



DISFOR Dipartimento di Scienze della Formazione

CORSO DI LAUREA IN

Scienze della Formazione Primaria

Fiabe di ieri e di oggi

Relatore: Veronica Pesce

Correlatore: Maria Lucenti

Candidato: Margherita Cappai

ANNO ACCADEMICO 2023/2024

Indice

<i>Introduzione</i>	<i>p. 5</i>
1. <i>La fiaba</i>	
1.1 <i>Tra favola e fiaba</i>	<i>p. 7</i>
1.2 <i>Fiabe Popolari nel Tempo</i>	<i>p. 10</i>
1.3 <i>La fiaba e l'infanzia</i>	<i>p. 25</i>
1.4 <i>L'universalità delle fiabe</i>	<i>p. 27</i>
1.5 <i>Fiaba e educazione</i>	<i>p. 28</i>
1.6 <i>Il tema della morte</i>	<i>p. 39</i>
1.7 <i>Propp: strutture e funzioni</i>	<i>p. 48</i>
1.8 <i>Bettelheim e l'interpretazione psicoanalitica delle fiabe</i>	<i>p. 53</i>
1.9 <i>La fiaba come patrimonio culturale</i>	<i>p. 58</i>
2. <i>La fiaba in Italia</i>	
2.1 <i>Autori fondamentali</i>	<i>p. 63</i>
2.2 <i>Guido Gozzano</i>	<i>p. 65</i>
2.3 <i>Italo Calvino</i>	<i>p. 67</i>
2.4 <i>Gianni Rodari</i>	<i>p. 71</i>
2.5 <i>Pinocchio fra Malerba e Manganelli</i>	<i>p. 73</i>
3. <i>Modalità di trattamento della fiaba tradizionale nella contemporaneità</i>	
3.1 <i>Sperimentazioni e innovazioni, critiche e difese del genere fiabesco: un confronto contemporaneo</i>	<i>p. 79</i>
3.2 <i>La figura delle donna</i>	<i>p. 89</i>
3.3 <i>Rileggere la fiaba nel mondo contemporaneo</i>	<i>p. 102</i>
3.4 <i>Esempi pratici su alcune riscritture</i>	<i>p. 105</i>
3.5 <i>Collane, progetti editoriali e scolastici</i>	<i>p. 109</i>
<i>Bibliografia</i>	<i>p. 121</i>

Introduzione

Le fiabe sono per l'anima un tesoro. Quel che danno allo spirito sussiste oltre la morte e, in altre nostre vite sopra la Terra, porterà i suoi frutti. Esse ci fanno presagire oscuramente il vero e, dal presentimento, la nostra anima trae la conoscenza che a tutti noi occorre nella vita.¹

(Steiner, *La prova dell'anima*.)

Ho scelto di analizzare il genere letterario della fiaba, un genere narrativo antico e universale, poiché ha affascinato generazioni di lettori e ascoltatori con le sue storie intrise di magia, avventura e insegnamenti morali. Dalle raccolte di Perrault e dei fratelli Grimm alle reinterpretazioni contemporanee, la fiaba ha subito un'evoluzione significativa che riflette i cambiamenti culturali, sociali e psicologici della società, trasformazioni ho voluto approfondire e per le quali nutro, e nutro, un profondo interesse.

Che cos'è la fiaba? Ha ancora senso leggere un simile racconto nella nostra modernità?

Questa tesi si propone di analizzare il viaggio della fiaba, esplorando le sue origini, le tematiche universali che attraversano le varie epoche e i modi in cui le narrazioni moderne rielaborano valori e stereotipi delle fiabe tradizionali.

Attraverso un confronto tra le fiabe del passato e le loro versioni attuali, ho inteso mettere in luce come il genere si sia adattato ai mutamenti della società, affrontando questioni contemporanee come la rappresentazione di genere.

Attraverso questa indagine, ho voluto mettere in evidenza come le fiabe, sia quelle di ieri sia quelle di oggi, continuino a rimanere rilevanti e significative, offrendo spunti di dialogo intergenerazionale.

Il primo capitolo offre un inquadramento generale dell'argomento della fiaba.

Dopo una panoramica storica, con particolare riguardo alla realtà italiana, ho riportato una parte teorica, ho voluto, in particolare, riportare le teorie di Propp e di Bettelheim, per poi, a fine capitolo, concentrarmi sul rapporto tra fiaba e infanzia.

Più nello specifico, ho cercato di analizzare la letteratura secondo la quale

¹ Rudolf Steiner, *La prova dell'anima. Scene di vita a seguito de «La porta dell'iniziazione»*, Editrice Antroposofica, Milano, 2023.

sembra ragionevole pensare che la fiaba, nei suoi contenuti, rispecchi sempre lo sforzo profuso dal bambino nel tentativo di superare le difficoltà che egli incontra durante la crescita, soprattutto nella prima parte della propria esistenza.

