi, 2010, p. 111), ma gli stessi spazi abitativi comunicano un degrado estetico e socio-culturale. Siamo dinnanzi a una rappresentazione che inquieta poiché mostra una modalità di socializzazione che «si fa più coatta e uniforme, lasciando indietro ogni attenzione ai soggetti, ai loro problemi individuali, al loro compito di formazione e di autoformazione. «La città metropoli», scrive Cambi, «cancella la formazione e offre il *divertissement* come regola e come utopia [pensiamo alla gigantesca cornucopia-bingo che Innocenti pone all'interno del centro commerciale] [...] in quella rete pubblicitaria che è, alla fine, il suo volto più autentico e più profondo» (*Ibidem*).

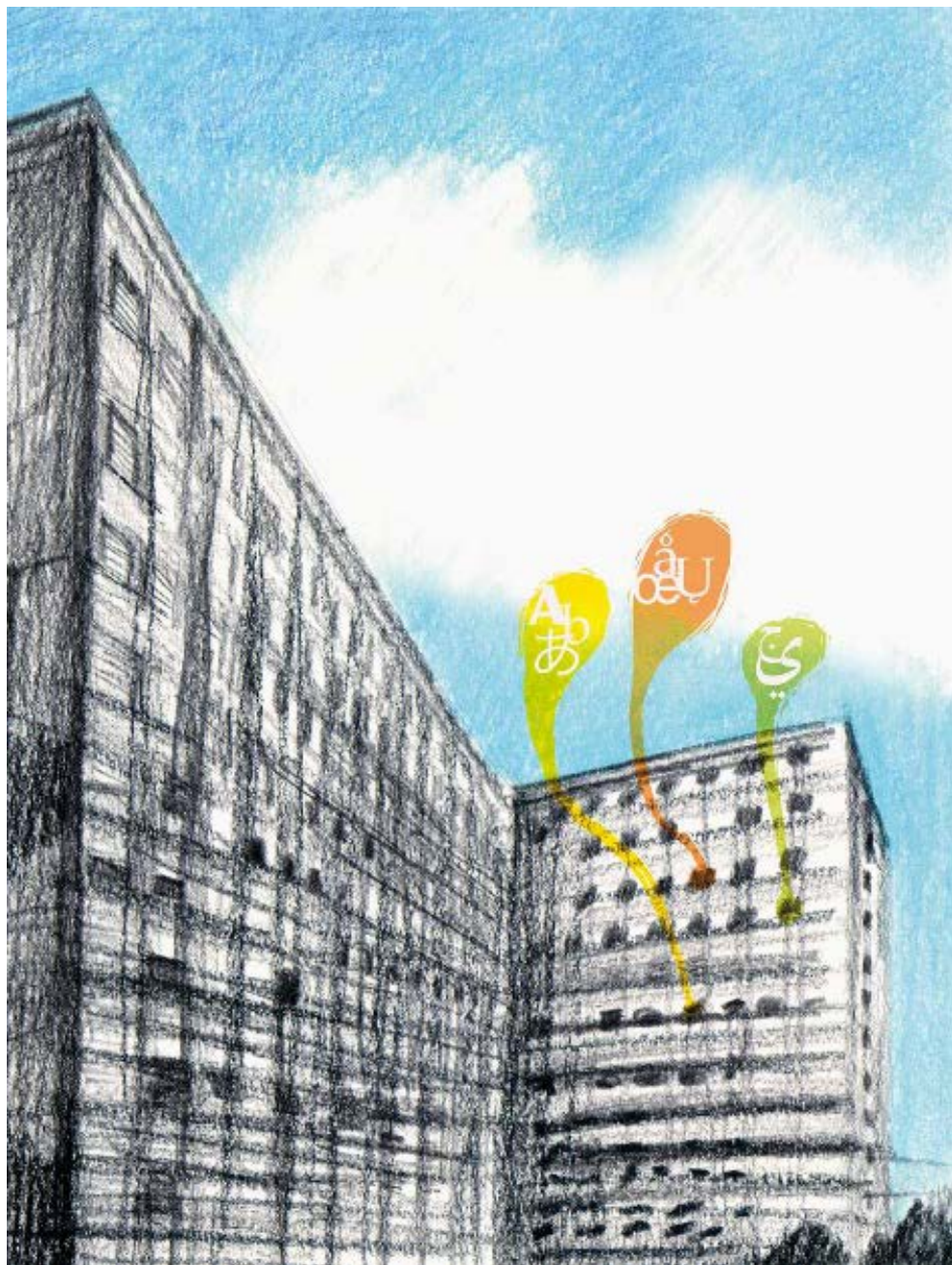


Roberto Innocenti, *Cappuccetto Rosso. Una fiaba moderna*, 2012 © Roberto Innocenti

Nelle due riscritture di fiaba sopra citate, il attraversamento della metropoli dei consumi, dei meticciami, della società-liquida rappresenta il viaggio iniziatico del protagonista fiabico del Terzo Millennio: qui può annidarsi la minaccia del pericolo (della solitudine, dell'omologazione, della prepotenza del gruppo sul più debole...), qui si verificano gli incontri nodali.

Non è, invece, una riscrittura di fiaba *H.H.* di Carolina D'Angelo (testi) e Marco Paci (illustrazioni), tuttavia l'albo ben innesta l'avvertimento del perturbante di fronte a certa edilizia popolare degli ultimi anni. Vi si narra della fuga del piccolo Mauro Boukhari per i dieci piani dell'Hotel House, «un palazzone enorme di 17 piani, 480 appartamenti, innumerevoli antenne paraboliche e soltanto 2 ascensori funzionanti per le 2300 persone che sono venute a vivere qui da 32 paesi diversi» (2010, s.p.). L'Hotel House esiste davvero e si trova a Porto Recanati. È una *kasbah*, un'imponente babele di linguaggi, l'eco-mostro assunto a simbolo estremo della città moderna in cui si decanta la socializzazione integrale, ma in cui implode, di fatto, «la nevrosi individuale, l'essere «soli tra la folla», la deriva delle esistenze assorbite dai ruoli sociali, dai destini preformati, dalle regole di conformazione o dalle uscite nella marginalità» (Cambi, 2010, pp. 110-111). L'autrice scrive, in postfazione, che

guardandolo da lontano più che un Hotel sembra un ecomostro, ma se seguiamo il Consiglio del Poeta e decidiamo di superare quest'ermo colle e questa siepe che il guardo esclude, l'Hotel House è un crocevia di lingue, di culture, di bambini che provengono sì da 32 paesi diversi, ma che appartengono ad un unico mondo, quello in cui tutti viviamo. [...] Con-vivere nello stesso palazzo, con-di-vedere lo stesso pezzo di Terra non è facile. [...] Ognuno ha le sue abitudini, il suo credo e le sue credenze ma soprattutto ha le sue paure [...]. Paure verso chi non si conosce e si considera straniero, estraneo, anche se è un cittadino italiano che lavora e va a scuola (D'Angelo, 2010, s.p.).



Carolina D'Angelo, Marco Paci, H.H., 2011 © Marco Paci

Anche in questo albo si narra un viaggio. Il protagonista lo compie nelle ramificazioni labirintiche della sua casa, ora straniera, ora conosciuta; ora affollata, ora desolata: è lo spazio dell'*incontro*, della disposizione all'accoglienza e del ripiegamento in sé; è il luogo entro cui hanno origine le spinte più contrastanti e le emozioni più intense. Storicamente il perturbante nasce, è vero, in un contesto tipicamente borghese in grado di evocare una paura «costretta entro i limiti della concreta sicurezza materiale e il principio di piacere fornito da un terrore che, almeno da un punto di vista artistico, era saldamente sotto controllo» (Vidler, 2006, p. 3). Eppure da quella dimensione privata/protetta alla sensibilità contemporanea che «vede il perturbante sbucare in parcheggi fatiscenti, nel *trompe-l'oeil* sugli schermi dello spazio simulato e, dunque, ai margini consumati e nelle apparenze superficiali della cultura postindustriale» (*Ibidem*) il passo è breve. Naturalmente, sarebbero necessarie ulteriori indagini sulla rappresentazione, negli albi illustrati d'oggi, dell'infanzia metropolitana. Per ora conforta riconoscere nello strumento narrativo la possibilità di illustrare (e comprendere) la complessità, la ricchezza, la varietà dei luoghi realistici e astratti entro i quali si dipana l'esistenza umana (e infantile) nella dimensione dello spaesamento: operando in sincretismi, notiamo che la fiaba del Terzo Millennio non teme di rappresentarli nella loro contraddittorietà e problematicità, piuttosto ce ne consente una visione significativa e ci invita alla riflessione.

6. Bibliografia

Saggistica

- Antoniazzi, A., & Gasparini, A. (2009). *Nella stanza dei bambini. Tra letteratura per l'infanzia e psicoanalisi*. Bologna: Clueb.
- Articoni, A. (2014). *La sua barba non è poi così blu... Immaginario collettivo e violenza misogina nella fiaba di Perrault*. Roma: Aracne.
- Augé, M. (1992). *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*. Milano: Elèuthera.
- Becchi, E. (2014). Dalla nursery alla stanza del figlio: appunti per una storia. *Rivista di Storia dell'Educazione*, 1, pp. 19-29.
- Benjamin, W. (1962). *Di alcuni motivi in Baudelaire. In Angelus Novus. Saggi e frammenti* (pp. 87-126). Torino: Einaudi.

- Beseghi, E., Grilli, G. (2011). *Introduzione* a Beseghi, E., & Grilli, G. *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini* (pp. 11-19). Roma: Carocci.
- Bevilacqua, M.G. (2014). Lo spazio dell'abitare tra limite e spaesamento. Simulacro, *unheimlich*, natura, cura. *Imago. A Journal of the Social Imaginary*, 3, pp. 65-79.
- Cambi, F. (2002). *Le metamorfosi dell'orco da Perrault a Collodi (e oltre)*. In F. Cambi (a cura di), *Mostri e paure nella letteratura per l'infanzia di ieri e di oggi* (pp. 13-19). Firenze: Le Monnier. Firenze: Le Monnier.
- Cambi, F. (2006). *La casa: luogo-chiave della fiaba? Rileggendo le fiabe del Grimm*. In Cambi, F., & Rossi, G. (a cura di). *Paesaggi della fiaba. Luoghi, scenari, percorsi* (pp. 60-66). Roma: Armando.
- Cambi, F. (2010). *La cura di sé come processo formativo*. Roma-Bari: Laterza.
- Caprettini, G. P. et al. (1998). *Dizionario della fiaba*. Roma: Meltemi.
- Ceserani, R. (1996). *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino.
- D'Angelo, C. (2012). *Tutti uguali!* In D'Angelo, C., & Paci, M., *H.H.* (s. p.). Pian di Scò: Prìncipi & Prìncipi.
- Faeti, A. (1993). *La scala a chiocciola*. In Beseghi, E., & Faeti, A. *La scala a chiocciola. Paura, horror, finzioni. Dal romanzo gotico a Dylan Dog* (pp. 1-98). Firenze: La Nuova Italia.
- Filograsso, I. (2012). *Bambini in trappola. Pedagogia nera e letteratura per l'infanzia*. Milano: FrancoAngeli.
- Freud, S. (1991). Il Perturbante. Trad. it. di S. Daniele. In Freud, S., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio* (pp. 269-307). Milano: Bollati Boringhieri.
- Gennari, M. (1997). *Pedagogia degli ambienti educativi*. Roma: Armando.
- Iori, V. (1996). *Lo spazio vissuto. Luoghi educativi e interiorità*. Firenze: La Nuova Italia.
- Iori, V. (2006). *Nei sentieri dell'esistere. Spazio, tempo, corpo nei processi formativi*. Trento: Erickson.
- Jentsch, E. (1983), *Sulla psicologia dell'Unheimliche*. In Ceserani, R., Lugnani, L., Goggi, G., Benedetti, C., & Scarano, E. (a cura di). *La narrazione fantastica* (pp. 399-414). Pisa: Nistri-Lischi.
- Martínez Garrido, E. (2011). Brevi considerazioni sulla familiarità perturbante di Dino Buzzati: una animalesca metamorfosi terrificante. *Quaderns d'Italià*, 16, pp. 165-174.

- Orlando, F. (1987). *Per una teoria freudiana della letteratura*. Torino: Einaudi.
- Orvieto, P. (2004). *Labirinti castelli giardini. Luoghi letterari di orrore e smarrimento*. Roma: Salerno Editrice.
- Panafieu, Y. (1973). *Dino Buzzati: un autoritratto*. Milano: Mondadori.
- Rigotti, F. (2017). *Il Perturbante e la bellezza*. Consultato l'8 di aprile del 2019, in www.doppiozero.com/materiali/il-perturbante-e-la-bellezza.
- Terrusi, M. (2012). *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nella letteratura per l'infanzia*. Roma: Carocci.
- Vidler, A. (2006). *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*. Torino: Einaudi.

Letteratura per l'infanzia

- Browne, A. (2003). *Hansel and Gretel*. London: Walker Books Ltd.
- Browne, A. (2014). *Nel bosco*. Firenze: Kalandraka.
- Browne, A. (2017). *Gorilla*. Roma: Orecchio Acerbo.
- Buzzati, D. (2017). *I topi*. Milano: Pelledoca.
- Corentin, P. (1999). *Papà*. Milano: Babalibri.
- d'Allancé, M. (2000). *Che rabbia!* Milano: Babalibri.
- D'Angelo, C., & Paci, M. (2012). *H.H.* Pian di Scò: Prìncipi & Prìncipi.
- Gaiman, N. (2003). *Coraline*. Milano: Mondadori.
- Gaiman, N., & Mattotti, L. (2018). *Hansel e Gretel*. Roma: Orecchio Acerbo.
- Innocenti, R., & Frisch, A. (2012). *Cappuccetto Rosso: una fiaba moderna*. Milano: La Margherita.
- Jesi, F. (1982), *La casa incantata*. Ill. di E. Luzzati. Milano: Garzanti.
- Mayer, M. (2017). *Una strana creatura nel mio armadio*. Firenze: Kalandraka.
- Matineck, S. (2017). *Hansel e Gretel*. Bologna: Canicola.
- Schneider, C., & Pinel, H. (2019). *In punta di piedi*. Roma: Orecchio Acerbo.
- Van der Vyder, M. (2018). *C'è un rinofante sul tetto*. Milano: LupoGuido.

LA ESTÉTICA RETROFUTURISTA EN LA LITERATURA INFANTIL CONTEMPORÁNEA

María Rosal Nadales¹

1. La estética victoriana

El *steampunk*, también conocido como retrofuturismo, centra su interés en la producción de imágenes del futuro encuadradas en tiempos pasados. La revolución industrial, la estética victoriana, un mundo de máquinas de vapor y alambicados objetos mecánicos construyen un escenario en el que la imaginación reivindica otras construcciones del presente para mejorar los proyectos. «Se trata de un subgénero larvado dentro de la ciencia ficción que salió a la luz en los años ochenta, consistente en historias que muestran un futuro alternativo presidido por esa extinta ciencia a vapor» (Palma, 2012, p. 8).

Obras de Julio Verne (*De la Tierra a la Luna*, *La casa de vapor*) y de H. G. Wells (*La máquina del tiempo*, *El hombre invisible*) han servido de inspiración para los autores contemporáneos en la línea del *steampunk*. Se adelantaron a su época en sus propuestas de mundos futuros. También Mary Shelley,

¹ Universidad de Córdoba. E-Mail: mrosal@uco.es.

con *Frankenstein o el moderno Prometeo*, será un hipotexto reconocible en algunas de las obras contemporáneas.

Autores como William Gibson (*La máquina diferencial*) o Tim Powers (*Las Puertas de Anubis*) protagonizaron esta estética en las últimas décadas del pasado siglo.

Significativas han sido las traducciones al español de las novelas de Philip Pullman (*La materia oscura*); de Scott Westerfeld y Keith Thompson (ilustrador) (*Trilogía de Leviatán*) y *Las guerras del Loto*, de Jay Kristoff. De esta serie, de ambientación japonesa, se han publicado dos volúmenes: *Tormenta e Imperio*.

Pero el retrofuturismo va mucho más allá de la ambientación. Las obras *steampunk* ofrecen una mirada crítica del mundo actual y proponen otros desarrollos de las costumbres y de los valores de la sociedad. La concepción romántica (Hernández Sánchez, 2005) de esta corriente se arraiga en el positivismo científico y concibe la tecnología del vapor (*steam*) como instrumento para mejorar la vida. Por otra parte, la divulgación científica encuentra un cauce lúdico en los textos literarios: «ver cómo funciona una máquina de vapor tiene mucho encanto y si a eso le sumas la estética de la época victoriana, atractiva al mismo tiempo que alejada de tu realidad, resulta exótico e irresistible»² (Ojeda apud Mañana, 2012).

En relación con el *steampunk* se encuentra el *ciberpunk*, cuya estética se inscribe más cerca de la distopía y centra la mirada en la crítica de la sociedad neocapitalista y en los desafueros del consumo. También el *dieselpunk* se inscribe en esta línea retrofuturista, aunque con diferentes matices, pues enfoca su escenario en el periodo de entreguerras y basa la tecnología en el diésel, a diferencia del *steampunk*, que se sitúa entre 1850 y 1910 y prefiere la máquina de vapor.

El género *steampunk* surge en la misma época, década de los ochenta, y busca también ser una respuesta crítica a la sociedad hipertecnológica y posmodernista, protestar ante esa sensación de que cada vez estamos más dominados por la tecnología y no al revés. Pero mientras el *ciberpunk* muestra un futuro apocalíptico y sin esperanza, el *steampunk* vuelve a una época positivista comprendida entre 1850 y 1910 donde la ciencia todavía no tenía connotaciones negativas y todo era posible (Roselló, 2012).

² Cf. *El País*, 2012. Carmen Mañana: *Los nietos nostálgicos de Julio Verne*.

Actualmente, la moda *steampunk* está muy presente no solo en la literatura: «ha pasado de ser un movimiento literario a un estilo de vida y parte de la cultura³ popular» (Rivera, 2013). Son muchos los eventos⁴ en todo el mundo que organizan las más diversas actividades. De esta manera, la ambientación victoriana retrofuturista ha configurado festivales⁵, líneas de ropa y complementos⁶ tan de otra época como corsés mecánicos, guantes, sombreros con ruedas dentadas y gafas de aviador. «En los últimos años, la fiebre del *steampunk* se ha extendido por el mundo. En España existen numerosos grupos, comunidades, clubs y foros sobre dicha estética, también llamada retrofuturismo, cuyos miembros establecen sus propias normas de vestuario para no ser confundidos con los adeptos al *dieselpunk* o al *medievalpunk*» (Palma, 2012, p. 9).

Se ha desarrollado con gran éxito en el arte⁷, en el teatro⁸ en el cómic (*Marvel 1602*, de Neil Gaiman) y en el cine: el western *Wild Wild West*. También en los videojuegos se encuentran obras con referencias a la ambientación *steampunk* como *Syberia* (2002), *Machinarium*⁹ (2009). «El retrofuturismo, mediante su apropiación de la versión más *light* del *steampunk* clásico, lo tiene todo para ser un *producto* casi perfecto: pasado, presente, futuro, moda, toque juvenil, filosofía *do it yourself*... La conclusión es obvia: el futuro es *retro*» (Hernández Sánchez, 2018, p. 482).

En España han tenido gran eco las antologías¹⁰, así como las obras individuales de autores que aparecen en dichas antologías. Es el caso de Félix J. Palma, que ha publicado la *Trilogía victoriana* (*El mapa del tiempo*, 2008, *El mapa del cielo*, 2012 y *El mapa del caos*, 2015); Eduardo Vaquerizo: *Memoria de tinieblas* (2013).

³ Cf. *The Steampunk Bible* de Jeff VanderMeer y S. J. Chambers.

⁴ En Estados Unidos se celebra anualmente *The Steampunk World's Fair* y en Australia tiene lugar la *Steampunk Victoriana Fair*. En Reino Unido, la época victoriana cobra especial esplendor en *The Asylum Steampunk Festival*. En España se han celebrado convenciones en Zaragoza, Barcelona, Madrid y Sevilla. En ellas tienen lugar actividades dirigidas a los más pequeños, mercados, magia, desfiles, conciertos.

⁵ <https://www.xtremonline.com/blog/eurosteamcon-festival-steampunk/>.

⁶ https://www.xtremonline.com/ropa-steampunk?utm_source=blog&utm_medium=banner&utm_campaign=post-eurosteamcon.

⁷ Destacamos los diseños de animales mecánicos de Ferroluar <http://ferroluar.com/index.php/tienda-virtual>.

⁸ El actor Oriol Aubets ha introducido en sus obras la estética *steampunk*. Entre los robots que ha diseñado, destaca el león Boris, un autómatas que forma parte importante de su espectáculo.

⁹ <http://machinarium.net/>. <http://amanita-design.net/games/machinarium.html>.

¹⁰ Cf. Félix J. Palma (ed.) *Steampunk: Antología retrofuturista* (2012); Josué Ramos y Paulo César (eds.) *Ácronos Antología Steampunk*, vol. 1 (2013), vol. 2 (2014) y vol. 3 (2015).

2. Lector modelo infantil

La representación del mundo en las obras literarias construye realidades caleidoscópicas en las que fantasía y realidad se aúnan. Muestran así lecturas de lo que es y de lo que pudo haber sido. El pacto narrativo ofrece a los lectores infinitas posibilidades, en las que presente, pasado y futuro dialogan y se interpelan.

En la literatura infantil, la creación de mundos posibles cobra especial relevancia, en tanto que factor de dinamización y de promoción de la lectura. En este sentido, nos acercamos a las propuestas de ambientación retrofuturista, en auge entre las publicaciones en las primeras décadas del siglo XXI. Son obras que ofrecen visiones en las que la fantasía construye sociedades singularmente realistas, en las que «la humareda de vapor deja espacio a un exceso de elementos mecánicos, a máquinas imposibles o a *gadgets* anacrónicos y delirantes (Sacristán, 2017, p. 1).

El lector modelo¹¹, considerado desde la Estética de la Recepción, es el destinatario capaz de operar activamente en la interpretación de las obras. En tanto que *lector implícito* (Iser, 1987), es el responsable de rellenar los diferentes *vacíos* que pueden ser interpretados de muy diferente manera en función de cada lector. Incluso una misma persona puede completar los vacíos de un texto de forma diferente.

El lector modelo infantil participa del pacto enunciativo desde el interior del discurso, lo que adquiere especial significado en el valor del juego simbólico que el lenguaje y los textos literarios facilitan a los lectores.

Desde el punto de vista pragmático, durante la recepción del discurso, texto y lector están sometidos a las especiales condiciones comunicativas definidas por el pacto narrativo, según el cual se suspenden las funciones referenciales de verdad o mentira, sustituyéndose por otras instauradas en el propio texto: «En el tiempo que dura la recepción ficcional, el lector es dueño de las instancias enunciativas y del universo creado, simplemente porque el lenguaje deja de cumplir una función referencial para pasar a cumplir una función autorreferencial» (Sánchez Corral, 1999, p. 98).

El *horizonte de expectativas* (Jauss, 1989), en relación con el *lector modelo*, señala el sistema de referencias de una obra a partir de tres circunstancias:

¹¹ Obras de referencia para situar el concepto de Lector Modelo: cf.: H. R. Jauss: *La historia de la literatura como provocación* (1968); Wolfgang Iser: *El acto de leer: Teoría del efecto estético* (1987); Umberto Eco: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (1979).

- a. La experiencia que los lectores poseen del género.
- b. El conocimiento de otras obras anteriores, en relación con la que se lee y que apelan al intertexto del lector.
- c. La diferenciación entre el uso poético y el uso cotidiano del lenguaje.

Por otra parte, el horizonte de expectativas de una obra tiene carácter histórico. Se ve modificado por el paso del tiempo, ya que le afectan el incremento del intertexto y de la propia competencia literaria del lector. Todo ello incide en el complejo entramado de actividades cognitivas que supone el acto de recepción.

La ucronía o novela histórica alternativa revela acontecimientos históricos que nunca sucedieron, pero que podrían haber sucedido si la historia se hubiera desarrollado de otra manera. Con ella se relaciona la estética *steampunk*, en auge en la literatura actual. Enlaza con los objetos, motivos y teorías científicas de finales del siglo XIX y principios del XX.

En estas narraciones, cercanas a la ciencia ficción, máquinas del tiempo, cables, ingenios voladores y artefactos de vapor cobran especial protagonismo en el desarrollo de la historia. Julio Verne y H. G. Wells encuentran eco en una corriente que reconstruye el presente a partir de la recreación del pasado.

Pretendemos mostrar los principales autores y títulos que están obteniendo un gran éxito dentro de esta estética, en la línea de calidad literaria que toda obra dirigida a los lectores infantiles merece. Pues, aunque parece obvio, no siempre las obras destinadas a la infancia gozan de las mismas exigencias estéticas que las ofrecidas a lectores adultos.

Esta adecuación estratégica al Lector Modelo Infantil no ha de suponer minusvalorar el discurso ni rebajar sus exigencias artísticas en aras, por una parte, de conseguir una comprensión fácil y transparente del texto, bajo la excusa de una supuesta carencia en la competencia literaria de los niños, y en aras, por otra parte, de lograr el correspondiente éxito comercial editorial. (Sánchez Corral, 1999, p. 98).

3. La literatura infantil y la estética *steampunk*

Nos acercamos a la literatura infantil con el propósito de aportar una relación bibliográfica de obras dentro de la estética *steampunk*, como instrumentos eficaces para fomentar el placer de la lectura y la formación de lectores.

Los debates sobre la literatura infantil inciden en una amplitud de temas: funciones de la literatura dirigida a los más jóvenes, placer estético, la utilización curricular o las leyes de mercado.

Los signos de interrogación parecen ser compañeros inseparables de la literatura infantil: ¿fantasía o realismo? ¿cuentos de hadas o novelas de anticipación científica? ¿arte o pedagogía? Y si, hace años, la duda se centraba en la propia existencia del género – ¿existe una literatura infantil? –, en la actualidad, el debate se articula en torno a la lectura y, de nuevo, a la dependencia de la literatura infantil del aparato escolar (Orquín, 1988, p. 20).

En este sentido, Teresa Colomer señala que lo importante es que ello se realice desde la literatura y no desde la pedagogía. Si los niños y niñas disfrutan con la literatura, es necesario, además, que recorramos el camino que los lleve a convertirse en lectores y lectoras. «El discurso literario, siempre que reúna las condiciones que lo definen como tal, resulta ser un instrumento privilegiado del que dispone el individuo para instaurar la identidad de su propio YO y para descubrirse a sí mismo como sujeto, gracias a las posibilidades de significación que le brindan los textos» (Sánchez Corral, 2003, p. 172).

En la actualidad existe un consenso en la consideración de la literatura infantil como elemento fundamental en la integración cultural de los niños y niñas en su propio contexto social, cuyas funciones pueden ser delimitadas:

1. Permitirles la entrada en el imaginario humano.
2. Facilitar el aprendizaje de los modelos narrativos y poéticos que se utilizan en cada cultura.
3. Ampliar el diálogo entre la colectividad y los pequeños», para transmitirles un modelo de mundo. Señala Colomer cómo han variado los intereses, de manera que ahora han cambiado los valores y «los libros quieren enseñar cómo ser imaginativos, solidarios o cívicos. (Colomer, 2009, p. 4).

El debate se centra en «cómo los niños y niñas aprenden a leer literatura y quién les enseña a hacerlo» (Colomer, 2002, p. 16). En este sentido, la literatura infantil cobra especial relevancia en la formación lectora, por lo que Teresa Colomer insiste en la importancia de que los mediadores valoren positivamente el valor estético y el potencial de la imaginación para la promoción de la lectura entre los más jóvenes.

El influjo de la corriente *steampunk* en la literatura dirigida a los lectores jóvenes va ganando fuerza en el ámbito de las publicaciones en España, tanto en las traducciones, como en las versiones originales en español.