Dopo un breve riferimento alle origini e al ruolo che la fiaba ha svolto nelle società, ho preso in esame una particolare interpretazione che può essere data alla fiaba, ovvero il fatto che questo genere non andrebbe tralasciato perché, la lettura di questo tipo di racconti si può vedere come un'importante operazione culturale che ha rilievo sia per la trasmissione del patrimonio culturale, sia per l'educazione, anche linguistica, al testo letterario così come prevista nelle linee guida nazionali.

Il secondo capitolo, si concentra sul panorama della letteratura italiana del Novecento, prendendo in esame alcuni autori fondamentali nell'ambito dei loro scritti ascrivibili al genere fiabesco e cercando di evidenziare le peculiarità e le similitudini che vi sono tra loro.

Nel terzo capitolo, ho cercato casi di attualità provando a seguire il dibattito contemporaneo.

Sono partita dal caso di Roald Dahl, chiedendomi se il fatto che una casa editrice abbia deciso di edulcorare il linguaggio nei contenuti dei libri dell'autore, ormai morto, sia stata una scelta attuata per la nuova sensibilità e, di conseguenza, per seguire la scia del politicamente corretto, oppure se sia stata dettata da una nuova e sempre più frequente ipocrisia perbenista.

Questa riflessione mi ha portato a interrogarmi sul confine sottile tra l'adeguamento ai tempi e la volontà di censurare l'autenticità dell'opera, ponendo in discussione se tale modifica serva realmente a promuovere una cultura più inclusiva o se, al contrario, rischi di svuotare di significato la letteratura per l'infanzia stessa.

Un altro aspetto centrale è la rielaborazione dei ruoli di genere: molte fiabe tradizionali presentano figure femminili passive, ma le versioni moderne spesso mettono in evidenza protagoniste forti e indipendenti, rispecchiando il crescente riconoscimento dell'uguaglianza di genere.

Questa indagine da me condotta, sulla fiaba e sulle sue trasformazioni, non ha l'intento di fornire una risposta riguardo l'interrogativo che molti studiosi contemporanei del genere si sono posti, ovvero se essere favorevoli o contrari alla trasformazione del genere secondo la sensibilità moderna, delle fiabe tradizionali e classiche, ma ha il proposito unicamente di portare esempi e spunti di riflessione a un dibattito molto interessante e tutt'altro che chiuso.

Capitolo 1

La fiaba

1.1 Tra favola e fiaba

Partiamo dalla distinzione tra fiaba e favola, per meglio delimitare l'oggetto di questo elaborato nel contesto della narrativa fantastica e morale. La fiaba, definita come una breve narrazione fantastica di origini orali, presenta una gamma di personaggi umani reali o fantastici, come fate, orchi, giganti, maghi, streghe e gnomi. D'altra parte, la favola, brevissima e spesso in forma poetica, presenta animali antropomorfizzati che esibiscono comportamenti umani.

Una delle distinzioni cruciali tra i due generi è l'intento morale ed allegorico più evidente e spesso dichiarato nella favola rispetto alla fiaba. Quest'ultima, infatti, esprime in genere una critica ironica dei costumi senza un'immediata esposizione morale, mentre la favola ha come obiettivo principale la trasmissione di insegnamenti morali attraverso le azioni degli animali protagonisti.

Nella storia della letteratura, le opere più celebri rientranti in questi generi includono le favole di Esopo² nell'antica cultura greca, quelle di Fedro³ nell'antica Roma, le creazioni rinascimentali di Firenzuola⁴ e, in epoca più moderna, le famose favole di La Fontaine⁵ nel periodo di Luigi XIV. La Fontaine in particolare offre una

² Le *Favole* sono una raccolta attribuita a Esopo, autore greco vissuto tra VII e VI secolo a.C., viene accreditato come l'iniziatore della favola come genere letterario autonomo. La definizione attuale di "favola" è incentrata su quella esopica. La figura di Esopo è andata modificandosi nel tempo: non abbiamo notizie certe sul suo conto, se non che sia il leggendario autore noto per aver fondato questo genere. Il personaggio è protagonista di un vero e proprio "romanzo" che ricopre la sua vita dalla nascita alla morte, che nella sua lunga storia costituita da tagli, adattamenti, ha plasmato l'immaginario comune, visivo e culturale del favolista frigio.

³ Le *Fabulae* di Fedro sono un'opera in latino composta di cinque libri, scritta all'inizio del I secolo d.C. Ciò che accomuna tutte le favole è il fatto che l'autore le concluda con una morale, utilizzata per dare l'esempio della via da seguire nella vita reale.

⁴ La composizione dell'opera è degli anni 1541-42; la prima edizione a stampa è del 1548. Testo di riferimento: A. Firenzuola, *Le Novelle*, a cura di E. Ragni, Roma, Salerno Editrice, 1971.

⁵ Le *Favole* di La Fontaine sono un'opera pubblicata in diversi volumi dal 1668 al 1694, dove sono raccolte diverse favole da un'ampia varietà di fonti, adattate in versi liberi francesi.

rappresentazione chiara delle dinamiche psicologiche umane ed animali attraverso le sue opere.

L'elemento fantastico, inoltre, emerge come uno dei punti di distinzione tra fiaba e favola. Mentre la fiaba abbraccia elementi fantastici come figure magiche, trasformazioni umane in animali e luoghi incantati, la favola tende a mantenere un tono più realistico, operando entro i confini delle convenzioni sociali e naturali.

Al di là di queste distinzioni, è importante sottolineare che entrambi i generi condividono l'obiettivo di offrire un racconto educativo per un pubblico giovane e, perlomeno in passato, non solo. La struttura narrativa della fiaba, ad esempio, segue un preciso schema che comprende una situazione iniziale di equilibrio, l'introduzione della crisi che interrompe questo stato di normalità, seguita dalla peripezia, una serie di eventi che conducono alla risoluzione finale e al ripristino dell'equilibrio, spesso suggellato dalla formula «E vissero tutti felici e contenti...».

In conclusione, mentre la fiaba si avventura nel regno dell'illusione e del sogno, la favola si impegna a fornire soluzioni pratiche alle dinamiche umane e sociali, entrambe offrendo oggi più di ieri un prezioso contributo alla narrativa per l'infanzia, attraverso la loro struttura e intenti unici, poiché entrambi i generi sono estremamente utili per fini pedagogici, caratteristica che nessun altro genere riesce a raggiungere in modo altrettanto soddisfacente.

Nell'analisi delle fiabe popolari russe e delle testimonianze etnologiche sulle antiche comunità, si segnala la teoria di Propp⁶ che indica l'origine di molte di queste storie durante la transizione da società basate sulla caccia a quelle fondate sull'agricoltura.

In questo passaggio, i riti di iniziazione persero gradualmente significato, i racconti segreti si distaccarono dalle loro istituzioni originali e trasmutarono in narrazioni di meraviglia, crudeltà e paura, disconnessi dai loro scopi pratici e religiosi.

Inizialmente, le fiabe erano precedute dai miti, costruzioni collettive che fornivano ordine alle incomprensibili vicissitudini umane. I riti di passaggio e i rituali propiziatori della caccia, dei raccolti e delle nascite completavano questo quadro. Gli esseri umani, sin dalle epoche remote, hanno cercato un dialogo con il mistero, collegando la loro esistenza di paura, dolore e fame a entità invisibili: forze naturali, esseri viventi,

⁶ Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba*, Einaudi. Torino, 1966.

astri e altro ancora. Le storie tramandate nel tempo conservano tracce di questo dialogo universale.⁷

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.⁸

L'atto di raccontare e ascoltare, radicato nella necessità umana, si manifesta in tutto il mondo, in varie circostanze, da gruppi riuniti durante la notte a momenti di pausa dalla routine quotidiana. Questo processo serve a insegnare, trasmettere informazioni, intimorire, mettere in guardia e confortare, rispondendo così a una serie di profondi bisogni umani.

Dai ghiacci artici alle foreste tropicali fino ai deserti, ogni luogo genera storie uniche, influenzate da clima, paesaggio e organizzazione sociale, pur affrontando tematiche umane universali: nascita, paura, fame, ricerca di rifugio, esplorazione, amore, invecchiamento, morte, ingiustizia, sconfitta, abbandono e soccorso. Queste narrazioni aspirano al trionfo del bene sul male, offrendo conforto e speranza attraverso gli imprevedibili interventi magici e l'aiuto ricevuto.

Le fiabe, nate in una società patriarcale, trasmettono gerarchie di valore riguardanti genere, classe e età. Tuttavia, contrappongono anche individui fragili e giovani ad adulti potenti, riconoscendo infine il valore dei primi attraverso l'intervento di fate, animali magici o figure principesche.

In conclusione, le fiabe rappresentano l'essenza umana e le loro vicende rispecchiano le gioie e le paure dell'umanità, offrendo conforto e speranza attraverso l'azione del bene trionfante.

⁷ Angela Articoni, Antonella Cagnolati, *La fiaba nel Terzo Millennio. Metafore, intrecci, dinamiche*. FahrenHouse, Salamanca, 2019, pp. 7-8.

⁸ Marie- Louise von Frantz, *Il mito di Jung*, Bollati Boringhieri, Torino, 1972, pp. 27-29.

1.2 *Fiabe Popolari nel Tempo*

L'ultima felicità dell'uomo è il sentire racconti piacevoli, perché ascoltando cose amabili gli affanni evaporano, i pensieri fastidiosi vengono sfrattati e la vita si allunga.⁹

(G. Basile)

L'etnologia ci ha insegnato a spogliare le narrazioni fiabesche da quell'ambientazione romantica, vedendo nel castello la capanna degli antichi riti venatori, nella principessa sacrificata al drago una rappresentazione delle antiche offerte agricole, e nel mago un sacerdote tribale.