En este terreno de la ciencia ficción especulativa, el *steampunk* hunde sus raíces en el *ciberpunk*, aunque con un carácter más optimista (Rivera, 2013). Tras tantas obras de fantasía épica (*El señor de los anillos*, *Harry Potter*), la llegada del *steampunk* ofrece otra alternativa al realismo, capaz de seducir a los lectores y a las editoriales. «Desde que el autor K. W. Jeter (Morlock Night, *Infernal Devices*...) acuñó el término en 1987, el *steampunk* sigue siendo territorio virgen para el escritor español, un deslumbrante universo de novedades para el lector patrio y también un buen nicho de mercado editorial en nuestro país» (Rivera, 2013).

Los ingenios de Julio Verne o de H. G. Wells encuentran eco en esta corriente de la literatura infantil que reconstruye el presente a partir de la recreación del pasado. Así lo entiende César Mallorquí en relación con las influencias que reconoce en su novela juvenil *La isla de Bowen*: «Mi argumento tenía un poderoso componente de ciencia ficción, pero... no era un tema demasiado propio de Verne, sino, en todo caso, más bien de Wells» (Mallorquí, 2013).

Anotamos, a continuación, algunas de las obras más destacadas en la literatura infantil y juvenil en España, dentro de esta corriente en la que cobran protagonismo «turbinas, tuberías, hierros, aspas, chimeneas, relojes, medidores o termómetros, zeppelines, globos aerostáticos y un largo etcétera de artilugios» (Prieto, 2016, p. 96).

1. *Leopold. La conquista del aire por Oskar Keks*, de Francisco Meléndez (1991). La trama se sitúa a finales del siglo XIX cuando Leopold y sus amigos Gustav y Max inventan máquinas ingeniosas que les permiten volar.
2. *Perpetuum mobile*, de Fernando Lalana (2006). Obtuvo el Premio Jaén de novela juvenil y se dirige a un lector modelo a partir de 14 años. Narra las aventuras de un grupo de jóvenes entusiastas del teatro que muchos años después han de investigar los hechos acaecidos a principios del siglo XX, en relación con un naufragio y la suerte que se derivó de la máquina que transportaba. Se trata de un ingenioso artefacto que, a través del movimiento continuo, es capaz de crear energía.
3. *La isla de Bowen*, de César Mallorquí. El autor ha profundizado en su blog, *La fraternidad de Babel*, sobre las relaciones intertextuales que la novela establece: “Dado que tomaba como principal referente a Verne, la novela también es un *roman scientifique*, así que la ciencia

ficción irrumpe de lleno en la segunda parte, Pero como ya he dicho, es ciencia ficción más al estilo Wells” (Mallorquí, 2013).

4. *Un tesoro*, de Francisco Naranjo y Víctor Rivas (ilustrador) (2012). Se trata de una historia con tintes góticos. El argumento remite al personaje de Frankenstein. Leticia Costas retrata así a su protagonista: «Una extraña mujer que vive en una vieja casa, rodeada de gatos, lápidas y libros de botánica oculta»¹². Como en la obra de Mary Shelly, la niña muerta que encuentra la protagonista cobrará vida gracias a sus habilidades: «Cose las cuchilladas de su cuerpo, endereza sus huesos, desaloja a los escarabajos de su garganta y llena su boca de semillas de flores»¹³.

La estética *steampunk* recrea los objetos: lentes, relojes, máquinas de vapor, sombreros. Pero la obra es mucho más que un fresco de personajes y ambientes seductores para la imaginación infantil. Alberga una feroz crítica social contra un mundo que «tiene los ojos cosidos con los hilos de su propia hipocresía. Tan solo los gatos parecen albergar un resquicio de humanidad»¹⁴.

5. *Las eternas*, de Victoria Álvarez (2012). Ambientada en Venecia, su argumento gira en torno a dos familias de jugueteros. La de Gian Carlo Montalbano, *Grotta della Fenice*, con sus admirables autómatas y la de Corsini. La rivalidad entre ambos y la pérdida del amor entroncan con el hipotexto de Frankenstein, situado a principios del siglo XX.
6. *Circus, una historia de autómatas*, de Carmen Pombero y Jae Tanaka (ilustrador) (2014). Su protagonista, Tomás, tras ser rechazado por su padre, deambula por la ciudad. En un peregrinar por las calles encontrará una extraña feria. En ella se integrará en una aventura trepidante rodeado de autómatas y máquinas extrañas. El amor llegará de la mano de una autómatas, en una obra que linda la estética del *clockpunk*¹⁵, más cercana a los inventos de Leonardo da Vinci y del Renacimiento.

La criatura se echó hacia atrás la capucha. Tenía un casco de bronce de la que salía una chimenea diminuta. Un ojo era por entero un mecanismo de ruedas dentadas y arandelas, pero

¹² Leticia Costas recomienda esta obra: <http://revistababar.com/wp/el-steampunk-en-la-lij/>.

¹³ Cf. Nota anterior.

¹⁴ Cf. Nota anterior.

¹⁵ La estética Clockpunk se centra en los mecanismos de relojería. Un ejemplo de esta corriente: *La mecánica del corazón*, de Mathias Melzieu.

el otro era humano y delante tenía una lente tan grande como una lupa. Su rostro era el de una chica joven y aún resultaba hermoso¹⁶.

7. *Los descazadores de especies perdidas*, de Diego Arboleda y Raúl Sagospe (ilustrador) (2015). El libro contiene 8 historias situadas en la ambientación del vapor, entre el siglo XIX y principios del XX. Sus protagonistas viven las más disparatadas aventuras en las que cobran especial relevancia una peluca voladora, el automóvil que funciona con la fuerza del vapor, la mujer bala y la máquina de escribir en hojas de otoño. En esta obra la recuperación de especies extinguidas cobra un importante valor. Los protagonistas deben realizar los más intrépidos viajes para recuperar especies desaparecidas por todo el mundo.

Es una narración inteligente que trata a los niños como lectores maduros. Activa su curiosidad sin por ello dejar de apelar a su imaginación y entusiasmo para mostrarles un mundo a caballo entre la ficción y la historia reciente. Todo ello dotado, por supuesto, de un gran sentido del humor (Bejarano, 2016, p. 1).

8. *Julio Verne y la vida secreta de las mujeres planta*, de Leticia Costas y Mónica Armiño (ilustradora) (2016). La visita de Julio Verne a Vigo, a mediados del siglo XIX y el secreto que esconde la familia de Violeta, serán los motivos desencadenantes de la historia. El submarino y la búsqueda de las mujeres planta conducen una obra llena de magia, que obtuvo el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil. Así lo expresa la autora en una entrevista con motivo de la publicación del libro:

*Jules Verne e a vida secreta das mulleres planta é unha homenaxe á cidade onde me criei, Vigo, e ao xenio de Nantes, ese autor que tantos momentos maravillosos me agasallou coas súas novelas. Eu intento que as lectoras e os lectores se fagan preguntas, que se cuestionen a sociedade na que vivimos a través das protagonistas que constrúo*¹⁷.

¹⁶ Para profundizar en el contenido y para ver las imágenes de esta obra *Vid.* reseña de Josué Ramos en <http://www.mundosteampunk.net/2014/11/circus-de-carmen-pombero-y-jae-tanaka.html>.

¹⁷ Entrevista a Leticia Costas: <http://www.edu.xunta.gal/eduga/1555/entrevista/entrevista-ledicia-costas>.

9. *Mecanistiario del Profesor Chaparelli*, de Enrique Quevedo (2017). Se trata de un libro acordeón que recoge los inventos de un científico del siglo XXV. En sus páginas aparecen animales mecánicos primorosamente ilustrados, cuyos engranajes y maquinaria construyen un mundo fabuloso. Con un argumento cercano al del manuscrito encontrado, relata cómo los diarios y anotaciones¹⁸ del profesor Chaparelli, un científico del siglo XXV, viajaron atrás en el tiempo para caer en manos de Enrique Quevedo.
10. *El devorador de libros*, de Pepa Mayo y Gervasio Cabrera (ilustrador) (2017). Sitúa la acción en la exposición universal del Londres decimonónico. Librerías, brujas, gigantes, visitas al cementerio y muchos libros alternan el protagonismo con máquinas voladoras.
11. *La señorita Bubble*, de Leticia Costas y Andrés Meixide (ilustrador) (2018). Ofrece una radiografía de la sociedad contemporánea, incapaz de aceptar lo diferente. El poder de las mujeres es cuestionado con la figura de la señorita Bubble, una inventora, a la que el pueblo rechaza por considerarla bruja. Las dos niñas hermanas, Noa y Sofi, confiarán en ella y se adentrarán en una mansión victoriana en la que podrán conocer a personajes increíbles, rodeados de ruedas y poleas dentro de la mecánica del vapor.
12. *Balada de los unicornios*, de Leticia Costas (2018). Esta obra obtuvo el Premio Lazarillo 2017¹⁹. La trama discurre por los callejones de Whitechapel del Londres victoriano con unos protagonistas singulares: el robot Tic-Tac, y Ágata, una humana mecánica.
13. *El vigilante de las estrellas y otros cuentos*, de Josué Ramos (coord.) (2018). Antología infantil de ambientación *steampunk*. Entre los paratextos que acompañan la obra, puede leerse en la contraportada su adscripción a la estética de Julio Verne. Defienden la revisión de los valores contemporáneos a la luz de la representación retrofuturista en defensa del medio ambiente y de la cultura que valora la vuelta a lo artesanal.

¹⁸ <http://www.mundosteampunk.net/2014/11/mecanistiario-del-profesor-chaparelli.html?m=1>.

¹⁹ Entrevista en radio <http://www.crtvg.es/rg/podcast/diario-cultural-diario-cultural-dodia-24-09-2018-3915301>.

4. César Mallorquí y Leticia Costas

Dos de los autores que más resonancia han obtenido con sus obras entre el público infantil y juvenil son César Mallorquí y Leticia Costas.

Mallorquí obtuvo con *La isla de Bowen* el premio Edebé en 2012. El autor reconoce sus influencias literarias en esta obra a partir de sus preferencias lectoras: «*La isla de Bowen* es un destilado de todos los relatos de aventuras que leí durante mi juventud»²⁰. Un año después de publicada la novela, el autor vuelve a reflexionar sobre ella y sitúa el escenario de su obra en los años que van desde la Primera a la Segunda Guerra Mundial, según afirma: «lejos ya del manierismo victoriano»²¹.

Mi propósito inicial era escribir una novela inspirada en la obra de Julio Verne, pero eso es muy general, así que lo primero que hice fue una lista de lo que no quería hacer:

1. No quería hacer un homenaje a Verne, porque eso de los homenajes privados me parece una chorrada. ¿Quién soy yo para «homenajear» a nadie?

2. No quería hacer un pastiche de Verne, porque todos los que he leído suenan falsos y artificiales. Una copia, por buena que sea, siempre es eso: una copia.

3. No quería hacer un steampunk, por muy de moda que esté, porque Verne jamás fue un escritor steampunk. Ese movimiento se ha inspirado en Verne, pero ahí acaba toda la relación. Ignoro qué energía movía al Nautilus, pero estoy seguro de que no era mediante una caldera de vapor²².

La reflexión de Mallorquí sobre su propia obra es extensa y profunda. Se detiene en los detalles más internos y motivadores de la escritura, allí donde el creador construye su propio escenario y tiene en cuenta al lector modelo, por más que en este caso, como él mismo afirma, el lector *in fabula* no fuese otro que el Mallorquí adolescente y sobre todo lector:

También tomé otra decisión: *La isla de Bowen* no iba a ser una novela juvenil, ni para adultos, ni para nadie en particular. Iba a ser una novela de aventuras al estilo clásico, y punto. Por lo general, cuando escribo siempre tengo en cuenta a los lectores, pero en este caso el único lector que iba a tener

²⁰ Cf.: La fraternidad de Babel, enero, 2012, <http://fraternidadbabel.blogspot.com/2012/01/and-winner-is-la-isla-de-bowen.html>.

²¹ Vid. nota anterior.

²² <http://fraternidadbabel.blogspot.com/2013/01/la-isla-de-bowen-making-off.html>.

presente sería yo mismo. Era una novela para mí, la clase de novela que me apetecía volver a leer²³.

Para Mallorquí las influencias reconocidas fueron muchas: «Verne, Wells, Conan Doyle, Kipling, London, Poe, Lovecraft, Rider Haggard, el Tintín de Hergé, el Corto Maltés de Hugo Pratt, películas como *King Kong* o *El mundo en sus manos*»²⁴.

Por su parte, Leticia Costas obtuvo el Premio Nacional de Literatura Infantil y el Premio Lazarillo de Creación Literaria con *Julio Verne y la vida secreta de las mujeres planta* en 2015. Pero, como hemos comentado, esta no es la única obra dentro de la corriente *steampunk*, sino que también ha publicado *La señorita Bubble* y *Balada de los unicornios*.

Creo que todos os meus libros son unha férrea defensa do diferente. Tamén *A señorita Bubble*. Certo é que nesta obra fago visible un colectivo que considero que merece atención: as mulleres científicas. Nas aulas practicamente toda a rapazada sabe quen foi Leonardo Da Vinci ou Thomas Alva Edison. Pola contra, non son quen de dicir nin un só nome dunha muller inventora. Non dan crédito cando lles conto que se hoxe temos tecnoloxías como a wifi é grazas a unha muller. *A señorita Bubble* axúdame a entroncar con estoutras mulleres reais, de carne e óso, que tan importantes foron para a ciencia. Saltar da fantasía á realidade é un exercicio moi gratificante²⁵.

En *La señorita Bubble*, la protagonista es una mujer científica que, como en tantos momentos y lugares de la historia, será temida y rechazada por bruja. Los elementos *steampunk*²⁶ se mezclan con los escenarios y objetos propios de la realidad escolar contemporánea. Dos hermanas de nueve y seis años vivirán extrañas aventuras cuando se atreven a acercarse a una mujer prohibida. En entorno en el que habita es igualmente extraordinario. No solo vive en una casa en las afueras y demonizada, sino que convive con seres híbridos en tanto que han sido recompuestos por la propia científica. La descripción de la gata Nefertiti entra de lleno en la ambientación retrofuturista: «En lugar de patas traseras tenía dos ruedas conectadas por

²³ Vid. nota anterior.

²⁴ Vid. nota anterior.

²⁵ <http://www.edu.xunta.gal/eduga/1555/entrevista/entrevista-ledicia-costas>.

²⁶ En la guía de lectura de esta obra no aparece el término *steampunk*. En la *Balada de los unicornios* sí aparece y además se detienen en la explicación.

poleas. Las tripas del animal, si es posible denominarlas así, estaban a la vista. [...] El rabo era una chimenea de la que salían pompas. Cuando la gata se movía emitía un ruido similar al de una locomotora de juguete» (pp. 35-36).

Bubble es una mujer que, gracias a sus conocimientos de ciencia y tecnología, ha podido reconstruir a su propia gata. El intertexto lector apela a la obra de Mary Shelley, en la figura del pequeño Vincent y de Nefertiti. La obra se inscribe dentro de la corriente *do it yourself* (DIY), que tanto eco tiene en el mundo *steampunk*. Se llena de tornillos, ruedecillas y chimeneas retorcidas sobre sí mismas, en un clima en el que se valora lo diferente y la capacidad investigadora de las mujeres para construir un mundo más justo.

5. Bibliografía

- Álvarez, V. (2012). *Las eternas*. Barcelona: Versatil.
- Arboleda, D., & Sagospe, R. (ilustrador) (2015). *Los descazadores de especies perdidas*. Madrid: Anaya.
- Bettelheim, B. (1975). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Bejarano del Palacio, B. (2015). Reseña de los Los descazadores de especies perdidas. *Revista Babar*. Consultado el 20/12/2018. <http://revistababar.com/wp/los-descazadores-de-especies-perdidas/>
- Colomer, T. (2002). *Siete llaves para valorar las historias infantiles*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Colomer, T. (2009). *Programa de formación para maestros. El papel del mediador en la formación de lectores*. Consultado el 20/12/2018. <http://www.gretel.cat/es/publicaciones/habia-una-vez/>
- Costas, L. (2016). *Julio Verne y la vida secreta de las mujeres planta*. Madrid: Anaya.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen [Ed. en español 1981].
- Hernández Sánchez, D. (2005). Steampunk romántico. En A. Notario Ruiz (ed.), *Contrapuntos estéticos* (pp. 121-133). Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca.

- Hernández Sánchez, D. (2018). El pasado y sus enemigos. Sobre la inactualidad de lo contemporáneo. *Pensamiento*, 74(280), pp. 475-485.
- Mañana, C. (2012). Los nietos nostálgicos de Julio Verne. *El País*. Consultado el 20/12/2018. https://elpais.com/cultura/2012/12/12/actualidad/1355325074_189546.html
- Iser, W. (1987). *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus
- Jauss, H. R. (1989). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- Lalana, F. (2006). *Perpetuum mobile*. Barcelona: Alfaguara.
- Mallorquí, C. (2012). *La isla de Bowen*. Barcelona: Edebé.
- Mallorquí, C. (2013). *La fraternidad de Babel*. Consultado el 20/12/2018. <http://fraternidadbabel.blogspot.com/2013/01/la-isla-de-bowen-making-off.html>
- Mayo, P., & Cabrera, G. (ilustrador). (2017). *El devorador de libros*. Madrid: Apache libros.
- Meléndez, F. (1991). *Leopold, la conquista del aire por Oskar Keks*. Barcelona: Aura Comunicación.
- Naranjo, F., & Rivas, V. (ilustrador). (2012). *Un tesoro*. Madrid: Dibbuku.
- Mañana, C. (2012). Los nietos nostálgicos de Julio Verne. *El País*. Consultado el 20/12/2018. https://elpais.com/cultura/2012/12/12/actualidad/1355325074_189546.html
- Palma, F. J. (ed.). (2012). *Steampunk: Antología Retrofuturista*. Madrid: Fábulas de Albión.
- Palma, F. J. (2008). *El Mapa del tiempo*. Madrid: Alianza editorial.
- Palma, F. J. (2012). *El mapa del cielo*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Palma, F. J. (2015). *El mapa del caos*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Prieto Hames, P. (2016). La poética del tiempo: una aproximación al imaginario steampunk. *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, 5, pp. 95-115.
- Pombero, C., & Tanaka, J. (ilustrador). (2014). *Circus, una historia de autómatas*. Sevilla: Punto Rojo.
- Quevedo, E. (2017). *Mecanistiario del Profesor Chaparelli*. Sevilla: Tres tristes tigres.

- Ramos, J. (coord.). (2018). *El vigilante de las estrellas y otros cuentos*. Antología infantil *steampunk*. Madrid: El cazador de ratas.
- Ramos, J. (2014). Reseña y álbum de fotos de *Mecanistiario del Profesor Chaparelli* <http://www.mundosteampunk.net/2014/11/mecanistiario-del-profesor-chaparelli.html?m=1>.
- Rivera, M. (2013). Steampunk regreso al (retro)futuro. *Leer*, 245, pp. 74-77. Consultado el 20/12/2018. <http://revistaleer.com/2014/07/steampunk-regreso-al-retrofuturo/#>.
- Roselló, E. (2012). Los nietos nostálgicos de Julio Verne. *El País*, 2012. https://elpais.com/cultura/2012/12/12/actualidad/1355325074_189546.html.
- Sacristán, J. F. (2017). El steampunk en la LIJ. Consultado el 20/12/2018 en <http://revistababar.com/wp/el-steampunk-en-la-lij/>.
- Sánchez Corral, L. (1999). Discurso literario y comunicación infantil. En P. Cerrillo y J. García Padrino (coords.), *Literatura infantil y su didáctica* (pp. 89-116). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Vandermeer J., & Chambers, S. J. (2013). *La biblia steampunk*. Sevilla: Edge.
- VV. AA. (2013). *Ácronos. Antología steampunk*. Barcelona: Tyrannosaurus Books.
- VV. AA. (2013). *Steampunk cinema*. Barcelona: Tyrannosaurus Books.

Pagina intenzionalmente in bianco

LE FIABE VERBO-VISUALI DI TOMI UNGERER. TRA TENSIONE UTOPICA E UMORISMO SALVIFICO

Martino Negri¹

Mi è sempre piaciuto capovolgere e far deviare le storie: che Biancaneve sia rapita da raccapriccianti nanetti sadici, che la Bella Addormentata copra di insulti un principe libidinoso che l'ha baciata, o che Cappuccetto Rosso, per via di un colpo di fulmine, parta per fare stravizi con il lupo lasciando morire di fame la nonna!

(Tomi Ungerer, in P. Vassalli, *Il perché dei miei libri*, 1991, p. 31)

1. Introduzione

L'irriverente e longevo Tomi Ungerer (1931-2019) è stato artista nel senso più pieno del termine: curioso sperimentatore di tecniche, materiali e forme narrative nonché inesausto provocatore, sia

¹ Università degli Studi di Milano-Bicocca. E-Mail: martino.negri@unimib.it.

quando si rivolgeva a un pubblico adulto – con libri, manifesti, sculture – sia quando scriveva e disegnava per i bambini.

Approdato a New York nel 1956, con pochi dollari in tasca e una cartellina piena di disegni, nel giro di pochi anni si sarebbe imposto nel mondo della comunicazione e della grafica pubblicitaria, così come nell'ambito della più feroce satira politica nei confronti della società americana, contribuendo al tempo stesso in maniera decisiva alla nascita del *picturebook* contemporaneo, insieme ad altri maestri coevi della narrazione verbo-visuale come Maurice Sendak e Leo Lionni: il suo primo lavoro destinato a un pubblico espressamente infantile, *The Mellops go flying*, esce infatti nel 1957, a un anno di distanza dal primo albo interamente concepito da Sendak, *Kenny's Window* (1956)², e un paio d'anni prima di *Little Blue, Little Yellow* di Lionni, del 1959, che rappresenta il radicale inizio di una nuova epoca nel mondo del *picturebook*.

Fin dalle sue prime prove nel mondo degli albi – non ci si riferisce qui esclusivamente alla serie di libri dedicati alla famiglia Mellops, ma anche a quelli della seconda metà degli anni Cinquanta e dei primi Sessanta che hanno per protagonisti animali «comunemente considerati ripugnanti e pericolosi»³ (*Cricitor* il boa, 1958; *Adelaide* il canguro volante, 1959; *Emil* la piovra, 1960; *Rufus* il pipistrello, 1961) – sono evidenti gli echi di un “modo” narrativo che deriva dalla grande tradizione della narrazione fiabesca, dove il prodigioso è qualcosa di fondamentalmente naturale e benefico.

È però negli anni Sessanta e Settanta che il rapporto col mondo della fiaba diventa più esplicito, sviluppandosi in due direzioni: quella della rilettura in chiave moderna e politica di fiabe classiche, popolari e d'autore, e quella del recupero – anche filologico – di un universo iconografico che trova la sua manifestazione più compiuta nel poderoso lavoro di illustrazione dei canti popolari tedeschi da cui nasce *Das Grosse Liederbuch* [Il grande libro dei Lieder], del 1975, che segna il culmine dell'interesse nei confronti della cultura romantica tedesca rappresentando al contempo la chiusura di un'epoca della sua vita: bisognerà infatti aspettare più di vent'anni – quando esce *Flix*, nel 1997 – prima che Ungerer torni a scrivere e disegnare libri per bambini, ancora una volta nel segno del fiabesco.

² Sendak era già attivo da anni come illustratore di albi scritti da altri, tra i quali vanno segnalati i deliziosi *A Hole Is to Dig* (1952), con testi di Ruth Krauss (Harper & Row, 1952), e *What Do You Say Dear*, con testi di Sesyle Joslin (Young Scott, 1958).

³ T. Ungerer, «Cricitor 1958», in Vassalli (a cura di), 1991, p. 36.

2. Le radici di un rapporto

Il rapporto di Ungerer con l'universo narrativo della fiaba affonda le sue radici nell'infanzia e, in particolare, nell'intensità del rapporto con la madre, abile narratrice di storie, alla quale fu affidato dalla sorte, insieme al fratello e alle sorelle maggiori, dopo la precoce morte del padre nel 1935.

Mio padre è morto quando avevo tre anni. Uno dei pochi ricordi precisi che ho di lui è di essere fra le sue braccia mentre mi mostra i libri della sua biblioteca. Sono cresciuto nel rispetto e nell'amore per i libri. Molto presto sensibilizzato alla patina di una rilegatura, agli odori che emana un volume quando, aperto, si lascia annusare, alla tessitura delle carte, rigate, satinata, lanuginose, alle immagini, alle foto, alle illustrazioni valorizzate dall'uso dei caratteri classici ed aggraziati (Ungerer, 1991, p. 26).

Dal padre Theodor – astronomo, orologiaio, specialista di gnomonica, pittore, illustratore e bibliofilo, oltre che direttore dell'officina familiare di orologi monumentali (Ungerer, 1976) – l'artista avrebbe ereditato l'amore per i libri, anche nella loro a volte sensuale materialità, nonché quella naturale inclinazione a interessarsi di tutto che sarebbe maturata nell'acquisizione di un atteggiamento leonardesco nei confronti dell'arte, intesa come costruzione e atto di conoscenza al tempo stesso, tentativo di presa sul mondo attraverso l'occhio e la mano, il manipolare e il re-inventare. Ma è indubbiamente con la madre che il piccolo Tomi scopre l'amore per le storie e per il racconto: «Narratrice di grande talento, aveva un enorme repertorio di favole, storie condite con le sue personali fantasie. Le numerose gite tra i Vosgi con le foreste ed i castelli in rovina offrivano uno scenario naturale ai suoi gnomi ed ai suoi elfi. Da questi giri noi ritornavamo con gli zaini pieni di castagne, di cantarelli, di piante da tisane che mettevamo a seccare nel granaio: tiglio, sassobarbasso... » (Ungerer, 1991, p. 27).

Sarà proprio la madre a fargli scoprire, ancora bambino, il mondo delle fiabe popolari, non solo alsaziane, grazie alla consuetudine della lettura ad alta voce che, soprattutto nelle sere d'inverno, ha rappresentato per lui una vera e propria «tradizione» familiare, insegnandogli l'importanza di una pratica dallo straordinario potere formativo: «Leggere ai bambini resta il miglior antidoto alla televisione. Il rapporto affettivo fra voce e orecchio nutre il mistero di complicità ed intrigo. Più il testo è avanti rispetto all'età del bambino, più evoca, con il suo vocabolario ancora incomprensibile, il mistero» (Ungerer, 1991, p. 27).

Sebbene allevato da questa donna colta e generosa d'affetto, soprattutto con lui, che era l'ultimo dei figli, il suo «cocco»⁴, l'infanzia di Ungerer non fu affatto un'infanzia felice, funestata dall'occupazione nazista dell'Alsazia, dove viveva, e dall'esperienza diretta dell'orrore della guerra – fu testimone diretto della battaglia nella sacca di Colmar (Ungerer, 2018a) – così come da «anni di lavaggio del cervello alla scuola di Hitler» (Ungerer, 1991, p. 28) e poi dalla delusione conseguente al ritorno dei francesi i quali, non diversamente dai tedeschi, erano propensi «ai roghi che divoravano i libri» (Ungerer, 1991, p. 29). Un'infanzia segnata dunque dall'incontro e dallo scontro con due culture, francese e tedesca, dalle quali Ungerer – nato a Strasburgo, al confine tra i due paesi – trasse anche molteplici e feconde suggestioni culturali, letterarie e visive capaci di segnare profondamente la sua formazione: da Hansi a Wilhelm Busch, passando per Samivel, Ludwig Richter, Benjamin Rabier e i fratelli Grimm, approdando più tardi a Jarry, Verlaine e Prévert, tra gli altri.

Indubbiamente in questi anni, e proprio grazie all'esperienza diretta della guerra e delle sue conseguenze, anche sui civili, Ungerer maturerà quell'atteggiamento di radicale rifiuto dell'intolleranza culturale, della violenza e della prevaricazione dei più forti sui più deboli che attraversa come un filo rosso ogni suo lavoro, fin dai primi disegni caricaturali infantili che hanno per soggetto soldati e scene di battaglia (Ungerer, 2018a), trovando un canale privilegiato di espressione, per un verso nei manifesti politici, tra i quali spiccano quelli concepiti alla fine degli anni Sessanta durante la guerra in Vietnam e, più tardi, quelli sulla minaccia nucleare, e per l'altro nella produzione di racconti e fiabe verbo-visuali per bambini.