È essenziale riconoscere la storia vissuta da ogni fiaba nel corso del tempo come un susseguirsi di racconti passati di bocca in bocca, viaggiando da luogo a luogo fino a diffondersi nell'area in cui le incontriamo oggi. Tuttavia, è importante usare cautela nel dare un'interpretazione ormai oggi superata alle fiabe.¹⁰

Una veloce occhiata a qualsiasi raccolta fedele alla tradizione orale rivela che il popolo, specialmente quello dell'Ottocento, che non è mai venuto in contatto, per forza di cose, con le illustrazioni dei “libri delle fate” della casa editrice Salani¹¹ o con le versioni di Biancaneve della Disney¹², una condizione che in qualche parte d'Italia esiste

⁹ Michele Rak, *La logica della fiaba: fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Mondadori, Milano, 2005, p. 40.

¹⁰ Italo Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, Einaudi, Torino, 1971, p.21.

¹¹ Popolare casa editrice specializzata nella letteratura per l'infanzia è fondata da Adriano Salani nel 1862, a Firenze. Fra i molti titoli degni di nota ricordo i vari libri di Roald Dahl, ad esempio *I Minipin*, pubblicato dalla casa editrice nel 2016 oppure *La fabbrica di cioccolato*, pubblicato nel 2005. Nel 1901 la Casa Editrice Salani dà alle stampe *Nel regno delle fate. Fiabe dei migliori scrittori italiani e stranieri raccolte e ordinate da Adriano Salani*, illustrate da Carlo Chiostri, nella Biblioteca Salani Illustrata. Nel 1903 *Nei castelli fatati, Le novelle delle fate e La regina delle fate*. Fate, novelle e libri illustrati sono i tre filoni dei racconti di fiabe, questa collezione risale nelle intenzioni della casa editrice alla fine dell'Ottocento: è lo stesso Adriano Salani che raccoglie in un volume le più note fiabe italiane e straniere.

¹² *The Walt Disney Company* è una multinazionale statunitense fondata nel 1923 da Walt Disney e suo fratello Roy, con il nome di *Disney Brothers Cartoon Studio*. L'azienda era in origine uno studio di animazione che ottenne successo con una serie animata lanciata nel 1928, *Mickey Mouse*. Negli anni Quaranta iniziò a produrre lungometraggi, nel 1934 il suo primo lungometraggio d'animazione: *Biancaneve e i sette nani*. Con l'espressione *Classici Disney* vengono definiti i film cinematografici d'animazione prodotti dalla Walt Disney Animation Studios, studio di animazione statunitense che produce film d'animazione per la Walt Disney Company. Lo studio ha prodotto 62 film, ultimo *Wish* del 2023. A partire dal XXI Secolo il concetto di *Classici Disney* è diventato sempre più mutevole: molti film non sono più tratti da fiabe o da romanzi.

ancora, non visualizza le fiabe attraverso le immagini a noi familiari sin dall'infanzia grazie ai libri illustrati. Le descrizioni sono spesso essenziali, le terminologie generiche: nelle fiabe italiane non si fa riferimento ai castelli ma ai palazzi; raramente si menzionano principi e principesse, ma piuttosto figli o figlie del re. Le denominazioni degli esseri soprannaturali come orchi o streghe attingono alle radici pagane locali e non seguono una codifica precisa, a causa non solo della diversità dei dialetti, che vanno dalla masca piemontese¹³ alla mamma-drago siciliana¹⁴, dall'om salbadgh romagnolo¹⁵, al nanni-orcu pugliese¹⁶.

Ma torniamo indietro sulla linea del tempo. Poco dopo la metà del Trecento, come fece notare anche Boccaccio, la macchina narrativa occultata è pienamente attiva: orchi, fate e streghe sono i protagonisti di una saga infinita, episodica, variopinta e ripetitiva delle notti invernali.

Le fiabe sono state tramandate oralmente per generazioni, e questa tradizione ha portato a continui adattamenti e arricchimenti nei racconti nel corso dei secoli, nonché a una contaminazione reciproca tra di essi. Originariamente narrate nelle stalle o davanti al fuoco, le fiabe coinvolgevano sia bambini che adulti, come dimostrano particolari cruenti

¹³ Le Masche sono figure misteriose simili alle streghe un tempo diffuse nella tradizione delle zone collinari piemontesi, queste figure sono ancora oggi radicate nella tradizione e nelle leggende che riguardano il Piemonte. Una storia che riguarda la Masca Micilina è stata raccolta da Italo Calvino in *La Barba del Conte*, presente nella raccolta *Fiabe Italiane* di Italo Calvino.

¹⁴ Le draghe, o mammadraghe, sono figure femminili tipiche delle fiabe del sud. Da quanto si può riscontrare nella tradizione fiabistica italiana studiata ed esposta in diverse raccolte regionali, in particolare nelle *Fiabe siciliane* trascritte nella seconda metà dell'800 dall'insigne folklorista Giuseppe Pitrè, non viene mai fatta una descrizione completa della "Mamma-Draga"; al massimo se ne rileva qualche particolare animalesco, dal quale il protagonista comprende di avere a che fare con tale creatura, poiché, come molte delle streghe ha la capacità di assumere un aspetto rassicurante e di mostrarsi benevola e umana per trarre in inganno le sue vittime potenziali. Ad esempio, nella fiaba *Mastro Francesco mangia-e-siedi* (n. 127 nella raccolta del Pitrè e n. 168 nelle *Fiabe italiane* di Italo Calvino) la sua vera natura è tradita dalla coda nera che viene notata dal protagonista e che fa pensare a una coda di lupo; in genere essa, tanto per gli scarsi particolari fisici che le vengono attribuiti, quanto per il comportamento, appare assai più simile a un lupo, che a un drago. In altre versioni delle novelle le mammadraghe sono sostituite dalle streghe.