3. I *picturebook* degli anni Sessanta

I primi albi pubblicati da Ungerer sono caratterizzati da un segno lieve, estremamente sintetico e pulito, funzionale a delineare personaggi e ambienti con pochi elementi che pure sono fortemente connotanti, così come i delicati e diversi toni cromatici scelti per ciascuna storia. Ciò che Ungerer scrive a proposito dei suoi albi sulla famiglia Mellops e su quelli usciti negli stessi anni, tra 1957 e 1960, che hanno per protagonisti animali inconsueti

⁴ Nel 1973 Ungerer pubblicherà un libro illustrato, *No Kiss for Mother*, incentrato sul difficile rapporto tra un figlio e una madre esageratamente affettuosa e troppo incline alle smancerie, col quale avrebbe vinto negli Stati Uniti il Dud Ward (premio dato al peggior libro dell'anno).

è rivelatore di un preciso atteggiamento nei confronti del racconto e, in particolare, del racconto verbo-visuale per bambini: «Sono storie delicate, in cui coesistono toni surreali, dolcezze domestiche, lievi frenesie avventurose. Sembra, e forse è davvero, una intenzionale rivisitazione parodica di alcuni, anzi di quasi tutti, i temi su cui si fonda da molto tempo, la letteratura per l'infanzia» (Ungerer, 1991, p. 34).

Le parole di Ungerer sono molto chiare nel mostrare la consapevolezza dell'autore rispetto al suo ingresso nell'universo della letteratura per l'infanzia, che avviene nel segno della delicatezza e di un *mood* «surreale» che gli consente ampia libertà di manovra in termini inventivi e narrativi, una libertà che ha tuttavia come centro di gravità proprio la tensione tra due poli – le «dolcezze domestiche» e le «lievi frenesie avventurose» – che anche il teorico della letteratura canadese Perry Nodelman, a cui si deve un poderoso lavoro di riflessione volto al tentativo di definire la letteratura per l'infanzia in quanto genere letterario, individua come elementi connotativi del genere e associa nella formula *Home and Away*: dove i due termini rimandano rispettivamente all'universo domestico (*Home*), protetto e accogliente punto di partenza, e al mondo esterno (*Away*), al tempo stesso seducente e pericoloso (Nodelman, 2008). Mentre negli albi dedicati ai Mellops la casa è sempre il luogo dal quale ci si allontana per vivere l'avventura – qualunque forma questa assuma⁵ – e al quale si ritorna alla fine dell'esperienza vissuta, per essere accolti da mamma Mellops, guardiana del focolare e per questo oggetto di critiche asperme da parte di molte esponenti del movimento femminista⁶, negli albi che hanno protagonisti animali insoliti come Crictor,

⁵ I cinque albi che costituiscono la serie dei Mellops furono originariamente pubblicati tra il 1957 e il 1963 e comparvero in Italia, in prima traduzione, solo nel 1983, editi in cofanetto da Vallardi: *Mr. Mellops fabbrica un aeroplano* (1957), *I Mellops a caccia del tesoro* (1957), *La famiglia Mellops trova il petrolio* (1958), *Il Natale della famiglia Mellops* (1960), *I Mellops esplorano una grotta* (1963).

⁶ «Non è più possibile trovare i Mellops negli USA. La serie delle avventure di questa famiglia di maialini è stata soppressa grazie alla pressione delle femministe, le quali, rese cieche dal fanatismo, trasformano le proprie gonadi in bombe a mano. Loro non sopportano che padre e figli, partiti alla ventura, ritornino sempre a casa dove li aspetta una mamma affettuosa ed un ricco pasto coronato da un dolce ricoperto di panna montata. *Mamma Mellops* somiglia alla mia; lei mi ha sempre lasciato partire alla ventura, nonostante le preoccupazioni che la mia assenza le procurava. Partivo, ritornavo quando volevo, per ritrovare ogni volta chi mi accoglieva a braccia aperte, senza chiedermi nulla. Dalla più tenera infanzia, mi ha sempre incoraggiato ammirando i miei sia pur minimi progetti, mi ha inculcato il senso della libertà d'azione, insegnandomi a sfidare le opinioni altrui. Questo primo libro, coronato da successo sin dalla sua pubblicazione, l'ho dedicato a mia madre. Avrei, senza alcun dubbio, dovuto dedicarle anche tutti gli altri» (Ungerer, 1991, p. 34).

Adelaide ed Emil il racconto riguarda la possibilità, non solo metaforica, di costruirsi una casa nuova, ovvero di trovare la propria collocazione nel mondo e nella società contando solo sulle proprie forze e qualità, nel pieno rispetto dello spirito utopico originario dei racconti popolari di matrice fiabesca.

L'umorismo distintivo dello stile di Ungerer è già presente in questi primi albi, ma la contestazione della società borghese, con i suoi valori e convenzioni alienanti e conformanti, non pare ancora esplicita né radicale: leggerezza e bonarietà sembrano ancora pervadere tutte le situazioni, anche spinose, che i diversi protagonisti dei racconti si trovano a dover affrontare e risolvere. Solo a partire da *Tre feroci banditi* (1961) e compiutamente con *L'orco di Zeralda* (1967) Ungerer recupera esplicitamente l'originario potenziale sovversivo del racconto fiabesco, inteso come narrazione nata in relazione a precise condizioni materiali di vita e in cui si sedimenta in forme fantastiche e simboliche la tensione utopica verso un ordine migliore (Zipes, 1979, p. 38), non più alienante ma felice, all'interno del quale ciascuno possa trovare una propria legittima ed emancipata collocazione (Calvino, 1956, p. XVIII): necessità che riguarda soprattutto i più piccoli e i più deboli ed emarginati, come i bambini e le donne, che diventano progressivamente e significativamente sempre più spesso i protagonisti delle fiabe di Ungerer proprio negli anni in cui cresce la contestazione giovanile, culminando nella riscrittura della fiaba di Cappuccetto rosso del 1974, a chiusura della sua prima stagione di scrittore e illustratore per bambini⁷.

3.1. Tre feroci banditi

Il percorso artistico di Ungerer in quanto autore per bambini trova un punto di snodo fondamentale al principio degli anni Sessanta, in particolare nel 1961, quando escono *Rufus* e *Three Robbers* [Tre feroci banditi], l'albo che lo consacrerà tra i maestri del *picturebook* contemporaneo: come testimonia inequivocabilmente la presenza dei tre banditi sulla copertina del fondamentale studio sulla grammatica del *picturebook* condotto quarantacinque anni più tardi da Sophie Van der Linden, *Lire l'album* (2006).

⁷ Anche quando è diventata prodotto di massa dell'industria culturale, la fiaba ha infatti mantenuto una vocazione originaria irriducibile «a proiettare immagini di un mondo in qualche modo utopico, un mondo fondato su valori umani o nel quale gli esseri umani, specie se piccoli, emarginati e umili, ottengono un qualche riscatto, così stimolando il pubblico a riprendere in mano l'idea e la speranza di poter determinare autonomamente il proprio destino» (Grilli, 2004, pp. 13-14).

In *Rufus*, che ha per protagonista un pipistrello che scopre il cinema e s'innamora dei colori rifiutando di vivere solo di notte, l'autore sperimenta un modo inedito di usare il colore, non più inteso come elemento decorativo steso in maniera uniforme e delicata a completamento di scene e personaggi già pienamente delineati dal pennino: qui Ungerer si avvale di un uso più deciso e semanticamente rilevante del colore, che non svolge più una funzione di mero riempimento, diventando anzi strutturante rispetto alla costruzione complessiva dell'immagine e degli elementi che la compongono. È un passaggio fondamentale col quale si apre una vera e propria età dell'oro nella sua parabola artistica in quanto costruttore di libri per bambini e che trova in *Tre feroci banditi* una prima chiara forma di codifica, anche sul piano estetico, puntando a un'essenzialità espressiva di straordinaria efficacia comunicativa: «I briganti sono macchie nere molto semplificate, sono riconducibili alla cartellonistica pubblicitaria, italiana e francese, degli anni Cinquanta, spostano, nella brevità della pagina, la robusta assertività volumetrica del manifesto, cercano una sintesi emblematica, ma anche riduttiva. Ma in altre tavole, gli oggetti, per esempio, sono già il risultato dello stile di Ungerer, così come si andrà definendo e maturando» (Faeti, 1991, p. 20).

Lo sviluppo narrativo dell'albo è altrettanto semplice, lineare e potente, presentando significativi elementi di contatto con la struttura narrativa tipica della fiaba: il racconto muove infatti da una situazione di equilibrio iniziale negativo (qui rappresentato dall'ordine consueto dell'esistenza dei banditi, dediti a una vita di rapine) improvvisamente alterato dall'introduzione di un elemento di novità che innesca la crisi (l'incontro con Tiffany), conducendo infine a un nuovo assetto, anche sociale, nel quale i protagonisti del racconto trovano una «casa» legittima, risultando infine apparentemente redenti. Le consonanze di ordine strutturale e narrativo con lo schema tipico del racconto fiabesco non si limitano all'adozione di questo schema di base, riguardando specifici stratagemmi narrativi e retorici, dal ricorso al più classico degli *incipit* fiabeschi – «C'erano una volta tre feroci banditi con larghi mantelli neri e alti cappelli neri» (Ungerer, 1967, n.p.) – che pone il lettore reale a distanza di sicurezza rispetto all'universo altro nel quale si sta immergendo, fino al trucco della triplicazione degli elementi, altro elemento caratteristico di molte fiabe, soprattutto di magia (Propp, 1928, pp. 79-80). Tale triplicazione diventa qui strutturante rispetto alla scansione di interi passaggi, come nella sequenza esemplare dell'agguato dei banditi, che si articola su tre doppie pagine ciascuna delle quali dedicata a uno dei tre banditi e al suo ruolo nella rapina.

Potremmo spingerci a dire che la testualità verbo-visuale alla quale Ungerer si affida abbia il potere di rendere immediatamente visibile, anche agli occhi dei lettori più giovani e inesperti, la struttura logico-narrativa del passaggio e, più in generale, di un tipo di struttura logico-narrativa caratteristica del genere.

A queste consonanze di ordine logico-narrativo si aggiungono quelle legate all'impiego del codice iconico, che si pone in dialogo costante con quello verbale. Fin dalle prime pagine le immagini costituiscono un discorso parallelo che alleggerisce il racconto nel segno dell'umorismo, fondandosi su un'essenzialità grafica e un'espressività iperbolica intese a istituire un canale di comunicazione diretta con l'infanzia: risultano esemplari in tal senso lo svenimento del personaggio femminile nella prima scena di saccheggio e l'espressione allucinata dei cavalli imbizzarriti ai quali è stato soffiato pepe nelle narici. D'altra parte è proprio il linguaggio iconico a offrire i migliori indizi per interpretare lo sviluppo della vicenda, la natura del carattere dei personaggi e il mutarsi delle relazioni interpersonali. Che i tre banditi non siano poi tanto feroci è già dichiarato, prima ancora che la storia lo sveli col suo progressivo dipanarsi, da due segni curvi ed elementari, gli occhi chiusi del bandito che prende in braccio l'orfanello trovata nella carrozza intercettata nottetempo: segni che indicano, nella loro essenzialità estrema, un indizio di tenerezza, l'inizio di una trasformazione che troverà il suo compimento soltanto più avanti, grazie allo sguardo risanatore della bambina che è capace con una sola domanda, alla vista del tesoro dei banditi, di innescare un radicale rovesciamento di prospettiva, aprendo la strada al cambiamento: «Quando al mattino si svegliò Tiffany trovò le ceste e i bauli pieni d'oro e chiese: "Che cosa fate con tutte queste cose preziose?"». I banditi si guardarono sbalorditi. Non avevano mai pensato a ciò e non sapevano proprio che cosa avrebbero potuto fare con l'oro rubato» (Ungerer, 1967, n.p.).

Basta questa semplice domanda per aprire la strada a una trasformazione messa in atto istantaneamente, con la semplicità e la necessità proprie della logica fiabesca – che raramente si lascia imbrigliare dalla psicologia rispondendo piuttosto a istanze di pura necessità ed economia narrativa (Calvino, 1988, pp. 37-38) – non riguardando unicamente i soggetti fino a quel momento direttamente coinvolti, Tiffany e i banditi, ma una ben più ampia comunità di persone: tutti i bimbi orfani che verranno accolti nel castello acquistato dai banditi, una nuova casa che col tempo diventerà addirittura una città con tre torri, una per ogni bandito, in segno di riconoscimento.

3.2. L'orco di Zeralda

Il tema della bambina salvifica – per gli adulti – è un tema ricorrente in Ungerer ed è il perno intorno al quale ruota anche *L'orco di Zeralda* (1967), uscito in Italia solo nel 1974 per Bompiani, che in quei primi anni Settanta era subentrata alla Emme Edizioni nella proposta al pubblico italiano di albi interamente ideati o semplicemente illustrati dall'artista di Strasburgo; tra 1972 e 1974 escono infatti *L'animale di monsieur Racine* (1972), *L'apprendista stregone* (1972), *Giovannino la peste* (1972), *Sono papa Snapp e queste sono le controstorie che preferisco* (1973) e *Allumette* (1974).

L'orco di Zeralda è un altro libro di notevole importanza nella parabola artistica di Ungerer in riferimento al mondo della fiaba, ancora una volta evocata fin dall'*incipit* – «C'era una volta un orco gigantesco e solitario...» (Ungerer, 1967, n.p.) – e lo è sia per ragioni di ordine tematico, sia per ragioni di ordine estetico. La storia narra di un paese terrorizzato dalla presenza di un orco temibile e spietato che fa incetta di bambini per divorarli costringendo la comunità a una vita di paura e reclusione. La situazione verrà capovolta grazie alle qualità e all'intraprendenza di una bambina un po' speciale, Zeralda, che avrà la capacità di redimere l'orco portando all'instaurazione di un nuovo e più felice ordine di pace e prosperità per tutti. Inconsapevolmente sfuggita all'imboscata dell'orco, goffamente precipitato dal proprio nascondiglio e rimasto tramortito dalla caduta ai suoi piedi, Zeralda si prenderà infatti amorevolmente cura di lui, per nulla intimorita dal suo aspetto, riportandolo al castello dove lo delizierà con prodigiosi manicaretti, facendogli passare il desiderio di carni infantili e acconsentendo, infine, a sposarlo. Antonio Faeti evidenzia con il consueto acume il modo particolare mostrato da Ungerer nel rileggere la tradizione fiabesca, rovesciandone i paradigmi fondanti ma al tempo stesso ricongiungendosi alle sue radici più profonde:

Anche il testo di Zeralda, che è dello stesso Ungerer, fa intendere molto bene come in lui sia anche maturata una personale rilettura del fiabesco, fondata sulla rimeditazione parodica dei grandi paradigmi (qui l'orco viene sottomesso dalla bambina: è un Barbablù rovesciato) ma anche tesa a riconquistare i sedimenti più remoti e nascosti della fiaba popolare. Il testo e le immagini, a ben vedere, procedono nella stessa direzione. Le tavole, pur accentuando la forza dell'ironia, vanno verso la grande iconosfera di Epinal, mescolando l'estasi del sogno alle lucide impronte della stampa popolare. Il testo realizza un recupero della carnevalizzazione subalterna in cui la fiaba viveva essenzialmente nelle taverne e si coloriva sempre di intensi umori e di forti sapori (Faeti, 1991, p. 20).

Il rovesciamento parodico indicato da Faeti si nutre degli «intensi umori» e «forti sapori» di cui erano intrisi i racconti popolari che passavano di bocca in bocca prima di essere fissati sulla pagina scritta, qui evocati dall'iperbolica abbondanza, anche sul piano visivo, dei pranzi e delle cene allestite da Zeralda per l'orco e per i suoi amici, *tòpos* letterario classico della narrativa fiabesca, così come di altre forme di narrativa popolare legate al sogno carnevalesco di un rovesciamento del reale che trova nel Paese di Cuccagna l'esempio più immediato, pur nella varietà delle declinazioni di cui è stato oggetto nel corso dei secoli.

Come era già avvenuto alcuni anni prima, con *Tre feroci banditi*, anche in questo albo a essere decisivo nello sviluppo del racconto è il potere risanatore dello sguardo infantile, capace di trascendere l'ovvio (ciò che il lettore adulto è portato a considerare legittimo e immodificabile) non lasciando incanalare il proprio margine d'azione nella direzione più scontata e innescando al contrario un processo di rovesciamento dei rapporti di potere che trova nel genitivo del titolo – *L'orco di Zeralda* – una chiara esplicitazione: quell'orco è stato domato dalla bambina e alla fine della storia è a tutti gli effetti «suo».

D'altra parte Ungerer non ama essere pianamente rassicurante, mai, prediligendo piuttosto il dubbio che semina riflessioni, come testimonia l'ultima tavola del racconto, dove è mostrato un quadretto apparentemente idillico raffigurante l'orco sbarbato e redento, la giovane sposa e un nugolo di bambini festanti intorno. L'idillio è tuttavia incrinato da un dettaglio, il coltello e la forchetta nascosti dietro la schiena da uno dei figli dell'orco rivolto all'ultimogenito teneramente incastonato nelle braccia di Zeralda: dettaglio «fatidico» che mina la certezza di una prima superficiale lettura dell'immagine, ponendosi in sottile contrasto con quanto enunciato dalle parole che accompagnano l'immagine. Agli occhi della studiosa francese Sophie Van der Linden ciò rappresenta un esempio magistrale di funzione contrastiva assunta dall'immagine rispetto alle parole a essa associate (Van der Linden, 2006, p. 126): tale dettaglio, che sfugge a un primo sguardo d'insieme lanciato sull'immagine, dà un significato diverso all'intera tavola e, conseguentemente, alla chiusura del racconto suggerendo forse che non bisogna mai abbassare la guardia e che ogni felice equilibrio raggiunto non può mai essere dato per definitivamente acquisito⁸.

⁸ A proposito della rilevanza di questo dettaglio, Ungerer scrive: «Alla fine Zeralda sposa il suo orco. Hanno dei bambini. Osservate cari lettori, nell'ultima pagina, che ci mostra l'idillio familiare, un fratellino adocchia il bebè nascondendo dietro la schiena una forchetta ed un coltello, spero ben arrotato! Non si sfugge all'eredità! Il bambino mi ricorda mio figlio Lukas, che, non molto tempo fa, domandava a sua madre se poteva ottenere da me i semi necessari per avere una sorellina. "Una sorellina, ma perché?". Risposta: "Ma per torturarla!"» (Ungerer, 1991, p. 48).

L'orco di Zeralda è però un albo estremamente significativo anche da un punto di vista estetico, di ricerca di un proprio specifico e sempre più riconoscibile linguaggio visivo o stile che maturerà pienamente negli anni Settanta – trovando il momento culminante nella rimeditazione iconica della grande tradizione dei canti popolari tedeschi del *Grosse Liederbuch* – ma del quale sono già perfettamente riconoscibili qui i principali tratti distintivi. Le linee che tratteggiano personaggi, oggetti e luoghi si fanno più spesse e il colore gioca una parte sempre più importante nella definizione delle figure e degli ambienti, che iniziano ad assumere una maggiore concretezza incidendo significativamente sulla sostanza stessa del racconto e sulla sua credibilità narrativa: i luoghi in cui la vicenda si svolge diventano infatti territori da esplorare con lo sguardo, spazi vivi animati da umori e profumi, teatri nei quali entrare in scena accanto ai personaggi della storia. Eppure, le forme tracciate dal pennino e colorate ad acquerello mantengono la freschezza dello schizzo e del bozzetto – più nella direzione vitalistica che avrebbe seguito più tardi Quentin Blake che in quella minimale e intensamente concettuale di Saul Steinberg, adottata da Ungerer in altre opere, pensate per un pubblico adulto – con tratteggi che non simulano la realtà con intento mimetico risultando piuttosto indicativi rispetto a volumi e ombreggiature, mantenendo però inalterata l'immediatezza comunicativa già distintiva di *Tre feroci banditi*.

4. La rimeditazione della fiaba e della cultura popolare nei libri degli anni Settanta

Elementi surreali connotano in maniera più o meno intensa tutti i lavori realizzati nei primi anni Settanta da Ungerer come *L'animale di monsieur Racine* (1971) o le contro storie di *Papà Snapp* (1971), che propongono una personalissima rilettura della tradizione letteraria ottocentesca nonsense dei *limerick* con cui l'illustratore si era già confrontato direttamente nel suo *Lear's Nonsense Verses* del 1967, assumendo i tratti di una piena rilettura del fiabesco in opere come *Tante storie* e *Allumette*, entrambe del 1974.

In questi anni lo stile di Ungerer assume la sua forma più riconoscibile e caratteristica, sia per quanto riguarda il sistema di segni impiegati per dar vita al mondo finzionale del racconto, sia per quanto riguarda la costruzione complessiva delle scene, spesso intensamente dinamiche e affollate di

personaggi e situazioni (Van der Linden, 2013, pp. 56-57): in queste tavole, infatti, non ci sono solo elementi che contribuiscono ad arricchire di dettagli un determinato momento della storia, ma anche suggerimenti visivi che alludono a infinite altre storie che non hanno trovato spazio sulla pagina ma che pure da qualche parte, in qualche tempo, devono essere avvenute, sebbene nessuno le abbia imprigionate nella gabbia di un discorso, e continuano a vivere nell'eterno limbo del possibile. Sono immagini che aiutano a comprendere quanto ci sia di scelto, in qualunque racconto, tra le tante possibilità del dire e che invitano l'occhio a esplorare il territorio della doppia pagina in cerca di indizi che indichino ulteriori e inesplorati sentieri narrativi: il racconto, insomma, invece di chiudersi su se stesso, interpretato dallo sguardo dell'illustratore, diventa in un certo senso centrifugo, aprendosi a possibilità di significato inedite e dilatandosi indefinitamente. Questo modo di intendere il corredo iconografico di racconti che in origine non erano verbo-visuali ha rappresentato un modello di riferimento per molti altri illustratori della sua generazione – è il caso di Adelchi Galloni, che si muove nella stessa direzione negli albi realizzati intorno alla metà degli anni Settanta per Mondadori – così come di quelle successive, e caratterizza anche le tavole di *Tante storie* (1974), uscito in Italia nel 1975 per Emme Edizioni.

4.1. Tante storie

Tante storie rappresenta un po' la summa del rapporto di Ungerer con il mondo narrativo della fiaba e, più in generale, con il recupero della cultura popolare tedesca a cui darà una forma visibile e un sapore inconfondibile nel suo *Das Grosse Liederbuch* [Il grande libro dei canti], uscito l'anno seguente, al quale è evidentemente e idealmente legato:

A pochi illustratori del nostro secolo è stato concesso di portare a termine un'impresa simile a quella che Ungerer ha progettato e condotto a compimento realizzando i disegni per il suo *Das grosse Liederbuch* [...] Nel libro non ci sono solo i montanari, i contadini, gli ilari e paffuti borghesi, gli zingari, i frati, i bimbi, i cacciatori, i poeti, i pittori, gli ubriachi, i bottai, i musicisti, le signore altezzose, i viandanti a cui i canti sono dedicati. C'è anche una ricognizione degli stili figurali che si produssero accanto al divenire di questa epopea poetica e musicale immersa nelle radici profonde dell'etnia tedesca (Faeti, 1991, p. 16).

Lo stile di Ungerer acquisisce in questi anni una sicurezza impressionante in cui si manifesta un magico punto di equilibrio tra l'attenzione filologica alla ricostruzione degli ambienti e dello spirito di un'epoca storica⁹ e un proprio e personalissimo gusto estetico, dando alle tavole una precisa e inconfondibile consistenza iconica, riuscendo a fissare magistralmente la vita, il respiro e le azioni dei personaggi che si muovono sulla scena, anche quando si tratta di figure secondarie. Tale vita ha indubbiamente a che fare con quella «gioia della pienezza» ottenuta con «il minimo dei mezzi» di cui parla Henri Focillon nel suo *Elogio della mano* (1939) a proposito dell'arte del disegno (Focillon, 1939, p. 121), ma ancor di più con quella capacità di animare d'una vita interiore le proprie figure rappresentata per Sendak dal verbo inglese *quicken*, ai suoi occhi obiettivo ineludibile di ogni illustratore di libri per bambini: «*Vivify, quicken, and vitalize* – of these three synonymes, *quicken*, I think, best suggests the genuine spirit of animation, the breathing to life, the swing into action, that I consider an essential quality in pictures for children's books. To *quicken* means, for the illustrator, the task first of comprehending the nature of his text and then of giving life of that comprehension in his own medium, the picture» (Sendak, 1988, p. 3).

In Ungerer, tale qualità è perseguita anche attraverso il confronto e la rimeditazione di una lunga e densa tradizione culturale e artistica, reinterpretata alla luce della propria peculiare sensibilità visiva:

Lo stile di Ungerer, si sa, è memorabilmente riconoscibile. Ma nel *grosse Liederbuch* lo stile acquisisce la duttilità e la camaleontica mutevolezza che gli sono necessari per farsi cronista di un'ampia storia di figure. [...] I contorni resi dal pennino di Ungerer, sono sempre di colore ocra, è quel colore che richiama proprio le scritture di certi inchiostri ottocenteschi, oppure le pennellate leggere di tutta una profonda tradizione, che risale al rinascimento, in cui il «noce» era la tinta più ricorrente per definire con elegante, morbida, severa chiarezza, le linee dei disegni (Faeti, 1991, p. 16).

Nelle illustrazioni per *Tante storie* – il cui titolo originale era *Tomi Ungerer's Märchenbuch* [Il libro di fiabe di Tomi Ungerer] – tale qualità è posta al servizio della rilettura di alcune note fiabe classiche dei fratelli Grimm (*La furbizia di Gretel* e *Il tavolo magico*) e di Hans Christian Andersen (*L'acciarino*), nonché di una «favola popolare» (*A ognuno il suo mestiere*), di

⁹ Un'attenzione analoga è adottata da Ungerer anche nella realizzazione delle tavole per il romanzo di Johanna Spiri, *Heidi*, di qualche anno più tarda.

un racconto di Jay Williams (*Petronella*) e di una reinvenzione della fiaba di *Cappuccetto rosso* a opera dello stesso Ungerer.

Già la scelta delle storie presenti nel volume è rivelatrice rispetto alla tensione utopica ed espressamente emancipatoria di cui l'autore si fa qui portatore. Sono le figure femminili in particolare ad assumere a vario titolo questa funzione: a esempio nella «favola popolare» che apre il volume, dove la presunta superiorità di un marito è umiliata dalla ben più capace moglie, oppure, ancora più esplicitamente, nella storia di *Petronella*, volitiva fanciulla che rifiuta di starsene a casa ad aspettare il proprio principe per andarselo a cercare da sé. D'altra parte anche in un racconto più fedele all'originale come quello dell'*Acciarino* di Andersen, la figlia del re è un personaggio per nulla stereotipico o bidimensionale, caratterizzato anzi da una propria singolare e sognante sensualità potenzialmente liberatoria, rappresentando una «variante molto significativa della bella addormentata nel bosco» che vive «nella liquida notte deserta» una sorta di «fiaba per conto suo, dove la sensualità non sia spenta, né attenuata, né censurata» (Faeti, 1991, p. 19).