¹⁵ In una vecchia fiaba dell'Emilia-Romagna, l'om salbadgh, è rappresentato con tutte le caratteristiche dell'orco: gira con un sacco, per catturarvi i bambini e mangiarseli assieme alla moglie, ma è gabbato da Pochettino, il furbo bambino di turno. Questi, infatti, dopo essere stato catturato, riesce a sfuggire alle grinfie della moglie dell'uomo, che stava per cuocerlo e a cuocerla, a sua volta, in pentola. Di ritorno, l'om salbadgh, trova la moglie cotta ed il bambino nascosto su per la cappa del camino e gli chiede come fosse arrivato lassù, il bambino risponde che si era infilato lo spiedo infuocato nel di dietro e l'uomo selvatico dimostrando tutta la sua stupidità, arroventa il ferro, se lo mette di dietro e muore stecchito, lasciando Pochettino padrone della casa.

¹⁶ Nanni Orcu è, come detto, una leggenda molto comune e nota in Salento. Si tratterebbe di un "orco", una creatura alta quanto due uomini, ricoperta interamente da una fitta peluria e da una pelle spessa come una corazza. Oltre ad essere particolarmente brutto, Nanni Orcu parla una lingua tutta sua e, quel che è peggio, si nutre di essere umani. Gradisce, in particolare, donne e bambini. Nelle *Fiabe italiane* di Italo Calvino la n. 130 dal titolo Pulcino parla di questo personaggio.

o sessualmente espliciti presenti nelle versioni più antiche e più lontane nel tempo di queste storie.

Passano due secoli prima che i racconti popolari, con i loro protagonisti fantastici e la loro completa libertà dalla realtà, emergano sulla scena della letteratura italiana. Tra il 1550 e il 1553, Giovan Francesco Straparola pubblica *Le piacevoli notti*¹⁷, introducendo vere e proprie fiabe all'interno della sua raccolta di novelle, integrando una linea letteraria che si stabilizzava sin dal Trecento.

L'Italia rivendica il primato in questo ambito: Straparola con *Le piacevoli notti* (1550-1553) ha introdotto il genere delle fiabe magiche nella sua opera, mentre *Lo cunto de li cunti* (1636) di Basile¹⁸ rappresenta un intricato intreccio di racconti meravigliosi.

Tuttavia, fino al Settecento, il genere delle fiabe rimaneva spesso confuso con leggende, favole e altre forme narrative, mancando di una chiara codificazione dei generi di fantasia, un processo che avrà luogo nel cuore del Romanticismo tedesco.

Nonostante l'evoluzione del tempo e l'abbandono delle sue figure principali, del suo pubblico e dei luoghi tradizionali di narrazione, come i fuochi e le veglie invernali, la fiaba ha resistito. È sufficiente sperimentare, narrando o leggendo una fiaba a un bambino, per scoprire con stupore che, nonostante la presenza pervasiva della televisione, dei videogiochi e in genere l'eccesso mediatico a cui siamo ormai abituati, il fascino della fiaba resta intatto. La fiaba continua ad esercitare il suo potere, nonostante le rotture e le frammentazioni che hanno caratterizzato gli ultimi sessant'anni.

La fiaba rappresenta un mistero affascinante che la moderna filologia cerca di esplorare, cercando di rispondere a domande fondamentali: quali sono gli elementi distintivi di questo insieme di messaggi comunicativi che chiamiamo fiabe? Chi sono stati i creatori, i trasmettitori e i fruitori di questo genere narrativo?

¹⁷ Si tratta di una raccolta di 75 fiabe composte dallo scrittore italiano Straparola (verosimilmente questo non era il suo vero nome, ma uno pseudonimo) negli anni Cinquanta del XVI secolo, pubblicate a Venezia a partire dal 1550. Fu ristampata in ventitré edizioni e tradotta in tedesco, spagnolo e francese. L'attuale edizione di riferimento in Italia è quella curata da Donato Pirovano, in due volumi, pubblicata da Salerno Editrice a Roma nel 2000. L'opera comprende 75 tra novelle e fiabe, che si immaginano raccontate nel corso di 13 notti; le novelle sono accompagnate da 75 enigmi, non di rado osceni, e sono raccordate mediante una cornice narrativa di ispirazione boccaccesca. A narrare le novelle sono tredici donne, riunitasi a Murano, per festeggiare il carnevale veneziano. Tra i presenti ci saranno anche, nel secondo libro, Pietro Bembo e un suo discepolo. È nota la novella del *Gatto con gli stivali* che godrà di uno straordinario successo grazie alla versione francese di Charles Perrault, diffusa in tutta Europa a fine del XVII secolo.