Il rovesciamento più radicale del paradigma fiabesco è però indubbiamente quello presentato dal suo *Cappuccetto rosso*, che chiude la raccolta. Ancora una volta la protagonista della storia non vive alcun tipo di soggezione rispetto al «mostro» – che è sempre figura dell'adulto, potente e potenzialmente minaccioso – la cui vera natura si rivela qui, nell'incontro con la bimba, assai diversa da quella che raccontano le vecchie storie, ormai prive di fondamento; e in effetti sono numerosi gli stereotipi smontati da Ungerer in questa riscrittura, a partire dalla nonna, «donna cattiva e malaticcia, che viveva in una baracca diroccata vicino a uno stagno», alla quale la bimba è costretta dalla mamma a portare la provvista settimanale di teste di maiale, pinte di lardo e filoni di pane raffermo. È tuttavia il lupo, in particolare, a incarnare questa tensione alla destrutturazione degli stereotipi messa in atto dall'autore: apostrofato dalla bambina come «Vostra Eccellenza» e «nobile Principe» in occasione dell'inevitabile incontro nel bosco, nonostante le fauci ancora adorne di zanne scintillanti che ne rivelano la natura tutt'altro che bonariamente rassicurante, riesce infatti a smontare con parole suadenti i dubbi della bimba nati dal pregiudizio – la «reputazione» tanto cara ai benpensanti – convincendola infine a seguirlo nel suo castello, dove diventerà sposa e madre di «bambini di ogni genere» (Ungerer, 1974, p. 90): espressione curiosa che pare indicare un'apertura alle possibilità dell'amore ancora intrisa dell'entusiastico fermento libertario dei tardi anni Sessanta.

Risulta illuminante, per intendere il ribaltamento di prospettiva proposto da Ungerer, il confronto della tavola che presenta l'incontro di Cappuccetto rosso e del lupo nel bosco con le due incisioni di Gustave Doré (1864) in cui si vedono la bimba e il lupo, insieme, prima nel bosco, poi nel letto della nonna: quanto diversi sono gli sguardi delle due protagoniste, terrorizzato nel primo caso, ammiccante nel secondo. D'altra parte, il riferimento alle tavole del Doré, intese a illustrare la versione della fiaba stesa da Perrault alla fine del Seicento – cui allude l'abbigliamento del lupo nella versione di Ungerer – dimostra il desiderio consapevole dell'autore di evocare una delle più antiche varianti della fiaba in cui il riferimento alla sfera della sessualità era esplicitato a chiare lettere nell'*explicit* con morale della fiaba stessa (Soriano, 1968; Bernardi, 2005; Barsotti, 2017), di cui riporto qui la libera traduzione fattane da Collodi per l'editore fiorentino Paggi nel 1875:

Da questa storia si impara che i bambini, e specialmente le giovanette carine, cortesi e di buona famiglia, fanno molto male a dare ascolto agli sconosciuti; e non è cosa strana se poi il Lupo ottiene la sua cena. Dico Lupo, perché non tutti i lupi sono della stessa sorta; ce n'è un tipo dall'apparenza encomiabile, che non è rumoroso, né odioso, né arrabbiato, ma mite, servizievole e gentile, che segue le giovani ragazze per strada e fino a casa loro. Guai! a chi non sa che questi lupi gentili sono, fra tali creature, le più pericolose! (Collodi, 1876).

Ed è proprio questa consapevolezza a porre l'autore in un'ottica progressista e autenticamente emancipatoria, come non manca di sottolineare anche Jack Zipes:

La fiaba di Ungerer usa l'ironia e gli arguti rovesciamenti per rompere con i tabù sessuali della storia tradizionale. Il «perturbante» lupo si identifica con i noti desideri sessuali dell'istinto di piacere proprio dell'infanzia, e le trasformazioni della storia sono calcolati effetti emancipatori, misurati contro la funzione del super-io dei genitori e della nonna. Il lupo consente a Cappuccetto rosso di crescere e di entrare a far parte di una relazione sessuale. Quello che viene a coincidere con la nozione di casa in questa storia è meno sociale nelle sue implicazioni di quanto non lo sia in altre storie emancipatorie, ma avanza la causa dell'autonomia della bambina e del lupo, che dimostra che le reputazioni si diffondono attraverso voci di antiche storie che non sono più vere e che oggi non dovrebbero essere considerate più valide (Zipes, 1983, p. 280).

A questo punto del suo percorso artistico, ovvero intorno alla metà degli anni Settanta, Ungerer smette di costruire libri per bambini dedicandosi per più di vent'anni ad altre forme d'arte e di impegno civile, senza mai rinunciare a prendere una posizione politica forte e precisa, nel segno di un rifiuto netto dell'intolleranza culturale e della violenza esercitata sui più deboli – siano essi singole persone o interi paesi – da una società sempre più alienante e conformata alle esigenze del capitalismo globale, per nulla incline a curarsi del bene comune; e quando tornerà a scrivere storie per bambini, alla fine degli anni Novanta, affronterà alla sua maniera – ovvero con la genialità delle invenzioni e la potenza salvifica dell'umorismo, cifre distintive di tutta la sua opera di narratore per bambini – molti nuovi temi, tra i quali il razzismo (*Flix*, 1997), la memoria della guerra (*Otto*, 1999), la necessità di una cultura del pacifismo (*La nuvola blu*, 2000).

5. Conclusione

Tomi Ungerer è indubbiamente uno degli autori che ha saputo interpretare in maniera più decisa, soprattutto a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, il diritto all'autodeterminazione dei bambini, e lo ha fatto nel segno di una sovversione dell'ordine costituito e di uno slancio utopico che trova nel materiale fiabesco un ineludibile punto di partenza: un materiale stratificatosi nei secoli – spesso depotenziato nei suoi significati da letture edulcorate e stereotipate che ne nascondono il potenziale sovversivo (Zipes, 1979; 1983; 2012) – riletto dall'illustratore con uno sguardo rinnovato dall'ottica contestataria, assumendo la forma di racconti verbo-visuali caratterizzati da un rovesciamento di prospettiva che invita gli adulti ad accettare come cosa inevitabile e al tempo stesso salvifica l'alterità di prospettiva dischiusa dallo sguardo infantile sul mondo e sulle relazioni umane.

La rimeditazione dei grandi paradigmi fiabeschi ha dunque rappresentato per Ungerer anche la possibilità di recuperare – in un periodo storico in cui la fiaba pare aver assunto una funzione prettamente consolatoria e regressiva a causa dello sfruttamento che ne stava facendo (e continua a farne) l'industria culturale – la sua originaria carica sovversiva: cosa che risulta evidente quando si considera il ruolo decisivo assunto nelle sue riletture dai personaggi femminili, come rilevava divertita Paola Vassalli nel 1991 chiedendone conto direttamente all'autore nel corso di un'intervista tenutasi in occasione di una sua mostra al Palazzo delle Esposizioni di Roma:

Tu sei misogino, ma è sempre la donna, o meglio una ragazzina che trasforma, sconvolge, capovolge, le storie delle tue fiabe... Che ne pensi?

Penso che bisogna essere misogini per apprezzare meglio le donne. Non si offrono alle donne sufficienti opportunità se non le si detesta abbastanza! Penso anche che un misogino, con il suo distacco, è più disposto ad accettarle. La morte e la donna sono i fili conduttori di tutta la mia opera. La morte è madre o matrigna. È naturale dunque che i miei personaggi facciano dell'equilibrio su questi due fili (Vassalli, 1991, p. 25).

La sovversione alla quale tendono i suoi racconti verbo-visuali è però da intendersi in una duplice direzione: non solo come occasione di destrutturazione di consolidati stereotipi, ma anche come occasione di tensione verso il futuro nel segno dell'utopia. Una prospettiva che Ungerer condivide con Gianni Rodari, il cui pensiero in merito – oltre che nella *Grammatica della fantasia* (1973) – era già stato molto chiaramente espresso in un intervento pubblicato l'11 dicembre 1970 su «Paese sera» nel contesto dell'inchiesta in più puntate dal titolo emblematico *Pro e contro la fiaba*: «Le fiabe sono alleate dell'utopia, non della conservazione. E perciò [...] noi le difendiamo: perché crediamo nel valore educativo dell'utopia, passaggio obbligato dall'accettazione passiva del mondo alla capacità di criticarlo, all'impegno per trasformarlo» (Rodari, 1970).

Davvero illuminanti risultano queste parole di Rodari per cogliere la prospettiva corrosiva, antisessista e antiautoritaria assunta da Ungerer nelle sue fiabe verbo-visuali, e conseguentemente il modo in cui, nel porre le bambine e lo sguardo altro di cui sono portatrici al centro di un processo di trasformazione che riguarda necessariamente anche gli adulti, egli riesca e recuperare la funzione originaria del discorso fiabesco che, puntando a utopia, diventa necessariamente sovversivo, liberando l'immaginazione dei lettori e mostrando la modificabilità dei rapporti sociali (Zipes, 1983, pp. 276-277). Cosa di cui Ungerer era perfettamente, e compiaciutamente, consapevole: «Se ho fatto libri per bambini è stato, da una parte per divertire il bambino che io sono, e dall'altra per dare scandalo, per far esplodere i tabù, capovolgere le regole: briganti e orchi trasformati, animali di dubbia reputazione riabilitati... Sono libri sovversivi, tuttavia positivi. [...] Sono un agente provocatore. Offro ai bambini, sviluppando la loro fantasia, i mezzi per provocare gli adulti» (Ungerer, 1991, p. 31).

6. Bibliografia

- Barsotti, S. (2017). *Bambine nel bosco. Cappuccetto rosso e il lupo fra passato e presente*. Pisa: ETS.
- Bernardi, M. (2005). *Infanzia e fiaba. Le avventure del fiabesco fra bambini, letteratura per l'infanzia, narrazione teatrale e cinema*. Bologna: Bononia University Press.
- Bernardi, M. (2016). *Letteratura per l'infanzia e alterità. Incanti, disincanti, ambiguità, tracce*. Milano: FrancoAngeli.
- Calvino, I. (1956). *Introduzione*. In *Fiabe italiane*, a cura di I. Calvino. Torino: Einaudi, 1990, pp. XIII-XLII.
- Calvino, I. (1988). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti.
- Cole, W., & Ungerer, T. (1970). *Giovannino la peste*. Milano: Bompiani, 1972.
- Collodi, C. (1876). *I racconti delle fate*. Milano: Adelphi, 2002.
- Faeti, A. (1991). *Il pennino del funambolo*. In P. Vassalli (a cura di), *Tomi Ungerer* [catalogo della mostra tenutasi al Palazzo delle Esposizioni di Roma (10 luglio – 2 settembre 1991)] (pp. 15-22). Roma: Carte Segrete.
- Focillon, H. (1939). *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*. Torino: Einaudi, 1987.
- Grilli, G. (2004). *Introduzione*. In J. Zipes, *Spezzare l'incantesimo. Teorie radicali su fiabe e racconti popolari* (pp. 11-18). Milano: Mondadori.
- Hazen, B., & Ungerer, T. (1969). *L'apprendista stregone*. Milano: Bompiani, 1972.
- Nodelman, P. (2008). *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Propp, V. (1928). *Morfologia della fiaba*. Torino: Einaudi, 1966.
- Rodari, G. (1970). «Pro e contro la fiaba». In «Paese sera», 11 dicembre 1970.
- Rodari, G. (1973). *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*. Torino: Einaudi.
- Sendak, M. (1988). *Caldecott e Co. Notes on Books & Pictures*. London: Reinhardt Books.
- Sigel, C., Meyer, H., & Halmos, M. (1993). *Donation Tomi Ungerer. Collection des Jouets Mécaniques Métalliques*. Strasbourg: Editions Les Musées de la Ville de Strasbourg.

- Soriano, M. (1968). *I racconti di Perrault. Letteratura e tradizione orale*. Palermo: Sellerio, 2000.
- Ungerer, T. (1957-1963). *Tutte le avventure della famiglia Mellops*. Firenze: Vallardi, 1983.
- Ungerer, T. (1958). *Crictor*. Milano: Mondadori Electa, 2012.
- Ungerer, T. (1959). *Adelaide*. Roma: Donzelli, 2013.
- Ungerer, T. (1960). *Emil*. Milano: Mondadori Electa, 2013.
- Ungerer, T. (1961). *Rufus*. Milano: Il gioco di leggere, 2010.
- Ungerer, T. (1961b). *Tre feroci banditi*. Milano: Emme, 1969.
- Ungerer, T. (1967). *L'orco di Zeralda*. Milano: Bompiani, 1974.
- Ungerer, T. (1970). *The Hat*. New York: Parent's Magazine Press.
- Ungerer, T. (1971). *L'animale di monsieur Racine*. Milano: Bompiani, 1972.
- Ungerer, T. (1971b). *Sono papà Snapp e queste sono le controstorie che preferisco*. Milano: Bompiani, 1973.
- Ungerer, T. (1974). *Allumette*. Milano: Bompiani.
- Ungerer, T. (1974). *Tante storie*. Milano: Emme, 1975.
- Ungerer, T. (1975). *Das grosse Liederbuch*. Zürich: Diogenes Verlag.
- Ungerer, T. (1997). *Flix*. Milano: Mondadori, 1998.
- Ungerer, T. (1991). *Il perché dei miei libri*. In P. Vassalli, cur. *Tomi Ungerer*. Roma: Carte segrete, pp. 26-31.
- Ungerer, T. (1999). *Otto. Autobiografia di un orsacchiotto*. Milano: Mondadori, 2003.
- Ungerer, T. (1999). *La nuvola blu*. Milano: Mondadori, 2003.
- Ungerer, T. (2002). *Piccole fiabe di magia*. Milano: Mondadori.
- Ungerer, T. (2018a). *À la guerre comme à la guerre. Dessins et souvenir d'enfance* [1991]. Paris: l'École des loisirs.
- Ungerer, T. (2018b). *In extremis*. Paris: Les Cahiers Dessinés.
- Ungerer, Th. (1976). *L'horloge astronomique de la cathédrale de Strasbourg*. Strasbourg: Société d'édition de la Basse-Alsace.

- Van der Linden, S. (2006). *Lire l'album*. Le Puy en Velay: L'atelier du poisson soluble.
- Van der Linden, S. (2013). *Album[s]*. Paris: Editions De Facto/Actes Sud.
- Vassalli, P. (a cura di). (1991). *Tomi Ungerer* [catalogo della mostra tenutasi al Palazzo delle Esposizioni di Roma (10 luglio – 2 settembre 1991)]. Roma: Carte segrete.
- Willer, Th. (2008). *Tomi Ungerer*. Paris: l'école des loisirs.
- Willer, Th. (2018). *Politiquement irrécupérable*. In T. Ungerer, *In extremis* (pp. 5-6). Paris: Les Cahiers Dessinés.
- Zipes, J. (1979). *Spezzare l'incantesimo. Teorie radicali su fiabe e racconti popolari*. Milano: Mondadori, 2004.
- Zipes, J. (1983). *Chi ha paura dei fratelli Grimm? Le fiabe e l'arte della sovversione*. Milano: Mondadori, 2006.
- Zipes, J. (2012). *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*. Roma: Donzelli.

DESDE LOS CUENTOS TRADICIONALES AL TERCER MILENIO: MODELOS DE FAMILIA EN EL ÁLBUM ILUSTRADO

*Alicia Vara López*¹

1. Introducción

En las últimas décadas la familia ha experimentado importantes y profundas transformaciones en su modo de construcción, sus componentes, así como en los roles y relaciones que se producen entre sus miembros. En concreto, la llamada familia nuclear pierde terreno ante la proliferación de las familias monoparentales, las homoparentales o lesbomaternal, o las llamadas familias reconstituidas (o *binucleares*), que reclaman ser visibilizadas (Miralles & Alfageme, 2010). En este sentido, Aguado (2010, pp. 2-3) alude al aumento de relaciones de pareja basadas más en el compromiso emocional y el respeto mutuo que en relaciones jerárquicas o de autoridad. En este sentido, Meill (2006) acuña el término de

¹ Universidad de Córdoba. E-Mail: avara@uco.es.

«familia negociadora» para referirse a la tendencia de los hogares actuales a regirse por unas normas más flexibles y un estilo democrático. Todo ello se vincula con la incorporación de las mujeres al mercado laboral y el aumento del número de hogares formados cada vez por menos personas². Ya en 1998 Naciones Unidas reconocía como familia la unión de dos o más personas que conviven en un hogar (privado o institucional) y cuyo vínculo puede ser el paternofilial, el de marido y mujer o el de convivientes (UNESCO, 1994)³.

Todas estas modificaciones dejan obsoleta la definición convencional de familia, basada de manera exclusiva en el modelo nuclear (padre, madre y criaturas). De acuerdo con ello, Palacios & Rodrigo (1998) abogan por una caracterización del término más abierta, inclusiva y flexible, en la que lo que resulta determinante sea la unión estable de personas que conviven compartiendo un proyecto de vida y vínculos emocionales. En efecto, las niñas y los niños en la etapa de Educación Infantil perciben las familias no tanto por su estructura y número de integrantes sino por el hecho de que las personas comparten hogar (Powell et al., 1981; Miralles & Alfageme, 2010). Las relaciones diarias de intimidad facilitan la conexión entre los componentes, la creación de una identidad conjunta, así como el compromiso de asistencia y protección⁴.

Los distintos modelos familiares confluyen en el espacio de la escuela, de modo que esta institución resulta un lugar idóneo para dar visibilidad a las diferentes estructuras desde un enfoque igualitario (Labajo & Bueno, 2008). El período de Educación Infantil es crucial en la interiorización del concepto de familia y su tipología, pues en estos años el alumnado se encuentra elaborando su propia visión del mundo a partir del contexto más cercano, en el que se plasman las relaciones básicas de parentesco. Por ello, la temática familiar cuenta con gran potencialidad didáctica desde las primeras etapas educativas, en relación con la educación inclusiva, la interdisciplinaridad y la transferencia

² Destaca en este sentido el incremento de divorcios, el descenso de la natalidad y el retraso a la hora de tener descendencia.

³ Aguado (2010, p. 5) establece una tipología que recoge diversas estructuras familiares, entre las que destacan las familias extensas o complejas, las monoparentales, parejas cohabitantes o uniones de hecho, parejas sin hijos, hogares unipersonales o *singles*, familias reconstituidas o mixtas, familias adoptivas, familias de acogida (o familias «canguro»), familias homoparentales o familias de orígenes geográficos diversos, entre otras.

⁴ Para un análisis del concepto de familia desde el ámbito de la psicología y la ciencia cognitiva actual véase Adame & Donoso, 2001.

(Miralles & Alfageme, 2010, p. 58). Es responsabilidad de la comunidad educativa y de las figuras docentes estudiar los cambios que se están produciendo en nuestra sociedad para dar cabida en las aulas a la pluralidad y facilitar además la imprescindible colaboración entre familias y escuela.

No obstante, si se echa un vistazo a los materiales didácticos y cuentos utilizados en las aulas de Educación Infantil, se aprecia que predomina todavía en la actualidad una representación generalizada del modelo nuclear y extenso de familia (Miralles & Martín, 2008; Miralles et al., 2008). Asimismo, se plasman casi de forma exclusiva unidades familiares de clase media, occidentales y europeas, con lo cual se ignora el actual auge de los movimientos migratorios en España, así como la diversidad funcional o socioeconómica. El hecho de que numerosas estructuras familiares no aparezcan retratadas y normalizadas en los textos educativos promueve la inseguridad de los niños y niñas que no procedan de la estructura familiar hegemónica y dificulta su aceptación por el grupo (Miralles & Alfageme, 2010, p. 50).

Desde el punto de vista de la educación con perspectiva de género, partimos del hecho de que la familia, como pilar básico de la socialización, supone el primer núcleo donde se manifiestan y aprenden las desigualdades del sistema patriarcal (Colomer, 1999; Salmerón, 2005). En los primeros años de vida los niños y las niñas buscan referentes en su entorno inmediato y allí interiorizan roles y patrones de comportamiento, a menudo poco igualitarios. Es bien sabido que la literatura infantil a lo largo de la historia ha difundido modelos familiares jerárquicos y autoritarios, en los que las mujeres y los niños y niñas figuran a menudo subordinados al padre. No obstante, en los últimos años han surgido nuevos cuentos que se orientan hacia la coeducación, ya sea mediante la puesta en duda de los roles tradicionales en el seno familiar o la representación de familias diferentes al modelo hegemónico. En este contexto de cambios es crucial que desde la comunidad educativa se tenga conocimiento de las múltiples posibilidades que existen en el campo de la literatura infantil y que se cuente con los criterios críticos necesarios para filtrar los materiales más idóneos (Taberero-Sala, 2015; Rovira-Collado, 2015).

De acuerdo con dicha necesidad, el presente artículo parte de los roles familiares reflejados en los cuentos tradicionales y trata de averiguar si todavía siguen presentes en el álbum ilustrado contemporáneo, un producto a menudo marcado por buenas intenciones pero impulsado por intereses comerciales.

2. La representación de la familia desde los cuentos tradicionales hasta el álbum ilustrado actual

En los primeros años de vida, los círculos sociales en los que se mueve el individuo son muy reducidos, de forma que es la familia la que se muestra como principal agente en la transmisión de pautas de comportamiento. Al mismo tiempo que el propio núcleo familiar transmite los valores y antivalores imperantes en la comunidad, las familias que aparecen en los cuentos infantiles actúan como modelos de socialización complementarios. En este sentido, es de gran utilidad determinar si los mensajes que se trasladan en los textos literarios acerca de la definición de familia y su funcionamiento son óptimos o contraproducentes, tanto desde el punto de vista de la coeducación como en relación con el respeto por la diversidad.

De acuerdo con el predominio del androcentrismo en la tradición cultural y literaria, es comprensible que la mayoría de los personajes protagonistas de los cuentos tradicionales sean de sexo masculino (príncipes, reyes o caballeros en los cuentos maravillosos) y figuren caracterizados como valientes, intrépidos, fuertes y resolutivos. En cambio, las mujeres se hallan representadas de manera habitual como pasivas, preocupadas por su belleza y destinadas al cuidado familiar (Pastor, 2009; Jiménez Hornero, 2011). Bastan ejemplos paradigmáticos como el de Cenicienta o Blancanieves para darse cuenta de cómo dichos personajes asumen las tareas del hogar y se muestran complacientes ante los deseos y necesidades de las personas de su entorno. Ambas jóvenes, como sucedía con Caperucita, son descritas como ingenuas, indefensas y serviles. En contraposición a los roles femeninos, los personajes masculinos figuran como seres independientes y arrojados, representantes de la esfera pública. Son muy representativos de esta tendencia los príncipes que están llamados a conquistar el mundo entero para recibir finalmente como premio a la dócil princesa, que espera en un castillo, a menudo cautiva o dormida (Pastor, 2009, p. 6).

Todos estos elementos perpetúan la jerarquización de los sexos a través del género y el régimen patriarcal, de acuerdo con la promoción de los tradicionales binomios pasiva/activo, secundaria/protagonista y objeto/sujeto. Los estereotipos sexistas se refuerzan en la narrativa tradicional a través de atributos u objetos asignados a cada sexo, los cuales a menudo cuentan con una dimensión metonímica o simbólica. Así, de acuerdo con la selección de los personajes masculinos como protagonistas y responsables del desarrollo de la acción, estos cuentan con un carácter aventurero que los lleva a enfrentarse

a múltiples peligros a caballo, con espadas y escudos. Para realizar dichas tareas bélicas están dotados de indumentaria apta para moverse con agilidad y vencer a los enemigos con el uso de la fuerza física. En el caso de los reyes, ataviados con coronas, cetros y lujosas vestimentas, cumplen el papel de máxima autoridad en el reino, un rol raramente concedido a mujeres.

Por otro lado, las mujeres y niñas de los cuentos tradicionales permanecen pasivas en el desarrollo de la historia, al lado de espejos, peines y joyas, muy preocupadas por su belleza, o portando instrumentos de limpieza o menaje de cocina (Jiménez Hornero, 2011). Para un estudio de la representación de las familias desde la literatura infantil tradicional resulta crucial la identificación de las mujeres con su potencial maternidad, ya que su valor se cifra en la medida en la que cumplan con los requisitos para llamar la atención del príncipe, casarse y procrear. No resulta baladí el hecho de que la reina está a menudo ausente en los relatos tradicionales y, cuando aparece, carece de protagonismo más allá de su función reproductora. Debido a esta invisibilidad materna, las niñas y adolescentes suelen figurar a cargo de los padres hasta que son entregadas a sus esposos.

Dentro del espectro de personajes femeninos se concede cierta relevancia —aunque en un sentido negativo— a la madrastra, reverso de la madre, que aparece con una función muy próxima a la de las brujas o las hadas malvadas (Bettelheim, 1994). Este personaje, que carece a menudo de las cualidades imprescindibles para configurar el estereotipo femenino de la madre (carácter sumiso, ingenuidad, belleza y juventud), se caracteriza por la maldad y la envidia hacia la joven e inocente princesa. Además de no contar con la apariencia física deseable de acuerdo con los cánones de belleza establecidos, la madrastra no ha sido madre, de forma que transgrede el principal mandato de toda mujer y pasa a estar bajo sospecha de acuerdo con las directrices patriarcales. En la elaboración de este personaje late la tradicional desconfianza hacia las mujeres independientes, sabias y resueltas: todas ellas son cuestionadas y estigmatizadas, a través de su descripción con rasgos como la fealdad, la maldad, la ira, la crueldad y la manipulación.

De acuerdo con la configuración de dicha constelación de roles (princesa, madre ausente, madrastra), el cuento tradicional transmite a las niñas la idea de que ninguna mujer puede ayudar a resolver sus problemas, ya sea por la incapacidad e indefensión aprendidas o por la supuesta maldad consustancial al género femenino⁵. Estas ideas inciden en la interiorización por parte de las

⁵ Sobre la misoginia transmitida en la narrativa tradicional, puede verse Magán (2008).

niñas de una desconfianza con respecto a las propias capacidades. Todo ello lleva a reforzar la visión idealizada de los héroes, alimentada ya desde la mitología clásica.

Por medio de estos mecanismos sexistas y misóginos, los cuentos tradicionales difunden y naturalizan el mensaje de que solo las mujeres pasivas, calladas y disponibles para los hombres son buenas, de manera que cualquier movimiento al margen de la pauta establecida situará a la osada en el estigmatizado colectivo de las «malas mujeres», las brujas o las madrastras.

Si se comparan los cuentos tradicionales con la literatura infantil actual salta a la vista un gran avance en la búsqueda de la representación de la diversidad familiar. En los cuentos de las últimas décadas van penetrando los cambios sociales manifestados en nuestras comunidades (Mínguez-López & Olmos-Fontestad, 2013). En concreto, el álbum ilustrado supone un molde idóneo para la presentación, ya desde Educación Infantil, de contenidos relacionados con la educación inclusiva. Este género supone una muestra del gran peso de las imágenes como herramienta de comunicación en nuestra sociedad, al tiempo que responde a la necesidad de los lectores y las lectoras de corta edad de adentrarse en los cuentos de manera visual e interactiva⁶. Sin embargo, el libro álbum no siempre aporta contenidos adecuados desde el punto de vista educativo, pues a menudo no está libre de enfoques androcéntricos y estereotipos sexistas⁷. Moreno (2007) pone de manifiesto que los cuentos del nuevo milenio siguen estando protagonizados en su mayoría por personajes de sexo masculino, mientras que los femeninos, mucho menos numerosos, figuran relegados a los roles tradicionales de esposas o novias.

⁶ Este género se caracteriza porque su significado se construye mediante la colaboración del código oral y el escrito. Además, el texto no se sostiene de manera autónoma, sino que se combina con el gran protagonismo que adquieren las imágenes (Amat, 2014, p. 32). Se produce, de este modo, «una poderosa simbiosis expresiva», de manera que la imagen, relatada a menudo por personas adultas, «crea un clima emocional por sí misma», da significado a la historia y a menudo transmite aspectos que no aparecían en el texto (Peña Muñoz et al., 2006, p. 3).

⁷ Lo mismo sucede con los materiales puramente didácticos destinados a Educación Infantil. En palabras de Miralles et al. (2008), «los actuales textos escolares no dan el tratamiento idóneo sobre los conceptos sociales que caracterizan la sociedad del siglo XXI, especialmente los que se refieren al concepto de familia. [...] en los libros no se refleja el actual contexto sociofamiliar, caracterizado por la modificación profunda de la estabilidad de las parejas y de las relaciones entre los miembros de la familia» (p. 90).

En los álbumes ilustrados con temática familiar actuales se sigue segregando a los personajes masculinos y femeninos por espacios y persiste la tendencia a representarlos con apariencias físicas estereotipadas, basadas en instrumentos u objetos marcados desde el punto de vista del género, de acuerdo con determinadas actividades. En efecto, es habitual que los padres de familia aparezcan al lado de vehículos, llegando del exterior con gafas, traje y maletín, hecho que transmite una imagen del hombre asociada a la profesionalidad, el intelecto o los negocios⁸. Sirva como ejemplo a este respecto el álbum *Mi papá* (Kókinos, 2012), donde el padre se muestra con camisa, corbata y sombrero, de forma que se sugiere una profesión vinculada a cierto estatus económico, fuera del ámbito doméstico al que suelen estar circunscritas las mamás. Una excepción sería *Por qué llora el papá* (Gato Sueco Editorial, 2015), donde aparece un padre caracterizado con un traje con corbata, gafas y un maletín pero, lejos de hallarse en un lugar de trabajo o en el sillón de su sala de estar, se encuentra en un banco del parque, cabizbajo y llorando. Dicha circunstancia fuera de lo común es la que aporta un interés al álbum y da lugar a que sus hijos se pregunten qué le pasa. Resulta positiva la plasmación de un personaje masculino y, en concreto, un padre, mostrando debilidad, frente al estereotipo del padre heroico y protector.

Por otro lado, todavía se localizan múltiples álbumes en los que las madres no figuran con una profesión asignada y, cuando esta aparece, a menudo está ligada a los campos de los cuidados o la moda (*Siempre pienso en ti*, Editorial Juventud, 2000). En lugar del maletín, las mamás suelen aparecer representadas con un bolso en el que guardan objetos para mantenerse bellas o para cuidar y alimentar a sus criaturas (Cromer, Turin et al., 1996). De hecho, a menudo son retratadas con adornos para el pelo, tacones, joyas u otros accesorios (*Siempre pienso en ti*, Editorial Juventud, 2000; *Siempre te querré*, Madrechillona, 2013). En esta línea, Moreno (2007) destaca como una de las dinámicas sexistas que perviven en el álbum ilustrado actual la recurrente descripción física de los personajes femeninos, en relación con el binomio belleza / fealdad, que nos recuerda a la dicotomía tradicional de las princesas frente a las brujas o las madrastras. Esta identificación no

⁸ Cabe destacar el valor simbólico del sofá, el mando a distancia y el periódico, presentes en muchas escenas familiares, reservados al «hombre de la casa». Suelen aparecer en los álbumes ilustrados padres en el sofá (y no madres), esperando la cena o reflexionando sobre sus asuntos y responsabilidades. También es común que estén entretenidos con la actualidad política o deportiva (Cromer, Turin et al, 1996).

es frecuente en los personajes masculinos, que figuran caracterizados de manera más profunda, con un número mayor de adjetivos destinados a destacar sus cualidades psicológicas y sus destrezas.

También es habitual que las mujeres y, en concreto las madres, se representen al lado de instrumentos de limpieza o menaje de cocina, circunscritas a un ámbito doméstico. En este sentido, en la configuración iconográfica de las madres merece un comentario especial el simbolismo del delantal. Cuando dicha prenda aparece llevada por una mujer, esta es identificada con el rol de cuidadora (madre o abuela), dedicada a las tareas domésticas. Sugiere la disponibilidad ante las necesidades de la familia y la distancia con respecto a entornos profesionales de la esfera pública. Sin embargo, cuando los hombres llevan puestos delantales floreados, a menudo aparecen «ayudando» a las mujeres en la cocina o «teniendo que» asumir roles de cuidadores de forma extraordinaria (Cromer, Turin et al., 1996). A menudo se busca un efecto de ridiculización, de forma que se envía un mensaje de desprecio de las tareas domésticas y los ambientes feminizados. En este sentido, merece un comentario aparte el innovador álbum *Tarta de hadas* (Kókinos, 2014), en el que el papá se localiza como responsable de la crianza, en el marco de la cocina y ataviado con un delantal. Su objetivo principal es que su hijo tome comida saludable, para lo cual utiliza disparatados trucos. Ambos personajes aparecen retratados como monstruos y se utiliza la imaginación y el sentido del humor para representar el vínculo entre padre e hijo.

Más allá de casos excepcionales como *Tarta de hadas*, en el nuevo milenio pervive una tendencia tradicional que muestra la maternidad y la paternidad cortadas por patrones sexistas, tal y como se aprecia en el cuento *Siempre pienso en ti* (Editorial Juventud, 2000), donde los protagonistas son una madre con su hijo⁹. Ella aparece como única responsable de los cuidados del pequeño y asociada a características como la calidez, la ternura y la dedicación total. De hecho, la relación entre ambos es tan exclusiva que la madre se muestra angustiada cuando el niño va al colegio. Otro ejemplo de álbum representativo de esta corriente conservadora es *Siempre te querré* (Editorial Madrechillona, 2013). Brilla por su ausencia aquí también la presencia de personajes masculinos que se corresponsabilicen de la crianza, ya sean padres, abuelos o miembros de la comunidad en general. La

⁹ Siguen proliferando álbumes protagonizados por mujeres en su papel de madres, como *La primera vez que nací* (SM, 2007) o *Mamá* (Kalandraka, 2013), mientras que aquellos en los que los padres asumen la función de cuidadores son minoritarios.

madre dedica toda su vida a cuidar al pequeño y entabla con él una estrecha relación. Como sucedía en el caso anterior, las ilustraciones inciden en una caracterización tradicional de la madre, con pelo largo, vestido y tacones. Se reitera aquí su carácter cariñoso y una preocupación constante por el niño. Además, aparece circunscrita a un entorno doméstico y no se nombra la existencia de una profesión más allá de la maternidad.

A pesar de estos ejemplos, en el conjunto de álbumes examinados se aprecia un propósito de modernización y un intento de superar los roles sexistas, en relación con la consideración de la literatura como una herramienta para la formación en valores (Turiel, 2008; Llorens, 2015). En efecto, se manifiesta un incremento de casos en los que aparecen como madres personajes con una proyección profesional más allá del hogar (*Paula tiene dos mamás*, Bellaterra, 2003).

En la búsqueda de materiales coeducativos cabe tener en cuenta también si aparecen personajes masculinos asumiendo un rol de cuidadores, como responsables o corresponsables de la crianza. En este sentido, en los álbumes ilustrados de temática familiar actuales todavía predomina la ausencia del padre o de miembros varones de la familia en el desempeño de dichas tareas. Los papás (si se mencionan) no se encuentran asociados al día a día de sus hijas e hijos. De hecho, cuando aparecen al lado de sus criaturas tienden a cumplir papeles secundarios, vinculados con actividades en los ámbitos del ocio, los deportes, la ciencia y las aventuras (Vintró, 2008, p. 22).

Como oposición a esta tendencia tradicionalista surge en los últimos años un conjunto de álbumes ilustrados que pretende dar visibilidad a la relación paternofilial. Para ello, se le otorga al progenitor un gran protagonismo y se pretende reconocer y fortalecer el vínculo con sus criaturas, tal y como sucedía con el mencionado *Tarta de hadas*. Aunque estos cuentos tratan de ser coeducativos, veremos en algunos ejemplos que a menudo se deslizan en ellos contenidos sexistas. Por ejemplo, es habitual que los pequeños y las pequeñas sean cuidados por el padre solo de forma extraordinaria. En numerosos casos se mencionan acontecimientos sobrevenidos como viajes de la madre para justificar que el padre tenga que ocuparse de esta tarea. También es muy común que se asocien las habilidades de los papás con la fuerza física o la aventura, referencias que no se localizan en álbumes protagonizados por madres. Sirva como muestra *Papá, por favor, consígueme la luna* (Kókinos, 2004), donde se plasma una relación entre un padre y su hija basada en la visión heroica del progenitor. El idealizado padre de Mónica, aventurero e ingenioso, sube con una escalera a la luna para

cumplir los deseos de la niña, que espera en casa. Así, el cuento perpetúa con sus bellas ilustraciones la creencia de que las mujeres deben esperar en el entorno doméstico a que un hombre se haga cargo de sus necesidades. Se trata de una exaltación de valores tradicionalmente masculinos como la competitividad y la valentía, presentes también en *Mi papá es el que más mola del universo* (Edebé, 2017).

El cuento *En los brazos de mi papá. ¡Me siento genial!* (Bruño, 2018) parece en un primer momento algo más transgresor, pues destaca la capacidad del padre para proporcionar afecto a su hija. De hecho, se mencionan de forma recurrente los abrazos del papá como refugio ante la tristeza o el miedo de la niña. Sin embargo, si se examinan las actividades que comparten padre e hija, nos encontramos con que se hace más alusión a cosquillas y otros juegos que a los cuidados diarios (acompañamiento al colegio, alimentación, baño, etc.), de forma que refuerza la idea de que la responsabilidad principal no recae en la figura paterna. Asimismo, como parece ser una tendencia en los álbumes protagonizados por padres (*Mi papá*, Kókinos, 2012; *Mi papá es el que más mola del universo*, Edebé, 2017), se incide de manera recurrente en la diferencia de tamaño entre el papá (grande y fuerte) y sus criaturas (minúsculas e indefensas). Como cabe esperar, esta oposición no figura en los álbumes protagonizados por madres. Las alusiones constantes a la fortaleza y longitud de los brazos se vinculan a la asociación de la masculinidad con la protección y alimentan el estereotipo de la indefensión femenina.

Dentro de este ramillete del álbumes actuales protagonizados por papás, destaca de forma positiva *Edmundo* (Kókinos, 2015), que narra la historia de un personaje que vive oculto en el bosque, en soledad. Un día encuentra un huevo y empieza a cuidarlo y a darle calor, hasta que de él nace un pajarito. Las ilustraciones, de alto valor estético, aluden de forma reiterada a los cuidados, lo cual supone una clara ruptura con el rol masculino en la familia tradicional. En la misma tendencia, cabe detenerse también en *P de papá* (Kalandraka, 2006) y *Las manos de papá* (Corimbo, 2012), álbumes que con unas ilustraciones muy atractivas y muy pocas palabras describen el fuerte vínculo afectivo entre el padre y su criatura. Por medio de recursos como las metáforas o la metonimia de las manos se visualizan los cuidados realizados por el padre y se normaliza el apego con el bebé.

En esta línea menos tradicional, en la actualidad existe un conjunto de álbumes ilustrados que tienen como principal objetivo llegar a una definición más completa del concepto de familia a partir de la muestra de un amplio abanico de estructuras posibles. Se trata de libros con vistosas imágenes

que acopian y abordan bajo algún pretexto motivador los distintos tipos de familia, a menudo con una actitud respetuosa e inclusiva. Destaca dentro de este conjunto el álbum *Nuestra casa. Una historia en dibujos* (Santa María de Tormes, 2016), que muestra con imágenes la vida cotidiana de siete viviendas de un barrio urbano, con su diversidad de agrupamientos, culturas y formas de vida. Un caso similar es el de *Mi familia es de otro mundo* (Ediciones Urano, 2017), que plasma, también a través de siete familias, una amplia gama de modelos posibles. Así, se retratan familias constituidas por abuelos que cuidan de los nietos y nietas o aquellas cuyos bebés han nacido a través de reproducción asistida. Cuenta con similar propósito *Familiario* (Comanegra, 2014), donde la diversidad se representa en el retrato en igualdad de familias monoparentales, otras formadas por dos madres o un caso en el que se unen visitas de parientes procedentes de otros países. El cuento anima a que el lector o lectora busque su propia estructura familiar y, en caso de no encontrarla, la dibuje al final, en una lámina dispuesta para ello. Por su parte, *¡En familia!* (Takatuka, 2011) funciona como una divertida guía acerca de las constelaciones familiares (familias reconstruidas, homoparentales o lesbomaternales, adoptivas, monoparentales debido al fallecimiento de un progenitor, etc.).

Dentro del conjunto de cuentos que plasman la diversidad afectivo-sexual, surge toda una corriente de obras que se centran en mostrar familias conformadas por dos papás o dos mamás. Se inspiran a menudo en la traducción en formato álbum del emblemático *Heather Has Two Mommies* (1989), de Lesléa Newman (*Paula tiene dos mamás*, 2003). Soler Quílez (2016) estudia este fenómeno editorial y afirma que en la etapa de Educación Infantil y los primeros años de Primaria predomina la representación de estructuras familiares compuestas por dos madres de clase media, si bien las de dos padres están en aumento, de acuerdo con la tendencia de otorgar protagonismo a los hombres en la crianza.

De acuerdo con el enfoque del asunto central, estos álbumes ilustrados se agrupan en dos tendencias bien diferenciadas (Cencerrado y Cedeira, 2006). Por un lado, figuran las obras realistas, como *Mi papá es un payaso* (Egales, 2013), protagonizadas por parejas homosexuales que constituyen unidades familiares junto a sus criaturas. Estos cuentos se enmarcan en ambientes cálidos, en los que la familia cuenta con una amplia red de apoyo y las relaciones humanas se basan en el respeto y la empatía. Por otro lado, se localizan piezas de temática fantástica, inspiradas en los tradicionales cuentos de príncipes y princesas pero destinadas a romper o cuestionar los

roles convencionales, como *La princesa Li* (Egales, 2012). Se registran dentro de esta tendencia álbumes protagonizados por príncipes y princesas que son presionados por sus familias para casarse. Dichos cuentos terminan en boda, pero con parejas del mismo sexo. Superado un primer momento de perplejidad por parte del entorno, al final se acepta la libertad del vástago y se festeja el enlace (*El día de la rana*, A Fortiori, 2005; *Las bodas reales*, Bellaterra, 2005). Soler Quílez (2016, p. 772) estudia varios ejemplos de cuentos basados en este esquema y alerta de que no siempre se transmiten mensajes inclusivos en los desenlaces. De hecho, localiza álbumes en los que la nueva pareja debe marcharse del reino para vivir su amor en libertad (*El príncipe enamorado*, Ediciones de la Tempestad, 2001; *Titiritesa*, Editora OKO, 2007).

Otro grupo de álbumes que cabe reseñar como tendencia en alza en las últimas décadas lo constituyen aquellos dedicados al tema de la ampliación de la unidad familiar, ya sea por un embarazo (*Uno más*, Kalandraka, 2017) o por la adopción. En este último grupo se contempla un especial incremento en la publicación de títulos en España a partir del nuevo milenio. Muchos de los cuentos están centrados en la espera de la criatura (*Esperando a Timoun*, Flamboyant, 2011) y destacan la idea de que el significado de familia está basado en el vínculo de cariño y la protección, más que en los lazos de sangre (*Nacido del Corazón*, Kókinos, 2015). Para visibilizar la diversidad en los orígenes de distintos miembros de una familia y normalizar la existencia de diferencias físicas entre personas que se quieren es muy habitual que los álbumes tomen como protagonistas de las historias a animales personificados, que son adoptados por una especie diferente a la suya (*¿Habéis visto un huevo?*, Noguer, 2008; *¡Es mi Mamá!*, editorial Gerbera, 2014; *Los elefantes nunca olvidan*, Thule, 2009; *Hijito pollito*, Cuento de la luz, 2012). Merece un comentario especial *Un regalo del cielo* (SM, 2007), donde una mamá oveja y una mamá humana pierden a sus criaturas y cada una encuentra y adopta a la de la otra. No faltan álbumes en los que la historia se narra desde la perspectiva del niño o niña que espera ser adoptado por una familia, de forma que se relatan sus ilusiones, sus miedos e incertidumbres (*La mejor familia del mundo*, SM, 2005; *La familia de Laura*, Sigmar, 2011; *La casita bolsa de chuches*, Haiza, 2013). Es también común que el protagonismo recaiga en un hermano o hermana del bebé adoptado, como sucede en *Lila tiene un hermanito* (Beascoa, 2006).

Este mismo propósito de reflejar la diversidad familiar se aprecia en el creciente número de álbumes que abordan el tema del divorcio y explican

con naturalidad el día a día de las familias *binucleares* o reconstituidas, en las que se unen dos personas que aportan al nuevo núcleo familiar las criaturas de anteriores relaciones. En ocasiones, este tipo de álbum sirve para verbalizar desde el punto de vista de los niños y las niñas las tensiones que surgen al tener que asimilar un gran cambio y acoger en su hogar a personas desconocidas (*¿Cuándo se irán estos?*, Juventud, 2011). Al lado de las quejas y las críticas por la incomodidad de las circunstancias sobrevenidas suelen figurar respuestas a preguntas habituales o directrices para encontrar ventajas en las nuevas situaciones. En el caso de *Simón. Días sin cole* (Tuskets, 2004), el protagonista, hijo de padres divorciados, se enfrenta a un verano peculiar, que altera sus rutinas: no puede ver siempre que quiere a sus padres; tiene una cuidadora; su padre planea tener un bebé con su nueva novia; su tía acaba de adoptar a una niña en China, etc. Todo ello se aborda sin dramatismo y se aportan ideas que facilitan que el niño disfrute de sus vacaciones. En este sentido, cabe destacar la ayuda que supone para Simón tener siempre a su lado a su juguete favorito.

3. Conclusiones

Este trabajo toma como punto de partida los roles y estructuras familiares que se reflejan en la literatura infantil tradicional y trata de averiguar si continúan vigentes en el álbum ilustrado contemporáneo. El nuevo milenio trae consigo una diversificación temática, reflejada en una gran oferta de cuentos que tienen como propósito retratar los distintos modelos familiares a través de historias relatadas a través del poder narrativo y simbólico de las imágenes.

El libro álbum de los últimos diez años se vuelca en dar a conocer familias poco tradicionales como las homoparentales, las adoptivas o las monoparentales, al mismo tiempo que trata de cuestionar los estereotipos sexistas normalizados en la tradición literaria. De esta forma, se amplía el concepto de familia y se trata de profundizar en estilos de crianza y vínculos afectivo-sexuales menos normativos. En estos nuevos cuentos queda patente el deseo de educar desde las primeras etapas en igualdad y respeto por la diversidad, si bien dicha tendencia comparte espacio con la difusión de cuentos que no buscan cuestionar las estructuras familiares tradicionales o bien ofrecen rupturas solo superficiales o aparentes. El álbum ilustrado irrumpe en el mercado cargado a menudo de buenas intenciones, si bien

un análisis crítico del mismo pone en evidencia que su producción en masa y la falta de originalidad en la selección de historias y personajes lo aleja en ocasiones de poder ser utilizado como una herramienta educativa. Es así como siguen proliferando cuentos en los que se identifica de manera exclusiva a las mujeres con el ámbito doméstico, la crianza y los cuidados; mientras que los hombres se caracterizan por la fortaleza, la heroicidad y el éxito social. Del mismo modo, el nuevo milenio sigue proporcionando, en atractivas ilustraciones y a todo color, relatos que sugieren que los amores entre personas del mismo sexo deben vivirse en el destierro, tras la huida de la propia comunidad.

Ante este panorama se hace imprescindible fomentar una actitud crítica en los agentes mediadores (familias, docentes y comunidad educativa en general), para que sean capaces de filtrar materiales literarios acordes con una educación inclusiva e igualitaria.

Por otro lado, los álbumes ilustrados contemporáneos no siempre cumplen con unos estándares mínimos de calidad artística en sus textos e imágenes, ya sea por su elaboración en serie, sujeta a modas e intereses comerciales, o por el excesivo peso que se le concede al propósito de educar en valores. En este sentido, cabe anotar para futuros trabajos –porque no se ha podido profundizar en este aspecto esta vez– que resulta imprescindible seleccionar cuentos que aporten riqueza artística y expresiva, tanto en los recursos léxicos y simbólicos como en las ilustraciones. Si la comunidad educativa cuenta con un criterio a este respecto podrá elegir aquellos álbumes ilustrados que, además de cumplir con unos requisitos educativos, faciliten experiencias enriquecedoras desde el punto de vista creativo y estético.

4. Bibliografía

- Adame, A. F., & Donoso, J. (2001). Análisis de los rasgos del concepto «familia». *Campo Abierto*, 20, pp. 81-112.
- Aguado, L. (2010). Escuela inclusiva y diversidad de modelos familiares. *Revista Iberoamericana de Educación / Revista Ibero-americana de Educação*, 53(6), pp. 1-11.
- Amat, V. (2014). Aprender a explorar el álbum. *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 258, pp. 26-34.

- Bettelheim, B. (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Recuperado de: http://biblioteca.emad.edu.uy/pmb/opac_css/doc_num.php?explnum_id=494.
- Colomer, T. (1999). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Editorial: Síntesis.
- Cencerrado, L. M., & Cedeira, L. (2006). La visibilidad de lesbianas y gays en la literatura infantil y juvenil editada en España. *Educación y biblioteca*, 152, pp. 89-102.
- Cromer, S., Turín, A. et al. (1996). *¿Qué ven los niños en los libros de imágenes? Respuestas sobre los estereotipos*. París: Association Européenne du Côté des Filles. Recuperado de: <http://www.fundaciongsr.es/pdfs/2encuesta.pdf>.
- Jiménez Hornero, M. D. (2011). Educando en igualdad a través del cuento. *Innovación y experiencias educativas*, 45, pp. 1-15.
- Labajo, G., & Bueno, N. (2008). *Guía didáctica en materia de adopción para Educación Infantil y Primaria*. Castilla y León: Junta de Castilla y León.
- Llorens, Ramón (2015). Fábulas, educación literaria y didáctica de los valores: Leo Lionni. En E. Luengo Gascón (ed.) *Herencia, presente y futuro de la literatura europea: infancia e identidad, Tropelías*, 23, pp. 61-72.
- Magán, P.M. (2008). *El cuento de tradición oral y el cuento literario: de la narración a la lectura*. Recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/154059.pdf>.
- Mínguez-López, X., & Olmos-Fontestad, N. (2013). Modelos de familia desde el paradigma de la interculturalidad en los álbumes ilustrados en catalán. En *La familia en la Literatura Infantil y Juvenil / A família na Literatura Infantil e Juvenil*, Vigo/Braga: ANILIJ-ELOS/CIEC-Universidade do Minho.
- Meill, G. (2006). *Padres e hijos en la España actual*. Barcelona: Fundación «La Caixa».
- Miralles, P., & Martín, C. (2008). Tratamiento didáctico de la familia en los libros de texto y las guías didácticas de Educación Infantil. *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 56, pp. 111-123.
- Miralles, P., Delgado, C., & Caballero, M. R. (2008). Análisis del concepto de familia en las imágenes de los libros de texto de Educación Infantil. *Enseñanza de las Ciencias Sociales. Revista de investigación*, 7, pp. 89-98.
- Miralles, P., & Alfageme, M. P. (2010). Análisis de las concepciones del alumnado de Educación Infantil sobre la familia. *Didáctica de las ciencias experimentales y sociales*, 24, pp. 45-61.

- Moreno Llana, M. A. (2007). Analizamos el sexismo en la literatura infantil. *Coeducamos. Sensibilización y Formación del Profesorado*. Consejería de Educación del Principado de Asturias. Recuperado de: www.oei.es/noticias/spip.php?article2151.
- Palacios, J., & Rodrigo, M. J. (Coords.) (1998). *Familia y desarrollo humano*. Madrid: Alianza Empresa.
- Pastor, A. A. (2009-2010). Roles y diferenciación de género en la literatura infantil. *Revista Borradores*, 10-11. Recuperado de: <http://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Borradores.htm>.
- Peña, Muñoz et al. (2006). *Compartiendo el Libro-álbum. Laboratorio Internacional Construyendo Lectores*. Santiago de Chile: Centro Cultural de España. Recuperado de: <https://libroalbum.files.wordpress.com/2006/09/libro1.pdf>.
- Powell, J. A., Wiltcher, B. J., Wedemeyer, N. V., & Claypool, P. L. (1981). The young child's developing concept of family. *Family and Consumer Sciences Research Journal*, 10(2), pp. 137-149.
- Rovira-Collado, J. (2015). Redes sociales de lectura: del libro de caras a la LIJ 2.0. *Investigaciones Sobre Lectura ISL*, 3, pp. 106-122. Recuperado de: <http://comprensionlectora.es/revistaisl/index.php/revistaSL/issue/view/7>.
- Salmerón Vílchez, P. (2005). *Transmisión de valores a través de los cuentos clásicos infantiles*. (Tesis doctoral inédita, Universidad de Granada). Recuperado de: <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/696/1/15487441.pdf>.
- Soler Quílez, G. (2016). Una mirada sobre el arcoíris: la representación de la diversidad afectivo-sexual en el álbum ilustrado. En *Aprendizajes plurilingües y literarios. Nuevos enfoques didácticos* (pp. 769-774). Alicante: Publicacions de la Universitat d'Alacant.
- Taberero-Sala, R. (2015). El book-trailer en la promoción del libro infantil y juvenil. En R. Jiménez-Fernández y M. F. Romero-Oliva (eds.), *Nuevas líneas de investigación e innovación en la educación literaria* (pp. 99-108). Barcelona: Octaedro.
- Turiel, J. M. (2008). La edición y el acceso a la literatura y los materiales GLTBQ. *Scriptura*, 19-20, pp. 257-280. Recuperado de: <http://www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/view/189163/254763>.
- UNESCO (1994). International Year of the Family. En *Ocasional Papers Series*, 1. Viena: Naciones Unidas. Edición en español: Dirección General de Protección Jurídica del Menor, Ministerio de Asuntos Sociales de España.

ANTONIA S. BYATT E LA FIABA DEI COLORI

*Tiziana Ingravallo*¹

1. Introduzione

È indubbio, come più volte è stato evidenziato, che Antonia S. Byatt si appropri del genere fiabesco in una modalità tutta postmoderna per esplorarlo, sottoporlo a continua revisione e sovvertirlo. In *Fairy Stories* ne esalta la forma meravigliosamente ibrida e versatile insieme al fascino e l'incanto di poter accedere a un mondo immaginario più verde o più scuro di quello quotidiano. L'interesse per la fiaba, in realtà, si manifesta, oltre che negli scritti teorici, in tutta la produzione narrativa che brulica di motivi e temi della tradizione europea. Il fiabesco innerva anche il fantastico e il leggendario delle *short stories* più recenti. La raccolta, *The Little Black Book of Stories* (2004), sin dal titolo, ambisce ad aggiungere il colore mancante ai famosi 'libri' del vittoriano Andrew Lang che nei dodici volumi, ognuno designato con un colore diverso, raccolse un immenso patrimonio fiabesco e contribuì alla formazione di un canone transnazionale della fiaba (Tosi, 2007, p. 30).

¹ Università degli Studi di Foggia. E-Mail: tiziana.ingravallo@unifg.it.

Sin dalla raccolta *The Djinn in the Nightingale's Eyes* (1994), secondo la lezione appresa da un altro grande vittoriano, lo scrittore, pittore e designer, William Morris, lo sguardo tinge la fiaba di un cromatismo dinamico che fa coesistere in modo del tutto inedito la tradizione fantastica e quella realista. Nella mutevolezza della percezione visiva dei colori si rivisitano le “forme antiche” formando sostrati di significato per le storie più recenti. Fiabe, leggende, miti, storie bibliche diventano elementi strutturanti in cui si aggiungono e si incastonano altre storie, narrate da una molteplicità di voci e, soprattutto, trasposte plasticamente dai tanti occhi che osservano: «Byatt is interested in myths “still alive and workings”, myths (and fairy tales) that still inform our ways of thinking and of understanding the world» (Harries, 2004, p. 80). Come nei disegni e nei tessuti realizzati da Morris, la mutazione degli sfondi colorati avvolge di nuova luce e significato i motivi e le figure che si ripetono con sorprendente variabilità (Byatt, 2016).

Byatt, altresì, condivide con Angela Carter una revisione della forma fiabesca ponendo come tema centrale l'esperienza femminile e rievocando nell'immaginosa narratologia della raccolta una ricca tradizione di storie che travalica i confini geografici e storici (Campbell, 2004, p. 179). L'impianto metanarrativo stringe i destini delle donne nei sentieri già tracciati delle fiabe iscrivendo la riflessione sul *gender* nelle strettoie di un genere letterario, al tempo stesso, essenziale e strutturato. La protagonista del celebre *The Story of the Eldest Princess* è intrappolata, così come tutte le creature che incontra nel suo percorso, nelle pastoie della tradizione fiabesca e delle sue convenzioni testuali. Lettrice 'forte', la principessa primogenita si pone in cammino nei sentieri fiabeschi, consapevole di un ruolo narrativo atavicamente fallimentare rispetto alla *quest* che la storia richiede.