¹⁸ L'opera è composta da cinquanta racconti. La cornice narrativa costituisce il primo di essi, da cui scaturiscono gli altri quarantanove, narrati da dieci personaggi per cinque giornate, alla fine, con l'ultima fiaba si ritorna alla vicenda principale che ritrova la sua conclusione. Alla fine di ognuna delle prime quattro giornate compare un dialogo in versi a carattere satirico e morale in cui vengono rappresentati in stile iperbolico e grottesco i vari vizi umani. La fiaba più famosa è probabilmente la sesta della prima giornata, *La gatta di Cenerentola*, che è una nota versione della famosa *Cenerentola*, lo stesso racconto sarà ripreso da Perrault e dai fratelli Grimm.

Si è scoperta la complessità e la molteplicità di significati presenti nelle fiabe, ognuno dei quali può essere enfatizzato nell'interpretazione. Prima del diciottesimo secolo, non esistevano distinzioni rigide tra i vari generi di storie narrate, che venivano chiamate favole, fiabe, racconti o leggende. Ma quando possiamo individuare l'invenzione della fiaba come genere distintivo?

In Europa, il genere fiabesco ha guadagnato una sua predominanza solo verso la fine del Seicento, in concomitanza con una moda particolare: la cosiddetta "Mode de fées"¹⁹, che ha visto le fate invadere la corte di Luigi XIV nei suoi ultimi trent'anni di regno. La fiaba ha fatto il passaggio dall'oralità alla scrittura, inizialmente in forma dialettale. In Francia, alla corte del Re Sole, ha assunto i tratti distintivi delle fiabe colte.

A partire dalla metà del '600, in Europa, nelle corti e nei salotti delle classi agiate, è rinata la moda di raccontare e ascoltare storie derivate dal popolo. Queste storie venivano ascoltate e raccolte in versioni orali e popolari, ma successivamente venivano trascritte, reinventate e adattate a seconda dello spirito del tempo, del pubblico di destinazione, delle situazioni mondane o leggere, o anche per scopi educativi e familiari.

Questo processo ha coinvolto autori come Basile, Perrault, Madame d'Aulnoy, che hanno contribuito a plasmare e adattare le fiabe secondo le esigenze e le tendenze della loro epoca e del loro pubblico.

Il mondo della letteratura fiabesca ha subito due significative trasformazioni, la prima delle quali si è verificata quando le fiabe hanno superato i confini dell'ambiente popolare per raggiungere le corti aristocratiche, dando vita a un nuovo genere definito "fiaba d'autore". Nel Seicento, ad esempio un autore come Perrault ha rivisitato le narrazioni popolari, trasformandole in storie più raffinate e adattandole anche per creare nuove fiabe, principalmente destinate a un pubblico adulto. Questo autore, per citarne uno, ha reinterpretato e riscritto in modo più sofisticato le antiche fiabe, creandone anche di originali, rivolte a un pubblico più maturo e aristocratico.

Charles Perrault²⁰ rappresenta una svolta significativa nella storia occidentale della fiaba, poiché con lui quest'ultima passa dalla sua forma popolare e orale a una forma

¹⁹ In Francia, durante l'epoca del regno di Luigi XIV, il Re Sole, La corte di Versailles stava vivendo l'apoteosi del suo splendore con feste, eleganza e sfarzo. È proprio in questo clima che cominciò a diffondersi la moda letteraria dei racconti di fate. La fata era, infatti, una delle figure fantastiche più apprezzate dalle dame dell'epoca, nonché soggetto che stavano iniziando a prendere piede nei gusti di corte. E se fino ad allora il genere fiabesco era relegato al genere femminile, fu grazie a Luigi XIV si aprì anche agli intellettuali uomini. La fiaba nel Seicento napoletano e francese divenne dunque letteratura colta, intrattenimento sociale, eleganza e manifesto di nobiltà.

²⁰ Charles Perrault alla corte di Luigi XIV, raccolse dalla tradizione popolare e da Basile stesso undici fiabe, rielaborandole con un linguaggio colto e vivace. Nel 1680 scrisse la raccolta *Histoires ou contes du temps passé, avec*

aristocratica, colta e scritta. Il suo contributo non si limita a una semplice trascrizione del materiale fiabesco popolare, come nel caso di Basile²¹ o dei fratelli Grimm²², ma consiste in una vera e propria rielaborazione o ricostruzione con elementi di natura letteraria.

Con Perrault si stabilisce un modello di "lunga durata", che si estende almeno fino a Collodi, se non oltre, delineando il concetto di fiaba moderna d'autore.²³ Questo modello rappresenta una fusione tra la tradizione popolare e la rielaborazione letteraria, creando un apparato narrativo più complesso in cui l'elemento del viaggio iniziatico conserva la sua forza originaria. A partire da questo autore, tuttavia, si intravede una sorta di introduzione, nel tessuto narrativo della fiaba, di un elemento "moderno" aggiuntivo: attraverso le moralità poste da Perrault alla conclusione delle sue fiabe, si sottolinea sempre di più il significato etico e pedagogico, un aspetto che diventerà esplicito nel corso dell'Ottocento.