She began to think. She was by nature a reading, not a travelling princess. This meant both that she enjoyed her new striding solitude in the fresh air, and that she had read a great many stories in her spare time, including several stories about princes and princesses who set out on Quest. What they all had in common, she thought to herself, was a pattern in which the two elder sisters, or brothers, set out very confidently, failed in one way or another, and were turned to stone, or imprisoned in vaults, or cast into magic sleep, until rescued by the third royal person, who did everything well, restored the first and the second, and fulfilled the Quest (Byatt, 1994, p. 47).

Ciò che la principessa rifiuta della sintesi stringente dei *plot* fiabeschi, che brevemente ed efficacemente richiama alla mente, non si limita al paradigma

di un fallimento predeterminato di chi è escluso dalla funzione di salvatore o eroe della *quest*. La giovane principessa lucidamente valuta non solo gli esiti, ma anche gli effetti dell'ineluttabilità dei destini prescritti dal dettato di quel genere letterario, in particolare, il *tòpos* della metamorfosi fiabesca declinata come annichilimento o mortificazione dei corpi femminili, nelle varianti di pietrificazioni, imprigionamenti, astenia dei sensi: «She thought she would not like to waste seven years of her brief life as a statue or prisoner if it could be avoided» (Byatt, 1994, pp. 47-48). La sfida è imporre una trasformazione che sostituisca alla metamorfosi dei corpi una vera mutazione e crescita interiore della protagonista e che faccia progredire il suo ruolo narrativo da appassionata lettrice di storie di principi e principesse a *storyteller*, libera narratrice della propria vita. La nuova eroina deve contrastare il *plot* artificialmente immodificabile che si impone sin dal titolo come una forza equivalente al Fato. Deve sottrarsi al "maleficio" di una storia già raccontata e trasformare il finale in una "benedizione". Come fa notare la vecchia filatrice, solo libera da principi e regni, può esplorare le possibilità di un appagamento emozionale e intellettuale.

Come nei tappeti imperfetti fabbricati da Eva in *Dragons' Breath*, la nuova forma fiabesca sfugge ai vecchi modelli. L'inquieta tessitrice accavalla nervosamente i disegni, intontita ormai da infinite repliche e variazioni. L'attività di tessitura, metafora delle aspirazioni femminili vincolate alle aspettative sociali, le si impone non come forma di creatività, ma di confinamento domestico. Eva, invece, sogna colori sconosciuti e consistenze di sete e cotone mai toccati. Vorrebbe arricchire quei disegni delle esperienze avventurose di viaggiatori e marinai. Di più. Vorrebbe andare alla ricerca del suo vero talento spingendosi oltre la cresta dei monti che cinge il suo villaggio.

Eva made the rugs. She could have woven in her sleep, she thought, and often did, waking to find her mind buzzing with repeats and variations, twisting threads and shifting warp and weft. She dreamed of unknown colours, purple, vermilion, turquoise and orange, colours of flowers and feathers, soft silks, sturdy cottons. She dreamed of an older Eva, robed in crimson and silver. She dreamed of the sea, which she could not imagine, she dreamed of salt water and tasted her own impatient tears. She was not good at weaving, she made her tension too tight, and her patterns bunched, but this was her task. She was a weaver. She wanted to be a traveller, an opera singer in front of flaring footlights and the roar of the crown (Byatt, 1994, p. 78)

Il nome simbolicamente biblico della tessitrice in *Dragons' Breath* fissa la continuità di una genealogia femminile nell'opera della Byatt. Narratrici o tessitrici sono le protagoniste di un racconto ininterrotto che vorrebbe costituirsi come trasmissione e successione generazionale e che legghi passato e futuro nella vita delle donne. Infatti, l'atto creativo del raccontare resta prerogativa femminile e si riflette metaforicamente e specularmente nell'attività di cucito e tessitura. Nelle fiabe più note della Byatt l'ordito e la trama della narrazione sono iconicamente posti sui telai. L'impianto fiabesco si struttura su *pattern* visuali più che narrativi. Colori e disegni esaltano la capacità immaginativa femminile e la spinta a una rigenerazione sensoriale come garanzia di una nuova percezione della vita.

2. Il colore dei colori: la ricerca della *greeness*

Il vero destino femminile archetipico da modificare e che rischia di plasmare le storie di vita delle protagoniste nelle fiabe è quello di Hermione nel *'tale'* shakespeariano e, prima ancora, quello della Paziente Griselda nei racconti di Chaucer. Come evidenzia Boccardi (2013, p. 104), Antonia S. Byatt costruisce un mondo stratificato dove l'azione contingente e i modelli preesistenti coesistono per esprimere una doppia realtà: il mitico e il quotidiano, il passato e il futuro. A Gillian Perholt, la narratologa, protagonista di *The Djinn in the Nightingale's Eye*, spetta raccontare il nucleo tematico da cui si dirama una genealogia narrativa al femminile e che disvela, di fatto, la *posthistoire* della fiaba, il segmento mancante dell'ora in poi' solo enunciato e mai raccontato, l'ingannevole *ever after* della promessa di una futura vita felice solitamente di una principessa che va in sposa a un re, a un principe o a un signore.

In *The Story of the Eldest Princess* l'epilogo consueto della fiaba riecheggia nel canto suadente del bel taglialegna («Come live with me and be my love») e rischia di ammaliare la principessa che sbircia quella figura aitante in una radura mentre è assiepata tra i cespugli della foresta. In una salvifica prolessi, il vissero-felici-e-contenti si rovescia, invece, in una brutale realtà, nel racconto di sofferenza e violenza. Lo scarafaggio, incontrato nei sentieri della foresta, descrive come monito alla principessa primogenita quel cimitero di mogli sepolte nel giardino del taglialegna che hanno rinunciato a vivere per le troppe percosse subite.

Il rovesciamento della formula finale stempera la fiaba nel romanzesco (Campbell, 2004, p. 180). In *On Histories and Stories* (2000), Byatt, infatti,

esplora la forma fiabesca in relazione al romanzo realista. Le vecchie storie, staccandosi dai contesti originari, riappaiono contaminate dalle nuove storie per ricostruire la storia di vita delle donne e la mutazione dell'immaginario femminile nel tempo. Ben tre sono i finali in *The Story of the Eldest Princess*. Le diverse storie di vita delle principesse, oltre a decostruire le strutture del fiabesco e le correlate virtù borghesi dell'operosità e dell'obbedienza femminile, superano la conflittualità della caratterizzazione triadica costituendosi, invece, come ricca esplorazione del potenziale creativo femminile. Lo slancio immaginativo che sfida i vincoli culturali e ideologici consente di riscrivere la storia delle donne in termini di libertà e autodeterminazione.

La principessa primogenita ridefinisce la *quest*, posta in essere come iniziale ricerca di un uccello argenteo, la cui cattura potrebbe restituire l'azzurro ad un cielo ormai mutato nelle variazioni di verde. La mutazione di colore si lega al percorso di crescita delle tre principesse e al crescente stato d'animo di inquietudine che accompagna il passaggio dall'infanzia all'adolescenza. La principessa primogenita volontariamente si pone in cammino abbandonando, però, ben presto il sentiero consigliato e con esso il *plot* tradizionale modulato nell'atteso movimento triadico fiabesco che prevede la separazione, l'iniziazione e il ritorno: «I *could* just walk out of this inconvenient story and go my own way. I *could* just leave the Road and look for my own adventures in the Forest. It would make no difference to the Quest. I should have failed if I left the Road and then the next could set off. Unless of course I got turned into stone for leaving the Road» (Byatt, 1994, pp. 52-53)

L'eroina lascia la retta via scoprendo in sé le ragioni della *quest*. I prodomi della liberazione dell'immaginario femminile sono già visibili nella sostituzione dell'azzurro-cielo con un verde cielo. La funzione vitale del nuovo colore, che coinvolge aspettative, desiderio, memoria e destino, inonda dei suoi molteplici toni la progressione narrativa che segue al canonico *once upon a time* poco prima formulato e colorato di azzurro. La variazione cromatica, che prelude all'esperienza formativa della primogenita tra le tre principesse del regno, destituisce coerenza al mondo fiabesco. L'«ahi» e l'«ohi» del popolo che contempla a bocca aperta la progressiva mutazione del colore, prima occasionale, poi persistente, sancisce l'allontanamento dal meraviglioso fiabesco e scalfisce la connaturata *sunspension of disbelief* che quel mondo richiede. Gli abitanti del regno sono posti di fronte a una nuova legge di natura che desta prima ammirazione e meraviglia, poi turbamento e inquietudine.

By the time they were young women, things had changed greatly. When they were infants, there were a series of stormy sunsets tinged with sea-green, and seaweed-green. Later there were, as well as sunsets, dawns, where the sky was mackerel-puckered and underwater-dropped with line-green and bottle-green and other greens too, malachite and jade. And when they were moody girls the green colours flecked and streaked the blu and the grey all day long, ranging from bronze-greens through emerald to palest opal-greens, with hints of fire. [...] And the blue days were further and further apart, and the greens were more and more varied, until a time when it became quite clear that the fundamental colour of the sky was no longer what they still called sky-blu, but a new sky-green, a pale flat green somewhere between the colours which had once been apple and grass and fern (Byatt, 1994, pp. 42-43).

Gli scenari paesaggistici e la tavolozza dei colori che li compongono dominano le descrizioni incipitarie delle più note fiabe della Byatt. Gli elementi naturali del quadro d'insieme subiscono mutazioni impreviste e all'apparenza inspiegabili. Come Morris, Byatt attribuisce alla natura lo straordinario potere di destare i sensi. Infatti, di condivisa intensità evocativa e simbolica è l'esperienza di immersione nella natura che William Morris ripropone instancabilmente nella sua produzione letteraria e anche su arredi, manufatti, tavole e dipinti, compresi i lavori che commissionava alla sua tessitrice prediletta, Catherine Holiday.

Nella fiaba *Dragons' Breath* proprio la stasi paesaggistica legata alla sequenza del *once upon a time* subirà una metamorfosi prima in senso animistico, poi distruttivo, mettendo in pericolo la vita del villaggio. La corrispondenza tutta romantica tra paesaggio e vita interiore dei personaggi innerva la dinamica narrativa della fiaba. È l'insopportabile noia di Harry, Jack e Eva per una vita che scivola monotona e uguale, al pari dei disegni ripetitivi e dei colori limitati che decorano i tappeti posti sui telai delle donne, a squarciare l'immutabilità di un paesaggio cristallizzato nel tempo.

Allo stesso modo, la spinta di un desiderio attira la principessa primogenita nel folto della foresta. Punto d'avvio di numerosi racconti, simbolo fiabesco consolidato di libertà rispetto alle costrizioni e convenzioni sociali, ma anche paradigma di rischio e pericolo, lo spazio verdeggianti è riconcepito dalla Byatt in termini di psicologia della visione. La principessa si immerge nel verde, il colore più diffuso in natura, meglio, il colore della natura che cattura in sé il dinamismo del passaggio dall'ombra alla luce, dalla luce all'ombra (Brusatin, 2000, p. XI). L'iniziazione e l'emancipazione si sviluppa nel segno di una rotazione ottica grazie alla quale lo sguardo può osservare le infinite variazioni di colori.

Se il colore dà forma alle cose, con una nuova luce, più intenso e acceso sarà lo sguardo sulla realtà grazie al quale si mostrano in tutta la loro inattendibilità i motivi fiabeschi della tradizione. L'azzurro del cielo è l'inganno più incisivo e durevole. Così come il colore si impone come principio ordinatore, può, in ugual misura, trasformarsi in legge della mutazione rivelando la non verità, il fenomeno che all'improvviso si rovescia nel suo contrario (Brusatin 2000: XIII). Nel suo cammino la principessa scopre sotto lo strato di polvere uno scorpione lucente di un blu-inchiostro, sotto le incrostazioni di sabbia un grosso rospo verde e dorato, in un groviglio di fili uno scarafaggio nel suo bozzolo nero. Restituiti ai loro colori, non appariranno creature orripilanti come il *common sense* delle 'storie false' richiede. Gli animali parlanti, invece, hanno la forza di 'rovesciate' la consolidata grammatica delle narrazioni ereditate. Il rospo mette sull'avviso la principessa che resterà un bellissimo animale senza trasformarsi in un bellissimo principe o «in altre sciocchezze del genere». Ogni creatura, però, è ferita o intrappolata nel destino ineluttabilmente predeterminato dalle fiabe. Tale è la triste consapevolezza della principessa prima di inoltrarsi nella *greenes*, lo spazio libero dell'esistenza: «She thought, I am in a pattern I know, and I suspect I have no power to break it, and I am going to meet a test and fail it, and spend seven years as a stone» (Byatt, 1994, p. 48).

La dura realtà che le creature mostrano allo sguardo ormai acuto della principessa è fatta di lacrime, ferite, violenza e sangue. La falsa pastorale animata dai richiami ammaliati dell'uccellatore, del cacciatore e dal taglialegna si rivela in tutta l'umana crudeltà: «This is the Hunter,' [the Toad] said, 'who cut at my crest with his hunting-knife, who travels through the wood with cold corpses of birds and beasts strung together and cast over his shoulder, who will aim at a bright eye in a bush for pure fun, and quench it in blood. You must keep away from him» (*Ibidem*).

I racconti degli animali parlanti non restano ammonimenti fiabeschi. L'ascolto empatico delle sofferenze patite dalle creature si trasforma subitaneamente in iniziazione concreta alle crudeltà e alle prevaricazioni. Nella foresta la principessa fa un'esperienza fisica sussidiaria e sostitutiva tra i rovi aculei che le lacerano le vesti e il corpo. Pronta alla prova decisiva dell'esperienza diretta, la principessa resisterà allo sguardo e al suono del taglialegna. Dentro di lei è forte ormai il desiderio di proseguire il viaggio e non sarà spento nel sangue il suo occhio nascosto tra i rovi.

Il viaggio salvifico delle creature oltraggiate dalla mistificante ideologia dominante della fiaba è verso la dimora della vecchia, curatrice e filatrice.

Nella casa-rifugio, dove si raccontano le storie delle ‘ferite’, l’eroina ritrova gli occhi delle innumerevoli creature animali che popolano il mondo fiabesco e per le quali la necessità di una cura si è imposta. La gamma-arcobaleno dell’arredo è vero tributo alla raccolta ‘colorata’ dei *fairy books* di Andrew Lang. Gli insetti e gli animali tutt’occhi e tutta percezione cromatica moltiplicano i colori con le leggi della loro specie (Brusatin, 2000, p. XIII) per far in modo, come fa notare la vecchia alla principessa, che le cose non restino come sempre sono state narrate. La vera libertà è vivere al di fuori delle storie. Nella casa della foresta si filano e si rammendano storie senza crearne di nuove, si indaga il senso più riposto e segreto senza cercare di cambiare il mondo.

3. Disegni, colori e natura

In *Dragons’ Breath*, per l’appunto, si illustra l’impossibilità di riconcepire la fiaba come proiezione di una volontà di cambiamento. La fiaba non può più narrare la piena realizzazione di un desiderio e con essa una radicale trasformazione della società, solo una rinnovata visione sulla realtà. I sogni e i desideri non si realizzano come carica utopistica solitamente connaturata al genere fiabesco, al contrario, come furia distruttiva che travolge la routine secolare di malcelata serenità del villaggio isolato e senza nome dove vivono i giovani Harry, Jack e Eva. Gli scenari rurali e arcadici, vera gloria della tradizione paesaggistica inglese, perdono lo slancio utopico ed escapistico. Da quel luogo dove regna noia e stagnazione, legato anche a un passato mitico, si vorrebbe, invece, fuggire.

Rispetto ai disegni tradizionali, posti sul telaio, Eva sogna «unknown colours». Vorrebbe abbandonare quella professione di tessitrice in cui non eccelle, e che le è prescritta per obblighi di genere, e diventare «a traveller, a sailor, a learned doctor, an opera singer». Anche i suoi fratelli sognano una vita intensa ed eccitante al di là dei monti. La dimensione del sogno muove dal principio di realtà e la fantasia si nutre del quotidiano:

Harry was a swineherd and Jack dug in the fields, sowed and harvested. [...] He *dreamed* of great cities beyond the mountain, with streaming crowds of urgent people, all different, all busy. [...] Jack liked to see the corn come up [...]. He *dreamed* of ornamental gardens inside high walls surrounding huge palaces. He dreams also of wilder dances, bodies flung about freely, to music on instrument he knew only by hearsay [...].

Eva made the rugs. She could have woven in her sleep, she thought, and often did, waking to find her mind buzzing with repeats and variations, twisting threads and shifting warp and weft. She *dreamed* of unknown colours, purple, vermilion, turquoise and orange, colours of flowers and feathers, soft silks, sturdy cottons. She *dreamed* of an older Eva, robed in crimson and silver. She *dreamed* of the sea, which she could not imagine, she dreamed of salt water and tasted her own impatient tears (Byatt, 1994, pp. 77-79).

La forza trascinante dell'«inner eye», come lo definisce la Byatt (2016), trasmuta lo sguardo sulla realtà e disegna luoghi immaginari, come giardini segreti e paesi delle meraviglie, dove è possibile realizzare le potenzialità dell'individuo. Pertanto, il realismo descrittivo della sequenza iniziale è scosso dal movimento inaspettato dei monti. Lo scenario naturale muta sotto gli occhi degli abitanti del villaggio e si tinge di accesi festoni colorati. Una nuova realtà da descrivere varca l'orlo di quel mondo. Solo dopo aver indicato e descritto le grandi teste grasse di quel mostro a forma di verme che lentamente scivola giù dai monti, tutti riescono a vederle. L'*ekphrasis* con un'opprimente ricchezza di dettagli rende il soggetto narrativo presenza fisica e il testo si compone come se fosse un dipinto (Boccardi, 2013, p. 98). Un registro dinamico e sensoriale si appropria dell'impeto mimetico rendendo labile la linea di demarcazione tra realtà e percezione della realtà. L'uso duttile del linguaggio si approssima alla pittura, carica la visione di colore e movimento, di incandescenza e sommovimento mutevole, fino a mescolare la forma del reale e del naturalistico alla forma del *fantasy*. La Byatt alterna e integra la tradizione fantastica e quella realistica e fa ricorso alle risorse strutturali e immaginative delle due modalità (Harries, 2008, p. 76).

Quando la fissità della vita del villaggio è turbata, ed è evidente che mutamenti profondi coinvolgono terra, aria, fuoco e acqua, gli abitanti provano “a certain pleasure in novelty”. La paura si mescola a un'eccitata curiosità e anche a un piacere estetico nel contemplare dalla soglia di casa i colori fiammeggianti che balenano nel cielo. Gli effetti di quella vista si riveleranno epifanici per i personaggi. Il desiderio bruciante non è spinta e slancio verso la migliore delle vite possibili. Il mondo fiabesco irrompe nella vita familiare della quotidianità e mostra la sua natura problematica e distopica. L'incanto del sogno è breve e muta in un incalzante e progressivo incubo gotico. Lo sguardo tinge di scuro la pagina e crea mostri che affiorano dall'inconscio dei personaggi. La foresta, dove gli abitanti cercano salvezza, disegna la dimensione onirica, ma i sogni si impregnano del fiato immondo

dei vermi. Eva dorme sulla nuda terra e sulle radici degli alberi che si conficcano nelle carni e le producono un dolore, insopportabile e monotono allo stesso tempo.

La spinta in avanti, la forza riformista della fiaba, muta nel ripugnante avanzare di vermi con dimensioni fuori scala e con teste ciondolanti e disgustose che trascinano corpi pesanti verso il villaggio e la cui discesa dai monti distrugge tutto lungo il sentiero: «Their bodies were repulsive, as they humped and slithered and crushed, slow and grey and indiscriminate. Their faces were too big to be seen as faces – only identified in parts, successively. But the stench was the worst thing, and the stench induced fear, then panic, then a fatalistic tremor of paralysis, like rabbits before stoats, or mice before vipers» (Byatt, 1994, p. 83).

Anche in questo caso il *plot* si modella secondo una struttura fiabesca richiamandone motivi e temi, come il tentativo eroico di Harry di salvare il suo maiale e la conclusiva restituzione magica dell'animale ai fratelli sopravvissuti. I protagonisti, però, hanno una posizione pari a quella dei personaggi realisti (Boccardi, 2013, p. 107). Per mancanza di eroi nessuna azione individuale può contrastare l'avanzata distruttiva. Nulla è modificabile. Le anziane del villaggio ricordano che il fiato dei draghi secondo le antiche fiabe annichilisce la volontà. Si attende che le grandi teste scompaiano da sé affondando nella scura profondità del lago e i solchi sulla superficie rocciosa delle montagne restino vuoti come segno del peso e del passaggio di quei corpi giganteschi.

4. Conclusioni

Una nuova storia ha animato gli immensi e lunghi canaloni che percorrono i fianchi delle montagne. Lo scenario naturale millenario è presentato sin dall'*incipit* come la matrice generativa di storie. È descrittivo ed evocativo al tempo stesso, poiché confluiscono, come nelle composizioni stratificate di William Morris, natura e passato. Gli immensi canaloni hanno ispirato antiche leggende e restano luogo dell'immaginazione per nuove storie e nuovi soggetti che si aggiungono alla memoria collettiva. La visione di quello scorcio di natura è la chiave per avvicinarsi al mondo. Secondo la tradizione inglese gli enormi solchi sono impronte circolari lasciate dalle spire di antichi draghi e nella contrada di Harry, Jack e Eva si trasformano in canali scavati da giganteschi vermi che una leggenda riferisce, destando terrore nei fanciulli, essere scesi in tempi antichissimi dalle pendici dei monti: «In the night, by

the fire, parents frightened children pleasurably with tales of the flaming, cavorting descent of the dragons» (Byatt, 1994, p. 76).

Le nuove storie rimodellano quelle esistenti trasformando le preesistenti in qualcosa di diverso ma riconoscibile. Come la stessa Antonia S. Byatt dichiara (2000, p. 131): «I found myself using stories within stories, rather than shape-shifting recurrent metaphors, to make the meanings». Ritornata nel proprio villaggio, infatti, Eva, sotto la cenere nera della distruzione, ritrova intatte le «forme del passato», il telaio e il suo lavoro ancora incompiuto dell'albero con i fagiani appollaiati e le grosse melegrane. E soprattutto, con un nuovo sentimento di meraviglia e stupore guarda con inquieto piacere alla familiarità dei soliti colori naturali ricavati da tinture vegetali – rosso, blu, giallo, nero – «as though she had never seen colour before». L'irruzione dell'elemento fiabesco, che ripercorre i sentieri del passato e la memoria dei luoghi, si trasforma in ultimo in spinta rigenerativa che rivitalizza il repertorio di storie.

5. Bibliografia

- Alfer, A., & de Campos, A. J. E. (2010). *A. S. Byatt: Critical Story Telling*. Manchester: Manchester University Press.
- Alfer, A., & Noble, M. J. (2001). *Essays on the Fiction of A.S. Byatt: Imagining the Real*. London: Greenwood Press.
- Brusatin, M. (2000). *Storia dei colori*. Torino: Einaudi.
- Boccardi, M. (2013). *Byatt A.S.* Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Byatt, A.S. (1994). *The Djinn in the Nightingale's Eye*. London: Chatto & Windus.
- Byatt, A.S. (2000). *On Histories and Stories*. London: Chatto & Windus.
- Byatt, A.S. (2016). *Peacock & Vine. Fortuny and Morris in Life and at Work*. London: Chatto & Windus.
- Byatt, A. S. (s. f.). *Fairy Stories. The Djinn in the Nightingale's Eye*. Consultato il 3 di agosto del 2019, in <http://www.asbyatt.com>.
- Campbell, J. (2004). *A. S. Byatt and the Heliotropic Imagination*. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press.
- Fiander, L. M. (2004). *Fairy Tales and the Fiction of Iris Murdoch, Margaret Drabble, and A.S. Byatt*. New York: Peter Lang.

- Franken, C. (2001). *A.S. Byatt: Art, Authorship, Creativity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Harries, E.W. (2001). *Twice Upon a Time: Women Writers and the History of Fairy Tales*. Princeton: Princeton University Press.
- Harries, E.W. (2008). «Ancient Forms»: Myth, Fairy Tale, and Narrative in A. S. Byatt's Fiction. In Benson, S. (ed.), *Contemporary Fiction and the Fairy Tale* (pp. 74-97). Detroit: Wayne State University Press.
- Petit, L. (2008). Inscribing Colors and Coloring Words: A. S. Byatt's «Art Work» as a Verbal Still Life. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 49(4), pp. 395-412.
- Sellers, S. (2001). *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Steveker, L. (2014). *Identity and Cultural Memory in the Fiction of A.S. Byatt: Knitting the Net of Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Tosi, L. (2007). *La fiaba letteraria inglese*. Venezia: Marsilio.

IMMAGINI PARLANTI E SOVERSIVE: NARRARE LE FIABE TRA LE NUVOLE

*Angela Articoni*¹

Il fumetto.

È venuto a riempire un vuoto, e sta assumendo una posizione d'arte. Ma non vorrei che fosse inteso come arte povera, dato che alcuni lo considerano tale, anche se ciò vorrebbe significare un primo gradino verso l'arte seria. Potrebbe già essere un tipo di arte e lo dico tranquillamente: lo hanno detto altri prima di me, e anche se la responsabilità di questa definizione non è mia, io la condivido.

(Dino Battaglia, in V. Mollica, *L'autore e il fumetto*, 1981, p. 17)

1. Introduzione

Difficile sancire la nascita del fumetto, la *Neuvième Art*, affine al cinema perché nasce come arte di massa, e legato all'immediatezza dell'immagine disegnata, che – come succedeva nelle Grotte di Lascaux – diventa l'oggetto di una narrazione: forzando un po' la mano, infatti,

¹ Università degli Studi di Foggia. E-Mail: angela.articoni@unifg.it.

tanti affermano che esiste dagli albori della storia umana, identificandolo nelle pitture rupestri dei nostri antenati. Così come i più bei “Libri dei Morti”, papiri mitologici disegnati al tratto nero e, talvolta, dipinti a colori vivaci, sono rappresentazioni grafiche nelle quali spesso ritroviamo una sorta di cartiglio, oggi diremmo, banalmente, una vignetta (Aldred et al., 2005, p. 261). Indubbiamente è tra il Settecento e l’Ottocento che rintracciamo l’archetipo delle *strips* moderne, con James Gillray (1756-1815), caricaturista inglese ricordato principalmente per gli arguti *cartoon* politici contro Giorgio III d’Inghilterra e Napoleone, sovente scurrili e violenti, e George Cruikshank (1792-1878), grande vignettista, famoso soprattutto per aver illustrato le opere di Charles Dickens.

Dobbiamo avvicinarci alla fine del XIX secolo – partendo dagli USA – perché nasca però il vero *comic*: molti studiosi considerano *Yellow Kid* il primo fumetto della storia, in quanto, nonostante le molte avventure per immagini e didascalie e i tanti personaggi disegnati pubblicati precedentemente avessero già un linguaggio sviluppato, essi non furono in grado di generare quel fenomeno culturale, editoriale e di costume che sarebbero diventate “le strisce” a partire da questo “bambino giallo”, un genere che dagli Stati Uniti verrà esportato in tutto il mondo negli anni successivi, divenendo popolare e di massa. Inizialmente i fumetti statunitensi sono riproposti sotto forma di racconto illustrato, dove i *balloons* vengono sostituiti da scritte che ne spiegano la narrazione. Altre riviste italiane della prima metà del Novecento, oltre a «Il Corriere dei Piccoli» (nato nel 1908), propongono vicende e protagonisti noti delle “nuvolette” americane, come i settimanali «L’Avventuroso», «Robinson» e «Asso di Picche».

Tale provenienza però generò inizialmente l’avversione del fascismo, perlomeno fino al momento in cui comprese che il suo utilizzo era un potente veicolo di proselitismo per le nuove generazioni. Già durante il conflitto libico e la prima guerra mondiale, «Il Corriere dei Piccoli» conteneva strisce che potessero trasmettere amore per la patria ai lettori più giovani. Fu però con l’avvento del Partito Nazionale Fascista che il fumetto divenne uno dei principali motori della propaganda: è il febbraio 1923, quando a Milano nasce «Il Giornale dei Balilla», poi semplicemente «Il Balilla», che poté avvalersi della partecipazione di importanti illustratori come Attilio Mussino, il quale aveva collaborato già al «Corrierino» da cui la nuova rivista aveva preso ispirazione².

² Su questo tema, cfr. Carabba (1973); Pazienti (1986); Bertieri, & Burzio (1990); Gadducci, Gori, & Lama (2011).

Dopo una feroce campagna di stampa, il Ministero della Cultura Popolare organizzò un Congresso Nazionale di Letteratura infantile e giovanile – nel novembre del 1938 – dove esperti e studiosi, dibattendo sui *comics*, stabilirono che tutti i prodotti d'importazione americana dovevano essere rimpiazzati velocemente da materiale italiano (Convegno nazionale per la letteratura infantile e giovanile, 1939). Tante riviste che fondavano i loro soggetti su “strisce” americane – come «L'Avventuroso» – si trovarono con vuoti importanti da colmare. «Gli unici fumetti stranieri ad essere graziati sono quelli di *Mickey Mouse*, ma anche questi saranno interrotti nel 1942» (Sponzilli, 2017, pp. 12-14).

A quattro anni dalla fine della seconda guerra mondiale le sorti del fumetto in Italia non sembrano essere variate: nel 1949 viene presentata una proposta di legge, *Vigilanza e controllo della stampa destinata all'infanzia e all'adolescenza*, con un testo nel quale si ravvisa l'applicazione della censura preventiva, una violazione della libertà di stampa (Federici Agamben, *et al.*, 1949). Nilde Iotti, nella seduta di discussione del 7 dicembre 1951, dopo aver delineato un ampio panorama della stampa per ragazzi, si sofferma ad analizzare una nuova forma di espressione giornalistica, il «fumetto», che ritiene molto pericolosa, addirittura «nefasta» per l'educazione dei giovani sia per i contenuti sia per la forma espressiva, portando ad esempio anche un'indagine de *L'Osservatore romano*, pubblicata cinque giorni prima, che afferma quanto i fumetti esaltino l'aggressività, istigano la gioventù a reati di sesso e sadismo, manifestano notevoli «tendenze fasciste», insegnano che la violenza è eroismo e che l'assassinio è una bella emozione (Iotti, 1951, p. 50).

Oggi, nei giornali a fumetti troviamo soprattutto la esaltazione dello spirito di violenza, degli istinti di aggressione in quanto tali, l'esaltazione dell'uccisione per il piacere dell'uccisione stessa, in un modo che non può non preoccupare coloro che sono pensosi della educazione dei nostri giovani; vi è insomma l'esaltazione dell'istinto della lotta fra gli uomini. [...] Io arriverei perfino ad affermare che il fumetto, così come viene presentato, porta al dissolvimento della personalità del ragazzo che in un tempo successivo può avere delle serie conseguenze nello sviluppo completo della personalità dell'uomo (Ivi, pp. 49-51).

Pur partendo da questi presupposti di intolleranza nei confronti di tale espressione artistica, l'approvazione della proposta di legge democristiana fu difatti bocciata dal Partito Comunista, Nilde Iotti in testa, preoccupato che si creasse un pericoloso precedente in tema di censura.

Fu Gianni Rodari, che aveva fondato un giornalino per i «Giovani Pionieri» («Pioniere», 7 ottobre 1950), associazione scoutistica legata al PCI, in cui provò a inserire la *bande dessinée* per diffondere tra i ragazzi la linea del partito, a cercare di difendere la causa. Nilde Iotti su «Rinascita», nello stesso dicembre 1951, riaffermò che il fumetto era stato lanciato da Hearst, imperialista cinico e fascista e rincarò la dose affermando che «decadenza, corruzione, delinquenza dei giovani e dilagare del fumetto sono collegati, ma non come l'effetto e la causa, bensì come manifestazioni diverse di una realtà unica» (Interdonato, 2015, pp. 104-105).

Rodari rispose all'attacco, sostenendo che il fumetto aveva la forza di smarcarsi dai canoni statunitensi e conquistare una nuova autonomia espressiva utile alla diffusione di idee progressiste tra le masse. Tutto questo in una *Lettera al Direttore* (Palmiro Togliatti), sempre su «Rinascita» (Rodari, 1952, pp. 51) che amaramente chiosava anche con interrogativi retorici:

Cosa ci può aiutare in questa situazione? Essenzialmente la nascita di una nuova letteratura per l'infanzia, capace anche con i suoi mezzi organizzativi di condurre una lotta efficace. Ma questo richiede anni di lavoro, e richiede per il suo successo definitivo anche il realizzarsi di nuove condizioni sociali e politiche. Accanto ai libri possono i fumetti essere uno strumento, anche secondario, in questa lotta oggi? Se non possono smettiamo di stamparli (Interdonato, 2015, p. 105).

Con il tempo però la forza rivoluzionaria, eversiva e ostinata delle “nuvolette” erompe senza freni. E numerosi, grandiosi eroi, generati tra le pagine di questa strabiliante e sorprendente forma d'arte, contribuiscono ancora oggi a misurarsi, a loro modo, con fondamentali battaglie sociali e culturali, oltre a quei *comics* specifici che fanno dell'impegno civile la propria missione centrale³.

2. Le trasposizioni a fumetti delle fiabe: il segno raffinato di Dino Battaglia

La natura della *bande dessinée* è complessa, difatti si parla di “alfabetizzazione” quando si vuole far riferimento alla capacità di leggere e

³ Per una storia del fumetto rimandiamo a: Favari (1996); Boschi (1997 e 2007); Genovese (2009); Tosti (2016). Per un'analisi attenta delle trasformazioni del fumetto, rinviamo ai lavori di Daniele Barbieri segnalati in bibliografia.

capire un fumetto. Nelle sue evoluzioni degli ultimi anni ha rubato molto alle altre arti; alla pittura per le tecniche di disegno, al cinema per le inquadrature, alla letteratura per i dialoghi e le didascalie.

I fumetti mettono a disposizione media multimodali per l'adattamento di racconti fiabeschi, personaggi, motivi e iconografia. Molte pubblicazioni contemporanee (e non solo) adattano la letteratura classica – fiabe, miti e leggende – al fine di re-immaginare, espandere e aggiornare narrazioni familiari e ben note. Questi “accomodamenti” sono veicolo di insolite, molteplici idee, storie, immagini, che funzionano come un condotto visivo e testuale per rinnovare orizzonti sociali, culturali e politici. Analizzare una selezione di fumetti è interessante per valutare i differenti modi in cui attingono da *fairy tales* specifiche e generi diversi per ristrutturare i vari testi: stili grafici e possibilità infinite, diversificazione temporali, mostrano quanto si conformano o trascendono le origini delle versioni precedenti. Molti *comic book stories* sono sovversivi e offrono uno spazio di rivisitazione parodica che sfronda la narrazione nel segno dello humour.

Il culmine del successo dei *comics* in Italia può situarsi fra la metà degli anni Sessanta e la fine dei Settanta, pur se non sono mancati precedenti illustri come ne' «Il politecnico» (1945) di Elio Vittorini, che per primo apre ai *balloon* le porte della “letteratura alta” (Stancanelli, 2008). Ciò accadde per la genesi di riviste presiedute da intellettuali e/o autori di grande levatura (Linus, 1965: Eureka e Sgt. Kirk, 1967); a pietre miliari del fumetto provenienti da nomi noti al di fuori dell'ambiente; alla sorprendente e inaspettata nascita del “Salone internazionale dei Comics” nel 1965: era la prima volta che tale genere, ritenuto una forma di espressione minore e un fenomeno di sottocultura “popolare”, veniva elevato a materia di studio anche accademico. E in quel periodo la tendenza positiva si consolidò grazie alla pubblicazione di fumetti di eccellente qualità (Pellitteri, 2008, pp. 93-94).

2.1. Il Corriere dei Piccoli, fucina di talenti

Il 27 dicembre 1908 esce in edicola «Corriere dei Piccoli», supplemento del «Corriere della Sera»: la platea alla quale il giornale si rivolge è chiaramente quello dei figli della nascente borghesia (ma non solo), e di quel numero iniziale furono tirate ben 80.000 copie e alcuni fascicoli degli anni Sessanta arrivarono addirittura a superare le 700.000 stampe. La storia di queste pagine a fumetti apre importanti scenari per comprendere l'educazione del gusto, letterario e iconico, i modelli educativi e i ruoli sociali che rimandano

alla memoria collettiva, le radici e i fili che legano l'oggi al passato (Articoni, 2019b, p. 75).

Il «Corriere dei Piccoli» vive una seconda giovinezza grazie al direttore Carlo Triberti, a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta (1964-1972), che dà vita a un rinnovamento grafico e dei contenuti. Importa fumetti di scuola franco-belga – i *Puffi*, *Michel Vaillant*, *Ric Roland* e *Lucky Luke* –, pubblica grandi autrici italiane – Grazia Nidasio con *Valentina Mela Verde* – e personaggi emergenti, futuri fiori all'occhiello del fumetto italiano: Hugo Pratt creatore di *Corto Maltese*, Benito Jacovitti padre di *Cocco Bill*, Altan con *La Pimpa*, Silver con *Lupo Alberto*, e disegnatori come Sergio Toppi, Dino Battaglia, Mario Uggeri. I fumetti sono affiancati da rubriche e romanzi a puntate creati da personalità di spicco come Gianni Rodari, Dino Buzzati, Italo Calvino, Mino Milani, e Triberti stesso che, con Battaglia, sceneggiò diverse fiabe e favole classiche (Ginex, 2009, pp. 128-129).

Battaglia (1923-1983) inizia la sua attività al «Corriere dei Piccoli» negli anni Sessanta e passa poi al «Corriere dei Ragazzi», realizzando riduzioni di romanzi cavallereschi, di fiabe e di altri racconti (spesso sceneggiati da Mino Milani), senza legarsi a un personaggio fisso (Ivi, pp. 276-277). Realizza a fumetti *Aladino*, *Peter Pan*, *L'Isola del tesoro* e storie di guerra (molte di queste ultime sono poi raccolte nel volume della Fabbri *Uomini in guerra*). Agli inizi degli anni Settanta, su sceneggiatura e riduzione di Triberti, pubblica numerose fiabe: *Il Re Bazzaditordo*, *La pastorella e lo spazzacamino*, *Le principesse al ballo*, *Tremotino*, *L'Acciarino* e altre ancora, ristampate in parte ne *Il gran libro delle favole* (Battaglia, & Triberti, 1987) e successivamente interamente a colori in *Fiabe* (Battaglia, & Battaglia, 2001).

Gran parte della sua produzione consiste nella riduzione fumettistica di opere letterarie, da Poe a Lovecraft, da Stevenson a Maupassant. Il suo segno sprigiona la forza evocativa necessaria a far rivivere le situazioni inquietanti del racconto del terrore, ma anche quelle rarefatte tipiche del cosiddetta narrazione psicologica. È possibile individuare quindi tre filoni principali: i racconti dell'orrore (che gli sono valsi il soprannome di “Maestro delle Tenebre”), quelli di carattere più introspettivo, e la letteratura per l'infanzia con fiabe e favole che Battaglia tanto amava. Le tavole di questo fumettista riescono a rapire e coinvolgere il lettore, sono pagine che invogliano a soffermarsi e riflettere, che trasmettono atmosfere. Le fiabe parlano di re, principesse, giganti, pastorelle, con uno stile ricercato, un tratto che suggerisce e accenna, contorni impalpabili, sfumati, la sensazione del non

finito, una mano misurata, aliena da virtuosismi, essenziale eppur piena di significati e rimandi.

*Ceneraccio e Barbagrigia*⁴ (Battaglia, & Battaglia, 2001) è la rivisitazione di Cenerentola, declinata al maschile (Ceneraccio è un ragazzo maltrattato dai parenti dopo la morte del nonno). Barbagrigia, una sorta di mentore con poteri soprannaturali tipo Gandalf (anche nei connotati), occupa il posto della fata benevola. La fiaba è avventurosa, con Ceneraccio che deve liberare la principessa Gisella prigioniera nel Regno dei Ghiacci. La vicenda, pur non molto originale, ha spunti singolari, come il protagonista stesso, abbastanza inetto e inutile senza la costante presenza di Barbagrigia ad aiutarlo, o gli strani banditori che non avendo voglia di leggere il testo dell’editto per intero ne riassumono la fine con «eccetera eccetera... il resto non lo leggo perché ormai dovrete saperlo a memoria» (Ivi, p. 18). Un Triberti che quindi non si prende troppo sul serio e spezza in più punti la storia strizzando l’occhio al lettore. La forza dell’avventura è comunque tutta nelle tavole a colori, dalle atmosfere un po’ cupe e fredde, ideali per una fiaba classica, in sintonia con i temi trattati, in particolare con le ambientazioni mortifere e gelide del reame innevato del Re di Ghiaccio⁵.

In *Giamil lo sfortunato* (Battaglia, & Battaglia, 2001) – ispirata da *Le mille e una notte* – con un’atmosfera orientaleggiante, perfettamente resa dai disegni di Dino Battaglia, si dipanano le vicende di un povero ciabattino costantemente perseguitato dalla sfortuna. Nei vicoli del Cairo, Giamil cerca di guadagnare qualcosa gestendo una bancarella dove viene in possesso di un paio di babbucce rubate e del cui furto viene accusato. Cerca di fuggire ma incappa in una serie continua di disavventure. Imbarcatosi, viene gettato in mare durante una tempesta e approda in una località in cui la sua fama di “iellato” non è nota. Trovato esanime sulla spiaggia da un facoltoso commerciante, avrà aiuto e ospitalità: finge di essere un ricco mercante proveniente da un paese lontano. Come in ogni fiaba che si rispetti, entrano

⁴ Non potendo qui analizzare tutta la sua splendida produzione sulle fiabe, per mere ragioni di spazio, si decide di esaminarne solo due, *Ceneraccio e Barbagrigia*, per l’innovativa trasposizione maschile di Cenerentola, e *Giamil lo sfortunato*, per le splendide tavole arabeggianti.

⁵ È doveroso citare Laura Battaglia (1928-2018), nata De Vescovi che aveva sposato Dino nel 1950. Superba acquerellista, capace di lavorare con toni poco ordinari ma senza mai diventare invasiva, ha colorato tutte le storie a fumetti di Battaglia, comprese quelle originariamente in bianco e nero e ristampate a colori in un secondo momento. Aveva però anche scritto i testi di diverse avventure, come gli adattamenti del *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais e del *Gatto con gli Stivali* di Perrault, e le biografie a tema religioso realizzate per «Il Giornalino» e il «Messaggero dei Ragazzi».

in scena il Sultano e sua figlia, di cui Giamìl si innamora. Quando gli eventi sembrano precipitare e per la testa del povero ragazzo (impegnatosi col Sultano a far arrivare una carovana di 1000 cammelli carica di stoffe e gemme preziose (in cambio della mano della prinipessa) sembra non esserci più niente da fare, ci penserà una specie di genio della lampada (Shaddad) a risolvere la situazione e a dimostrare come Giamìl, in fondo, sia una persona piuttosto fortunata. La storia è disegnata con grande maestria da Battaglia, che riesce a rendere perfettamente l'atmosfera magica e fiabesca delle città, tra cupole di palazzi inondati dal sole e languide atmosfere notturne rischiarate dalla luna: il bilanciamento delle tavole, i volti antichi e i colori morbidi e tenui di Laura Battaglia (colorista di quasi tutti i lavori del marito) ci portano in un Oriente leggendario, eppure reale come le storie, di ieri e di oggi, che irrompono nelle illustrazioni con splendide riduzioni.

Oltre che con storie gotiche e horror, quindi, Battaglia si trova perfettamente a suo agio con le storie fantastiche e fiabesche. Il suo tratto diventa meno cupo e più solare e anche la colorazione, più chiara e luminosa, riesce a ricreare alla perfezione il clima magico delle fiabe. Il Maestro veneziano, come sovente viene appellato, aveva capacità davvero camaleontiche, con un registro stilistico che oscilla «tra un realismo fiabesco d'impronta "figurinaia" ottocentesca e una tendenza all'astrazione decorativa anglosassone di ascendenza Art Nouveau, atta a suggerire atmosfere mitiche e leggendarie» (Urania Casa d'Aste, p. 16, 2017). La sua miniera formativa è sconfinata poiché dilata «schiera di autori e di generi che continuamente lo influenzano nella realizzazione di queste storie; tra gli illustratori primeggia l'artista vittoriano Arthur Rackham di grande ispirazione [...] nello sviluppo delle atmosfere fatate e misteriose in *Ceneraccio e Barbagrigia*» (*Ibidem*).

3. I sette orsi nani di Émile Bravo

Gianni Rodari ci ha svelato ne *Le favole a rovescio* (Rodari, 2008; Rodari, 1973) che un'altra storia è sempre possibile, anche quando la nota narrazione originaria decreta diversamente. Biancaneve aggressiva, un principe che sposa una sorellastra, formica e cicala che dividono le provviste: sono tutte parti di un immaginario nuovo che Rodari riteneva indispensabile per i tempi a venire, per mostrare possibilità ancora impensate. E così albi illustrati ci narrano vicende nuove ma dal sapore antico, fiabe classiche ci sbalordiscono con finali a sorpresa, e anche se i racconti che si tramandavano oralmente

sono stati cristallizzati dalla scrittura, nuovi talenti della letteratura per l'infanzia, fortunatamente, li trasformano, anche in maniera surreale e anarchica (Articoni, 2019a, p. 189).

Caratterizzato da un modo pulito, espressivo e ironico di disegnare, Émile Bravo è considerato uno degli autori più importanti di fumetti diretti ai bambini in Francia. Le sue storie sono frizzanti e avventurose, segnate da un approccio impudente e pungente, bilanciato da situazioni delicate e tenere. Un altro elemento che non manca mai nelle opere di Bravo è l'ironia; i suoi libri, infatti, strappano sempre un sorriso al lettore. E in questo gioco di delicati equilibri portati avanti con eleganza e intelligenza, i suoi personaggi prendono vita. Bravo ci propone un mix di ingredienti che danno ai suoi fumetti una boccata d'aria fresca: i *comics* non sono solo una distrazione, ma rappresentano uno degli strumenti più efficaci per garantire alla sensibilità del bambino un'educazione e una crescita ricca e completa. Bao Publishing con la collana "BaBAO", creata nel 2010, ha portato in Italia il tenero *Mia mamma (è in America, ha conosciuto Bufalo Bill)* (Regnaud, & Bravo, 2010), dedicato al tema difficile della morte. A partire dall'anno successivo e con cadenza annuale, Bao ha tradotto in italiano anche l'esilarante serie dei "sette orsi" composta, ad oggi, di quattro volumi: *Riccioli d'Oro e i sette orsi nani* (Bravo, 2011), *La fame dei sette orsi nani* (2012), *La bella e gli orsi nani* (2013), *Chi vuole la pelle degli orsi nani* (2014).

Il primo livello di lettura, quello più elementare, è già di per sé intrigante, ed è un perfetto *mélange* tra avventura e umorismo. Tuttavia, andando oltre, si scorge uno strato meta-narrativo, in cui è palese che Bravo – a partire dal titolo – gioca con gli archetipi delle fiabe classiche, da *Riccioli d'oro a Biancaneve e i sette nani*, passando per *Barbablù, il Pifferaio di Hamelin, I tre porcellini, Pelle d'asino...* quasi nessuna fiaba ne esce indenne. Gli stessi orsi nani, com'è naturale immaginare, rifanno il verso ai sette nani intersecati con gli orsi di *Riccioli d'Oro*. Nel primo volume sette piccoli orsi tornano a casa da una dura giornata nelle miniere di sale e scoprono con orrore che la loro abitazione è stata messa sottosopra da una gigante che dorme di traverso sui loro sette lettini. Bisogna cercare un principe ammazza-giganti! E da qui partono le rutilanti vicissitudini che si dipanano nelle quattro graphic novel.

L'autore prende in prestito elementi da questo e da quel racconto, fino a crearne uno inedito, leggero e divertente, grazie anche a un segno riconoscibile e al contempo essenziale ma dettagliato ed espressivo: sin dalla prima pagina del libro ci si è già invaghiti dei sette orsi nani. Non è un caso che questi orsetti siano diventati personaggi amatissimi dai giovani lettori

d’Oltralpe: le loro sfortune, la loro simpatia e la loro ingenuità sono una calamita per l’empatia del lettore. Per quanto l’intreccio sembra semplice, la narrazione è veloce e ricca di colpi di scena, e il finale dimostra una maturità non indifferente.

La serie di Bravo ha ottenuto grandi riconoscimenti e plausi per tanti ottimi motivi. Questo mix di fiabe è una tra le migliori combinazioni tra buona narrazione ed eccezionale arte del fumetto. I fan delle fiabe, in particolare, adoreranno giocare a “individuare la storia” mentre cercano di riconoscere quali parti provengono da quale racconto. Concentrando la trama sugli orsi antropomorizzati, Bravo evidenzia gli aspetti umoristici delle narrazioni e incoraggia il pubblico a divertirsi insieme a lui. Il giusto tocco di spirito infantile – come quando gli orsi ridacchiano per il principe che bacia una ragazza addormentata – assicura che queste vicende non siano troppo dolcinate e quindi metteranno d’accordo sia i ragazzi sia le ragazze.

L’arte di Bravo ha una qualità stupefacente: gli occhi intelligenti, spalancati e nervosi dei suoi orsi contrastano piacevolmente con lo sguardo idiota, piccolo e pungente dei personaggi umani. La tavolozza dei colori è brillante, ma non infantile e sebbene Bravo si adegui a spazi rettangolari e quadrati, li varia in base alle necessità per dislocare la storia. Anche se la forma snella, corta e breve dei gioiviali romanzi grafici può farli apparire rivolti a un pubblico di bambini, le storie sono orientate a un’ampia fascia d’età. In conclusione, con questi *comics* (pubblicati in Francia a partire dal 2004), Emile Bravo dimostra ancora una volta di essere un attento e sagace narratore, che riesce a emozionare, divertire, miscelando alla perfezione umorismo e tenerezza.

4. Attenti al lupo!

There’s a Wolf at the Door è il titolo originale di questo albo a fumetti di grande formato assolutamente meraviglioso, deliziosamente intelligente e adorabile. Il team di Zoe (autrice) e Robert W. Alley (illustratore), moglie e marito, ricreano cinque storie famose, fiabe ma anche favole, con tocchi stravaganti: *I tre porcellini*, *Al lupo! Al lupo!*, *Cappuccetto Rosso*, *Il lupo vestito da agnello*, *Il lupo e i sette paperotti* (Alley & Alley, 2011).

Sebbene siano fedeli alle versioni che tutti conosciamo, testi ripresi dai Grimm e da Esopo, si prendono alcune “licenze poetiche” che conquistano bambini e genitori. Gli amanti degli animali saranno felici di sapere che il

Lupo sopravvive a tutte e cinque le storie, sfuggendo all'ascia del cacciatore e al calderone dei maialini, mentre i grandi apprezzeranno la satira e i giochi di parole. Il Lupo è parecchio elegante nel suo completo vermiglio con gilet, tuba e papillon – un vero dandy – (abbigliamento assai gradito da Cappuccetto Rosso, attenta alla moda, amante del rosso e tanto frivola) ma è comunque continuamente molto affamato perché, poverino, le sue prede riescono sempre a sfuggirgli. Ogni storia comincia laddove l'altra termina in un succedersi consequenziale che fa di queste fiabe/favole, un'unica grande avventura a episodi alla fine della quale il Lupo sconfortato deciderà di divenire vegetariano e si avvierà verso l'orto del Sig. McGregor con le sue "succulente" verdure.

Cappuccetto Rosso si chiama Mina ed è una fanatica della moda, soprattutto *haute couture* (una delle sue ultime battute rivolte al Lupo è «non credere che l'eleganza scusi la maleducazione!»), i nomi dei tre porcellini sono Aldo, Sergio e Guido, i sette capretti in realtà sono sette paperotti, il pastore che grida *Al lupo! Al lupo!*, fino a non essere più creduto, è come un giovane attore frustrato, soffre di solitudine, alla disperata ricerca di un pubblico, con un gregge demoralizzato di avere un conduttore così lagnoso. L'universo fiabesco che gli Alley hanno creato è un divertente mix di reale e fantastico, contemporaneo e storico. L'abbigliamento che le persone indossano è sia medievale sia moderno, con stralci di altre epoche gettati qua e là. Le case sono in mattoni o simili a cottage, con grandi finestre e volute decorative, spesso più ampie all'interno che all'esterno. Allo stesso tempo, una delle donne che corre per aiutare il pastorello ha in mano un asciugacapelli, un pompiere aziona un estintore e un fattorino su uno scooter lascia un pacco per il Lupo (da Mina, che gli invia i suoi vestiti). Proprio il tipo di mondo immaginario in cui un bambino potrebbe perdersi felicemente.

Le dettagliate illustrazioni hanno un fascino vivace: il complemento perfetto per il testo di Zoe Alley. Ad esempio, quando il Lupo alla fine rinuncia ai tre porcellini, la didascalia spiega «Impaurito, affamato e stanco di rimare, il lupo corse a perdifiato fino a pascoli più verdi» (Alley & Alley, 2011, p. 6). E lì in fondo alla pagina c'è un cartello che dice «Pascoli più verdi per di qua» con una serie di frecce che portano direttamente al capitolo successivo. Mentre Tobia il pastore decide che «A questo pascolo serve azione! Pericolo! Predatori» (Ivi, p. 8), c'è un climax di parole che diventano più grandi e colorate. Allorquando infine il Lupo scappa dalle pecore e si dirige verso il bosco, un'utile insegna con una freccia gli indica «casa della nonna» (Ivi, p. 16), dove troverà un tappeto di lana che ispirerà la sua successiva grande idea (Ivi, p. 24).

Il vero punto di forza del libro è sicuramente il segno e il disegno di Robert W. Alley, famoso soprattutto per essere l'illustratore dell'amato orsetto Paddington (personaggio classico della letteratura per l'infanzia del Regno Unito). E anche se *Attenti al lupo!* viene definito "romanzo grafico", lo stile distintivo di Alley rimane invariato: le tavole sono un mix di delicate linee a penna e inchiostro e acquerelli morbidi, punteggiati da alcuni brillanti tocchi di colore e i suoi animali sono carini e accattivanti, con facce espressive che li antropomorfizzano, gli sfondi sono ben riprodotti, con dettagli sufficienti per dare alle storie un senso del luogo senza schiacciare la composizione. Chiara Lepri parla di «carattere catalizzatore delle illustrazioni per l'infanzia» un messaggio che il bambino è subito in grado di cogliere, invece che di uno scritto (per il quale ha bisogno di uno sforzo di decodifica) «e l'insieme delle immagini si deposita nel profondo» (2016, p. 101).

5. Grimm a fumetti

Anche Rotraut Susanne Berner, vincitrice dell'ambito Hans Christian Andersen Award 2016, ha combinato insieme due linguaggi "classici", mondi solitamente tanto cari ai bambini, quello delle fiabe e dei fumetti: una tipologia di interpretazione concisa, quasi esclusivamente con l'ausilio di immagini, molto libera e libertaria, pur legandosi a testi dal suono familiare, che richiamano l'infanzia di ognuno di noi e sprofondano nelle prime raccolte di fiabe dell'Ottocento, quelle dei Grimm. In *Fiabe a fumetti* (Berner, 2017) si rileggono le classiche *Il Principe Ranocchio*, *Madama Holle*, *Pollicino*, *Raperonzolo*, *Jorinda e Joringhel*, *La fortuna di Hans*, *Hans mio porcospino*, *Cappuccetto Rosso*, impreziosite da illustrazioni dettagliate e ironiche. Ed ecco, la forma d'arte del fumetto si rivela un mezzo contemporaneo e pedagogicamente intelligente per familiarizzare con storie antiche che sono ancora vive oggi.