Nell'Italia postunitaria, potremmo dire che "piovessero fiabe", usando una metafora che richiama l'immagine utilizzata da Jolles²⁴ per la Francia alla fine del Seicento. Le ragioni di questa improvvisa e imprevedibile esplosione di racconti sono principalmente due: la prima può essere attribuita alla grande ondata di studi demologici

des moralitez, estensione dei *Contes de ma mère l'Oye (Racconti di Mamma Oca)*, pubblicato soltanto nel 1697. All'interno di questo volume sono contenute le fiabe più celebri e intramontabili, come *La bella addormentata nel bosco*, *Cenerentola*, *Pollicino* e *Cappuccetto Rosso*. Ciò che Perrault ha lasciato ai posteri non sono solo racconti, ma un vero e proprio modello letterario, destinato a proseguire anche nel secolo successivo.

²¹ Basile scrisse l'opera *Lo cunto de li cunti, ovvero lo trattenimento de peccerille (La fiaba delle fiabe, o l'intrattenimento per i più piccoli)*; Napoli 1634-1636), redatto in lingua napoletana e pubblicato postumo per interessamento della sorella dell'autore. Quest'opera della letteratura barocca compone alcune persone e intrecci, come *Cenerentola*, *La bella addormentata*, *Il gatto sapiente* e altre, che ebbero in seguito larga diffusione nella cultura europea dell'epoca tanto da costituire, nelle varie elaborazioni successive, un patrimonio comune a tutta la cultura mondiale. Innovativo, persino rispetto agli autori ottocenteschi, è il ruolo delle donne: a differenza degli stereotipi successivi, le donne di Basile, come, per esempio, *Zoja la Principessa che non ride mai* e *Porziella* ne *La pulce*, che si ribella alle prepotenze del padre, sono molto diverse dalle protagoniste delle fiabe più vicine a noi, caratterizzate dalla remissività e dolcezza, al punto che Nicholas Jabber in *I raccontastorie*, sostiene che la storia della fiaba non sarebbe la stessa se a dominarla «fossero state le eroine di Giambattista, contestatrici, furbe, soggiogatrici, urlatrici, interruttrici e non, invece, le bambole di carta più tardi uscite dalla penna di autori quali Perrault e i fratelli Grimm».

²² Jacob Ludwig Karl Grimm e Wilhelm Karl Grimm, meglio noti come fratelli Grimm, furono due linguisti e filologi tedeschi. Sono conosciuti per aver raccolto e rielaborato le fiabe della tradizione popolare tedesca nelle opere *Le fiabe del focolare* (1812-1822) e *Leggende germaniche* (1816-1818). Tra quelle più celebri da loro pubblicate vi sono classici del genere come *Hansel e Gretel*, *Cenerentola*, *Il principe ranocchio*, *I musicanti di Brema*, *Raperonzolo*, *Cappuccetto Rosso* e *Biancaneve*. Le loro storie non erano concepite per i bambini: la prima edizione (1812) colpisce per molti dettagli realistici e cruenti e per la ricchezza di simbologia precristiana. Le storie dei fratelli Grimm hanno spesso un'ambientazione oscura e tenebrosa, fatta di fitte foreste popolate da streghe, goblin, troll e lupi in cui accadono terribili fatti di sangue, così come voleva la tradizione popolare tipica tedesca.

²³ Tesi di Laurea di Marta Funaioli, *Nell'ombra della fiaba. Le espressioni di Eros e Thanatos nella letteratura per l'infanzia*, Università di Pisa, 2014/2015, pag.10.

²⁴ «Dopo la pubblicazione delle fiabe di Perrault, intorno al 1697, il grande flusso si fa più consistente. Si può dire che negli anni successivi in Francia piovessero fiabe.» Cfr. André Jolles, *I travestimenti della letteratura: Saggi critici e teorici* (1897-1932), Bruno Mondadori, 2014, pp. 160-161.

che ha caratterizzato l'intero Ottocento, fenomeno giunto anche in Italia e accuratamente descritto nella classica opera di Giuseppe Cocchiara, *Storia del folklore in Europa*.²⁵

Sulla scia di queste ricerche, si assiste alla pubblicazione di numerose raccolte di fiabe regionali. A titolo esemplificativo, si possono menzionare alcune opere come *Le novelline di Santo Stefano* di Calcinaia²⁶, *La novellaja fiorentina* e *La novellaja milanese* di Vittorio Imbriani²⁷, e ancora *Le novelline popolari siciliane*²⁸ e *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*²⁹ in quattro volumi curati da Pitrè. Ogni raccolta segue criteri diversi: si passa dalla rigorosa trascrizione fonetica eseguita da Imbriani, alla libera reinterpretazione di Nerucci, che adatta le fiabe raccolte nella zona di Pistoia attraverso una voce la cui tonalità è stata personalmente adattata in base alla sua conoscenza del dialetto montalese e al modo di pensare ed esprimersi degli abitanti.