Berner è in grado di riproporre anche gli aspetti più crudeli delle *Märchen* originali con l'irriverente humour che la contraddistingue ma, nel contempo, preservando la magia dell'universo fiabesco. E sebbene le terribili trame non siano "epurate", per preservare l'ingenuità e la purezza dell'infanzia, come troppo spesso avviene in nome di certa reazionaria, stupida pedagogia, le vignette sono di una leggiadria e di una poesia che riesce a stemperare le tinte cupe dei Grimm. Le tavole sono dense ma pulite, micromondi che richiamano alla memoria i cartelloni dipinti a mano dai cantastorie, con una manifesta allusione alla pittura naïf: un segno nitido, equilibrato, armonioso,

ma soprattutto con una resa umoristica tipica della grande autrice tedesca. Chi conosce i libri illustrati di Berner percepisce l'istinto giocoso insito in tutte le sue storie, e i suoi fumetti sembrano davvero essere stati raccontati dai bambini: i racconti dei Grimm in formato *strip*, tra immagini e testi brevi, lasciano abbastanza spazio alla fantasia e, come asserisce Marco Dallari, all'inferenza, la capacità di collegare gli elementi narrativi in forma consequenziale (2012, pp. 45-46).

Dei F.lli Grimm è anche *Hansel e Gretel*, l'ultima versione edita in Italia da Canicola che inaugura con la tedesca Sophia Martineck, la collana di fumetti «Dino Buzzati» dedicata all'infanzia (2017). Il tema è eternamente affascinante e in qualche modo archetipico, perché la fiaba di Hansel e Gretel racchiude tutti quegli ingredienti che hanno intimorito e, nel contempo, sedotto intere generazioni di bambini, trasformandosi in simbolo: l'attraversamento del bosco e le peripezie con la strega come crescita e superamento della fanciullezza. L'abbandono, lo smarrimento nella selva, il fascino conturbante e fatale della casa di marzapane rendono la storia pericolosamente attraente, intrigante e ammaliante, soprattutto grazie all'attualizzazione delle componenti delle illustrazioni dark contenute nelle *strips*: la dimora dei genitori ha una moderna cucina a gas e un lavello di acciaio, mentre i ragazzini indossano giacca a vento azzurra ed eskimo verde. La boscaglia e la sua oscurità, antiche e senza tempo, con lunghe ombre di alberi neri – che possono spaventare ma anche accogliere⁶ – la variopinta casetta che profuma di buono, l'orrenda megera, con unghie adunche e naso ritorto, mostrano che le fiabe sono sempre incredibilmente magiche e attuali.

6. *Il Castello, dove le fiabe e la fantasia prendono vita*

Un libro prezioso e corposo – ben 457 pagine – sia per la cura con cui è realizzato, sia per i contenuti, estremamente coinvolgenti. Elegante l'accostamento di colori del volume, con la costa verde, la copertina cartonata avorio, l'immagine degli abitanti del castello affacciati alla finestra – come ad aspettare il lettore per accoglierlo – risguardi dal sapore antico, un *ex libris* sul frontespizio.

⁶ «Nelle fiabe dei Grimm ci sono sempre alberi che sentono, che vedono e provvedono, alberi con le pance cave che sembrano fatte apposta per nascondersi dentro, alberi dai poteri magici, alberi misteriosi, alberi della vita, alberi della morte, alberi sacri. [...] Gli alberi sono porte vive» (Vinci, 2019, pp. 27-28).

*Il Castello*⁷ (Medley, 2010) è una storia divertente (in realtà un mix di vicende) magnificamente illustrata, sulla vita e la quotidianità di personaggi fiabeschi, ambientata dentro e intorno al maniero abbandonato della Bella Addormentata. Miscelazione di elementi provenienti da una varietà di fonti – fiabe, folklore, filastrocche – in cui Linda Medley racconta della natura umana con umorismo e saggezza, può essere letto su più livelli e apprezzato da lettori di tutte le età.

Negli episodi c'è un chiaro riferimento al potere della sorellanza tra donne maltrattate e sfruttate che si uniscono infine a uomini gentili per creare un nuovo mondo: una delle protagoniste è Jain, dama incinta, in fuga, picchiata dal marito, che troverà asilo nella fortezza; qui i suoi bizzarri abitanti diverranno la sua nuova famiglia e avrà l'opportunità di crescere il suo "strano" neonato. L'idealismo utopico di Medley è rintracciabile anche nella sua celebrazione dei modi in cui le persone trascorrono piacevolmente il tempo, leggendo, parlando e cucinando: la rocca attira esseri umani in cerca di un posto sicuro dove riposare.

Magistrale l'inizio del graphic novel con un delizioso remake⁸ della Bella Addormentata, in cui un paio di streghe – una buona e l'altra malvagia – si sfidano per la principessa appena nata la cui maledizione del sonno distruggerà il prospero regno. Dopo l'atteso e scontato finale, in cui la donzella risvegliata si rivela piuttosto egoista (andando via con il Principe e abbandonando tutti), l'autrice inizia un percorso diverso, sentieri secondari per narrare le storie di quelli che sono generalmente gli esclusi e gli emarginati delle fiabe: villani, viaggiatori, cortigiani. E attori fuori dal comune, folletti, demoni burloni, vecchie megere, personaggi antropomorfi, donne, sante e suore barbute, gemelle siamesi: un affresco ricchissimo di comparse che si manifestano in diramazioni spaziali e regressioni temporali. Le vicende sono raccontate in maniera scorrevole, il volume si caratterizza

⁷ *Castle Waiting* è un'ambiziosa serie statunitense, con un percorso travagliato. Laura Medley comincia ad autoprodurre la serie nel 1996 ma si vede costretta a interromperla dopo l'ottavo numero nel 1999. La serie viene ripresa nel 2000 dalla Cartoon Book ma, visto l'insuccesso commerciale, viene nuovamente interrotta nel 2001. Medley decide allora di continuare ad autoprodurla arrivando fino al numero 16. Nel 2006 la Fantagraphic decide di far uscire un volume contenente i primi 19 capitoli al quale segue il volume secondo nel 2010 e un volume definitivo nel 2013.

⁸ Il remake viene equiparato alla leggenda, un racconto straordinario che è sedimentato nella memoria e perciò provoca emozioni; inoltre accontenta la nostra voglia di rassicurazione perché, come il bambino che costruisce il suo io attraverso le storie di cui conosce ogni particolare, ma le vuole ascoltare ancora e ancora, siamo ben felici di vedere e rivedere le stesse immagini. Ecco perché si saccheggiano i classici della letteratura che incontrano, immancabilmente, il gradimento del pubblico.

per un ottimo mix di comicità e grottesco e Linda Medley realizza qualcosa di unico proponendo un'ambientazione fantasy medievale con disegni in un bianco e nero luminoso⁹, e un umorismo furbo, abilmente gestito, con scorci di emozioni profonde. Una mescolanza eclettica, anche a livello visivo, con piccole creature che interagiscono con i protagonisti aggiungendo ulteriori effetti briosi. Questi piccoli dettagli danno vita a un mondo fantastico che accresce il valore creativo dell'artista.

7. Conclusioni

Pensiamo che l'idea di fondo di codeste riscritture sia originale e a tratti magistrale, soprattutto laddove viene inserita la componente ironica e dissacratoria, «impastando le fiabe» (Denti, 2014, p. 23) con ingredienti e indicazioni rodariane¹⁰; un compendio delle tradizionali figure fantastiche, con brevissime narrazioni, che pur così semplificate mantengono le loro peculiarità. Concise, stringate, quasi schematiche, con una mobilità e velocità di cronaca che solo i fumetti possono regalare: i lupi sono famelici ma eleganti, le principesse mai troppo addormentate, i nani trasformati in simpatici orsetti, alcuni protagonisti sono supereroi¹¹, superando persino la suddivisione proppiana¹² dei personaggi!

⁹ È nostra opinione che un buon disegno (a fumetti), si apprezzi meglio in bianco e nero: il colore migliora il tutto anche se alle volte può coprire il tratto e il segno.

¹⁰ In occasione del conferimento del prestigioso Premio Andersen Rodari, nell'aprile del 1970, disse: «Io credo che le fiabe, quelle vecchie e quelle nuove, possano contribuire a educare la mente. La fiaba è il luogo di tutte le ipotesi, essa ci può dare le chiavi per entrare nella realtà per strade nuove, può aiutare il bambino a conoscere il mondo, gli può dare le immagini per criticare il mondo. Sarebbe bello che tutti facessero un lavoro che li impegna, li interessa e li diverte. Questa per adesso è un'utopia, cioè una fiaba. Ma molte volte le fiabe si realizzano. Quello che diciamo può diventare vero. Il grande problema è dire le cose giuste per farle diventare vere. Lo possiamo fare anche scrivendo storie che facciano ridere: non c'è niente al mondo di più bello della risata di un bambino. E se un giorno tutti i bambini del mondo potranno ridere insieme, tutti, nessuno escluso, sarà un gran giorno» (Rodari, 1970).

¹¹ Un titolo ingannevole (forse dall'altra parte dell'Oceano non hanno idea della differenza tra una fiaba e un romanzo?), *Fiabe con i super eroi*, della Marvel, promette *Fairy Tales*, ma in realtà pubblica rifacimenti di Peter Pan, Alice nel paese delle meraviglie, Pinocchio... Comunque un più che interessante esperimento narrativo, una chicca per gli appassionati (Cebulski, Allred, & Sienkiewicz, 2018).

¹² Nel suo scritto *Morfologia della fiaba* (prima edizione 1928), identificò trentuno sequenze che compongono il racconto, e categorie di "personaggi-tipo": il protagonista-eroe, l'antagonista, il falso eroe, il mandante, il donatore, l'aiutante, la principessa o il premio (Propp, 2000).

Molte contengono prospettive attuali, forse antifiabesche, ribaltamento dei tipi, rovesciamento di situazioni, ma si agisce congiuntamente sempre su due livelli: il primo, narrativo, che rievoca la nota fiaba, e il lettore presume già la conclusione; il secondo, inventivo, con variazioni imprevedibili, sorprendenti, talora impudenti a confronto delle note trame. Un terzo, fondamentale livello, è quello visivo: la differenza rispetto a un'illustrazione è che il fumetto è un insieme di vignette che, viste in sequenza creano un'azione¹³, mentre l'illustrazione è un'unica tavola che cattura un momento della storia. Con le *strips* si possono ricreare tante circostanze, suscitare sentimenti e stati d'animo diversi anche solo attraverso i disegni. Da un lato ci sono le regole tecniche da seguire per ottenere un buon risultato (lo schema, le inquadrature, le parole dentro le nuvolette) e dall'altro c'è la pura creatività, innovativa, spiritosa, intelligente, che procede con ritmo esemplare e con logica vicina alla mentalità infantile, senza peraltro rinunciare alla caratterizzazione completamente sfrondata da ogni dettaglio superfluo che è tipica del racconto fiabesco. Bisogna tener conto che, come sostiene Gianna Marrone, «immagine, fantasia e fantastico sono i linguaggi dell'infanzia, linguaggi che l'adulto ha dimenticato o relegato in una memoria lontana, ma se prova a rispolverare i suoi ricordi può far fiorire un dialogo in cui anche il bambino può diventare protagonista» (2005, p. 28).

Considerando che, come scrive Marcello Argilli, tanti autori contemporanei seguitano a scrivere come se fossimo ancora indietro di decenni, quando non di secoli, «rivolgendosi ad un bambino che oggi non esiste più» (1999, p. 172) ben vengano quanti invece, negli ultimi tempi, aprono inconsueti filoni narrativi, o innovano quelli esistenti, attraverso metafore, intrecci, rivoluzionarie dinamiche, anche rimaneggiando i classici. La fiaba contemporanea, come ci insegna Rodari «sarà quella che tenterà di inserire nella dimensione fiabesca cose, persone, problemi del nostro tempo; o che semplicemente userà il linguaggio fiabesco per parlare, con i bambini di oggi, delle cose di oggi; o che muovendosi sulla stessa linea, tenterà di rinnovare il linguaggio fiabesco» (Rodari & De Luca, 1992, p. 119).

¹³ Will Eisner in *Comics and sequential art* (1985) sostiene che il fumetto è un'arte sequenziale, una diversa forma di linguaggio che si avvale di codici grafico-visivi delle illustrazioni, della temporalità della parola scritta e della narrazione.

8. Bibliografia

Saggistica

- Argilli, M. (1999). La fiaba attuale: un «excursus». In F. Cambi (a cura di), *Itinerari nella fiaba. Autori, testi, figure* (pp. 171-187). Pisa: ETS.
- Articoni, A. (2019a). Né bambine ribelli, né cattive ragazze. Il nuovo protagonismo femminile nella letteratura per l'infanzia. In F. Dello Preite (a cura di), *Femminicidio, violenza di genere e globalizzazione* (pp. 183-195). Lecce-Brescia: Pensa Multimedia.
- Articoni, A. (2019b). Valentina Mela Verde. Grazia Nidasio tra adolescenza, costume e contestazione. *RPD – Ricerche di Pedagogia e Didattica – Journal of Theories and Research in Education*, 14(1), pp. 73-90.
- Aldred, C., Daumas, F., Desroches-Noblecourt C., & Leclant, J. (2005). *Egitto. Il crepuscolo del mondo egizio*. Collana Grandi civiltà, vol. 8. Milano: Rizzoli.
- Barbieri, D. (1990). *Valvoforme e valvolori*. Milano: Idea Books.
- Barbieri, D. (1991). *I linguaggi del fumetto*. Milano: Bompiani.
- Barbieri, D. (2005). *La linea inquieta*. Roma: Meltemi.
- Barbieri, D. (2009). *Breve storia della letteratura a fumetti*. Roma: Carocci.
- Barbieri, D. (2010). *Il pensiero disegnato. Saggi sulla letteratura a fumetti europea*. Roma: Coniglio.
- Barbieri, D. (2012). *Maestri del Fumetto. Quarantuno grandi autori fra serialità e graphic novel*. Latina: Tunué.
- Barbieri, D. (2017). *Semiotica del fumetto*. Roma: Carocci.
- Barbieri, D. (2019). *Letteratura a fumetti? Le impreviste avventure del racconto*. Roma: ComicOut.
- Bertieri, C., & Burzio, G. (a cura di). (1990). *Fascio e fumetto. Mostra antologica di fumetti degli anni '30 e '40*. Savona: Catalogo della mostra omonima.
- Boschi, L. (1997). *Frigo, Valvole e Balloons. Viaggio in vent'anni di fumetto italiano d'autore*. Genova: Costa & Nolan.
- Boschi, L., (2007). *Irripetibili. Le grandi stagioni del fumetto italiano*. Roma: Coniglio.
- Carabba, C. (1973). *Il fascismo a fumetti*. Rimini: Guaraldi.
- Convegno nazionale per la letteratura infantile e giovanile (1939). *Relazioni. Bologna 1938-XVII*. Roma: Stab. tip. italiano Grandi edizioni-Stige.

- Dallari, M. (2012). *Testi in testa. Parole e immagini per educare conoscenze e competenze narrative*. Trento: Erickson.
- Denti, R. (2014). *Le fiabe sono vere. Note su storie e libri non soltanto per bambini*. Novara: Interlinea.
- Eisner, W. (1985). *Comics and Sequential Art*. [1990 Expanded Edition]. Tamarac (Florida, USA): Poorhouse Press. Trad. it. Eisner, W. (1998). *Fumetto e arte sequenziale*. Torino: Pavesio.
- Favari, P. (1996). *Le nuvole parlanti. Un secolo di fumetti tra arte e mass media*. Bari: Dedalo.
- Federici Agamben, M., et al. // I Legislatura della Repubblica italiana (1949). *Vigilanza e controllo della stampa destinata all'infanzia e all'adolescenza*. Atto C.995 del 19 dicembre. Consultato il 3 di agosto del 2019, in <http://tiny.cc/ammoaz>.
- Gadducci, F., Gori, L., & Lama, S. (2011). *Eccetto Topolino. Lo scontro culturale tra fascismo e fumetti*. S.l.: NPE.
- Genovese, R. (2009). *L'avventurosa storia del fumetto italiano. Quarant'anni di fumetti nelle voci dei protagonisti*. Roma: Castelvechi.
- Ginex, G. (a cura di). (2009). *Corriere dei piccoli. Storie, fumetto e illustrazione per ragazzi*. Milano: Skira.
- Interdonato, P. (2015). *Linus. Storia di una rivoluzione nata per gioco*. Milano: Rizzoli Lizard.
- Iotti, N. // Camera dei Deputati (7 dicembre 1951). *Vigilanza e controllo della stampa destinata all'infanzia e all'adolescenza. Discorsi Parlamentari*. Consultato il 3 di agosto del 2019, in <http://tiny.cc/oanoaz>.
- Lepri, C. (2016). *Le immagini raccontano. L'iconografia nella formazione dell'immaginario infantile*. Pisa: ETS.
- Marrone, G. (2005). *Il fumetto fra pedagogia e racconto. Manuale di didattica dei comics a scuola e in biblioteca*. Latina: Tunuè.
- Mollica, V. (a cura di). (1981). *Dino Battaglia. L'autore e il fumetto*. Montepulciano: Del Grifo.
- Nebreda, M. (14 agosto 2010). *Émile Bravo, un defensor del carácter formativo del cómic infantil. El Mundo*. Consultato il 4 di agosto del 2019, in <https://bit.ly/2yz2xJl>.
- Pazienti, G. (1986). *Fumetto alalà. I comics italiani d'avventura durante il fascismo*. Roma: Comic Art.

- Pellitteri, M. (2008). Il fumetto a scuola: paradossi e opportunità. In Brancato, S. (a cura di), *Il secolo del fumetto. Lo spettacolo a strisce nella società italiana (1908-2008)*, (pp. 89-106). Latina: Tunué.
- Propp, V. (2000). *Morfologia della fiaba*. Torino: Einaudi.
- Rodari, G. (1952). La questione dei fumetti. Lettera al Direttore. *Rinascita*, 9(1), p. 51.
- Rodari, G. (aprile 1970). *Discorso al Premio Hans Christian Andersen*. Consultato il 6 di agosto del 2019, in <http://tiny.cc/e93saz>.
- Rodari, G. (1973). *La grammatica della Fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*. Einaudi: Torino.
- Rodari, G. (2008). *Favole a rovescio*. Emme: San Dorligo della Valle.
- Rodari, G., & De Luca, C. (a cura di). (1992). *Scuola di fantasia*. Roma: Editori Riuniti.
- Stancanelli, A. (2008). *Vittorini e i balloons. I fumetti del «Politecnico»*. Roma: Bonanno.
- Sponzilli, G. (2017). *Il mito del supereroe. Dal fumetto al cinema italiano contemporaneo*. Roma: Mediterranee.
- Tosti, A. (2016). *Graphic novel. Storia e teoria del romanzo a fumetti e del rapporto fra parola e immagine*. Latina: Tunué.
- Urania Casa d'Aste (2017). *Dino Battaglia. Alchimista dell'immagine*. Catalogo d'asta. Lucca. Parma: Urania.
- Vinci, S. (2019). *Mai più sola nel bosco*. Venezia: Marsilio.

Fumetti

- Alley, Z. B., & Alley, R. W. (2011). *Attenti al lupo! Le più belle fiabe classiche a fumetti*. Milano: Il Castoro. [Il volume contiene le seguenti fiabe: *I tre porcellini, Al lupo! Al lupo!, Cappuccetto Rosso, Il lupo vestito da agnello, Il lupo e i sette paperotti*].
- Battaglia, D., & Triberti, C. (1987). *Il gran libro delle favole*. Superba Comix n.16. Genova: Ivaldi. [Il volume contiene le seguenti fiabe: *L'uccello di fuoco, Il dono dei nani, L'usignolo dell'imperatore, Il soldato e il cacciatore, Tremotino, Il re cervo, L'acciarino, Marduf il ciabattino, Giamil lo sfortunato, Ceneraccio e Barbagrigia*].
- Battaglia, D., & Battaglia, L. [colorazione]. (2001). *Fiabe*. Castiglione del Lago (PG): Ed. Di.

Il volume contiene:

- *Il Re del fiume d'oro* [Corriere dei Piccoli n. 52/1968, da John Ruskin, sceneggiatura di Paolo Selva].
- *Ceneraccio e Barbargrigia* [Supplemento al Corriere dei Ragazzi n. 51/1975. Liberamente ispirato a *Cenerentola* di C. Perrault. Soggetto e sceneggiatura Carlo Triberti. Ristampato a colori in *Il gran libro delle favole e Fiabe*].
- *Giamil lo sfortunato* [Supplemento al Corriere dei Ragazzi n. 12/1975, da *Le mille e una notte*, sceneggiatura Carlo Triberti. Ristampato a colori in *Il gran libro delle favole e Fiabe*].
- *L'Acciarino* [Supplemento al Corriere dei Ragazzi n. 51/1974, da H. C. Andersen, sceneggiatura Carlo Triberti. Ristampato a colori in *Il gran libro delle favole e Fiabe*].
- *Tremotino* [Corriere dei Piccoli n. 40/1974, dai Fratelli Grimm, sceneggiatura Carlo Triberti. Ristampato a colori in *Il gran libro delle favole e Fiabe*].
- *L'Uccello di Fuoco* [Supplemento al Corriere dei Ragazzi n. 8/1975, fiaba popolare, sceneggiatura Carlo Triberti. Ristampato a colori in *Il gran libro delle favole e Fiabe*].
- *Il gigante egoista* [MeRa n. 51/1982, da Oscar Wilde, riduzione e sceneggiatura di Dino e Laura Battaglia].
- *Il Re Bazzaditordo* [Supplemento al Corriere dei Ragazzi n. 18/1972, dai Fratelli Grimm, sceneggiatura Carlo Triberti].
- *Le principesse al ballo* [Corriere dei Piccoli, inserto, n. 34/1973, dai Fratelli Grimm, sceneggiatura Carlo Triberti. Ristampato a colori in *Fiabe*].
- *La pastorella e lo spazzacamino* [Supplemento al Corriere dei Ragazzi n. 51/1973, da H. C. Andersen, soggetto e sceneggiatura Carlo Triberti].
- *L'usignolo dell'imperatore* [Supplemento al Corriere dei Ragazzi n. 9/1974, da H. C. Andersen, sceneggiatura Carlo Triberti. Ristampato a colori in *Il gran libro delle favole e Fiabe*].

Berner, R. S. (2017). *Fiabe a fumetti*. Macerata/Roma: Quodlibet/Ottimomassimo.

Bravo, É. (2011). *Riccioli d'Oro e i sette orsi nani*. Milano: Bao Publishing.

Bravo, É. (2012). *La fame dei sette orsi nani*. Milano: Bao Publishing.

Bravo, É. (2013). *La bella e gli orsi nani*. Milano: Bao Publishing.

Bravo, É. (2014). *Chi vuole la pelle degli orsi nani*. Milano: Bao Publishing.

Cebulski, C. B., Allred, M., & Sienkiewicz, B. (2018). *Fiabe con i super eroi*. Modena: Panini Comics.

Martineck, S. (2017). *Hansel e Gretel*. Bologna: Canicola.

Medley, L. (2010). *Il castello*. Bologna: Comma 22.

Regnaud, J., & Bravo, E. (2010). *Mia mamma (è in America, ha conosciuto Bufalo Bill)*. Milano: Bao Publishing.

OTRAS PUBLICACIONES DE **FahrenHouse**

www.fahrenhouse.com

- Gatti Jr., D., Monarcha, C., & Bastos, M. H. C. (2019). *La enseñanza de Historia de la Educación en perspectiva internacional*.
- Igelmo Zaldívar, J., & Fernández Enguita, M. (2019). *El Edificio de la Almudena de Ciudad Universitaria: la huella del pasado en tiempos de la hiperaula*.
- Dente, F., & Cagnolati, A. (Eds.). (2019). *Comunicazione di genere tra immagini e parole*.
- Igelmo Zaldívar, J. (Ed.). (2019). *Ideas educativas en perspectiva filosófica e histórica: circulación, recepción y concreción en la práctica*.
- Benesperri, P., & Mondello, M. C. (2019). *La nascita degli asili nido nel Comune di Piombino*.
- González, S., Meda, J. Motilla, X. y Pomante, L. (Eds.). (2018). *La Práctica Educativa. Historia, Memoria y Patrimonio*.
- Payà Rico, A., Hernández Huerta, J. L., Cagnolati, A., González Gómez, S., & Valero Gómez, S. (Eds.). (2018). *Globalizing the student rebellion in the long '68*.
- García Carrasco, J., & Canal Bedia, R. (2018). Así somos los humanos: plásticos, vulnerables y resilientes.
- Sgreccia, N. (Coord.). (2018). *Procesos de acompañamiento en la formación inicial y continua de profesores en matemática*.
- Kaufmann, C. (Ed.). (2018). *Estudios sobre historia y política de la educación argentina reciente (1960-2000)*.
- Kaufmann, C. (Dir.). (2018). *Dictadura y Educación. Tomo 3: Los textos escolares en la historia argentina reciente*.
- Kaufmann, C. (Dir.). (2018). *Dictadura y Educación. Tomo 2: Depuraciones y vigilancia en las universidades nacionales argentinas*.
- Marim, V., & Manso, J. (2018). *A formação inicial do professor de educação básica no Brasil e na Espanha*.
- Kaufmann, C. (Dir.). (2017). *Dictadura y Educación. Tomo 1: Universidad y Grupos Académicos Argentinos (1976-1983)*.
- Herrán Gascón, A. de la. (2017). *Reflexiones pedagógicas desde el enfoque radical e inclusivo de la formación*.
- Martín-Sánchez, M., & Groves, T. (Eds.). (2016). *La formación del profesorado. Nuevos enfoques desde la teoría y la historia de la educación*.
- Cassano, F. V. (2016). *Penser la laïcité dans la société multiculturelle. Analyse historique du contexte français et réflexions pédagogiques*.
- González Gómez, S., Pérez Miranda, I., & Gómez Sánchez, A. M. (Eds.). (2016). *Mors certa, hora incerta. Tradiciones, representaciones y educación ante la muerte*.
- Herrán Gascón, A. de la. (2015). *Pedagogía radical e inclusiva y educación para la muerte*.
- Cagnolati, A. (Ed.). (2015). *The borders of Fantasia*.
- Hernández Huerta, J. L., Cagnolati, A., & Diestro Fernández, A. (Eds.). (2015). *Connecting History of Education. Scientific Journals as International Tools for a Global World*.
- Cagnolati, A., & Hernández Huerta, J. L. (Eds.). (2015). *La Pedagogía ante la Muerte: reflexiones e interpretaciones en perspectivas histórica y filosófica. Simposio de Historia de la Educación. Actas*.
- Hernández Díaz, J. M. (Coord.). (2014). *Influencias italianas en la educación española e iberoamericana*.
- Hernández Díaz, J. M. (Coord.); Hernández Huerta, J. L. (Ed.). (2014). *Historia y Presente de la Educación Ambiental. Ensayos con perfil iberoamericano*.
- Hernández Huerta, J. L. (Coord.). (2014). *En torno a la Educación Social. Estudios, reflexiones y experiencias*.
- Hernández Huerta, J. L., Quintano Nieto, J., & Ortega Gaité, S. (Eds.). (2014). *Utopía y Educación. Ensayos y Estudios*.

Dalle narrazioni orali popolari e poi trascritte, a quelle letterarie, alle storie mass medial, la fiaba racchiude una lunga avventura che giunge fino ai giorni nostri: versioni illustrate, riduzioni, traduzioni a volte ardite, censure, prosecuzioni, pretesti narrativi, rovesciamenti, parodie, riscritture, adattamenti e attualizzazioni che ribadiscono la naturale predisposizione del genere fiabesco al meticciamiento, alle incontrollabili stratificazioni e agli intrecci culturali.

Il libro intende scandagliare questo mondo, muovendo da modelli visivi e riflessioni storico-critiche-comparative sull'origine della fiaba e sulle sue interpretazioni che continuano a rappresentare il cambiamento e le sfaccettature della societ : non una mera e pedissequa ripetizione delle antiche trame, ma spesso trasposizioni che, prendendo spunto dagli orditi tradizionali, li reinterpretano mettendo in scena la nostra contemporaneit .