In ogni caso, l'impulso e la richiesta dal basso sono molto forti, spingendo scrittori e case editrici ad attingere generosamente a un repertorio che emerge, mescolandosi liberamente con la tradizione europea o con i racconti de *Le mille e una notte*.³⁰

²⁵ Cocchiara risale lungo le infinite diramazioni che da Montaigne arrivano a Tylor, da Vico a Frazer, dai romantici a Pitrè. Accorpa, distingue, illumina genealogie e soprattutto mette in rapporto la riflessione sul folklore con le correnti filosofiche, scientifiche e letterarie che si sono susseguite. Un lavoro immane, riconosciuto da autorità della statura di Propp ed Eliade e divenuto fin da subito un classico, un'opera che nel Novecento non ha uguali negli studi sul folklore. (Giuseppe Cocchiara, *Storia del folklore in Europa*, Boringhieri, Torino, 1971).

²⁶ *Novelline popolari di S. Stefano di Calcinaia* è una raccolta di fiabe del 1869 di Angelo De Gubernatis. Nel 1894 le fiabe sono state inserite in *Le tradizioni popolari di S. Stefano di Calcinaia* di Alessandro De Gubernatis, scritto con lo scopo di raccogliere e tramandare ogni aspetto delle tradizioni di quell'area toscana includendo usanze e superstizioni, medicina popolare, preghiere popolari, canti, indovinelli e filastrocche. L'ultima parte dell'opera di Alessandro, che è il figlio di Angelo, riporta le 34 novelline popolari già raccolte dal padre. L'unica fiaba aggiunta è *Le oche*. Lo stesso Angelo pubblicherà l'opera del figlio nel 1894 con l'aggiunta di altre 8 novelline inedite.

²⁷ «Mi stava a cuore di ritrarre esattamente la maniera, in cui fraseggia e concatena il pensiero il volgo; e non avrei raggiunto lo scopo, colorando da me, con qualche lieve ritocco, qualche sfumatura, qualche velatura, qualche piccola sostituzione o correzione.» (*La novellaja fiorentina fiabe e novelline stenografate in Firenze dal dettato popolare da Vittorio Imbriani ristampa accresciuta di molte novelle inedite di numerosi riscontri e di note, nelle quali è accolta integralmente la novellaja milanese dello stesso raccoglitore in Livorno, Franc. Vigo editore, 1877*). Imbriani stenografa le fiabe ascoltate da novellatrici di luoghi diversi, scegliendo di riportarle scritte esattamente come le donne gliele hanno raccontate.

²⁸ Sono sette *Novelline popolari siciliane* furono pubblicate da Giuseppe Pitrè, in un volumetto di cento esemplari numerati, presso l'editore Luigi Pedone Lauriel, in Palermo nel 1873.

²⁹ «La raccolta che io do alla luce comprende quattrocento tradizioni popolari: trecento nel testo, cento sotto la rubrica delle Varianti e Riscontri. Esse son divise per cinque serie, di cui la prima abbraccia fiabe di re, di principesse fatate, di draghi e mamme-draghe; la seconda novelle che narrano piacevolezze, motteggi, facezie, burle che popolo e letterati fanno avvenire nel tal paese, e in persona del tale o tal altro; la terza, tradizioni storiche e fantastiche di luoghi e di persone; la quarta, proverbi e modi di dire proverbiali spiegati, per la loro origine, con aneddoti e storielle; la quinta, favolette e apologhi nel significato ordinario della parola.» Giuseppe Pitrè, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, 1875.

³⁰ Monsieur Antoine Galland è stato il primo orientale a tradurre questo racconto, tipicamente orientale. Lui le trascrive e riscrive, per poi pubblicarle. *Le mille e una notte* è una celebre raccolta di racconti orientali realizzata nel X secolo, composta da differenti autori. Il numero mille non è da prendere in maniera letterale, "mille" in arabo significa "innumerevoli", ma compilatori e traduttori tradussero letteralmente, aggiungendo fiabe, arrivarono a una raccolta che ne conteneva appunto mille. È incentrata sul re persiano Shahriyar che, essendo stato tradito da sua moglie, uccide

Il secondo processo riguardò la graduale infantilizzazione delle fiabe e cominciò con il lavoro dei fratelli Grimm all'inizio del 1800. Ad esempio, nella prima edizione del loro lavoro, Biancaneve è la figlia e non la figliastra di colei che vuole ucciderla, ma già nella seconda edizione la regina cattiva diventa la matrigna, scelta presa per non disturbare eccessivamente i giovani lettori.

I fratelli Grimm, nel mezzo dell'Ottocento, in Germania, raccolsero, confrontarono, trascrissero e riscrissero il vasto *corpus* di fiabe orali giunto fino a loro. Avevano un obiettivo politico: riaffermare il valore della tradizione popolare germanica come fondamento identitario, contrastando il classicismo dominante nella cultura europea dell'epoca, influenzata dal periodo napoleonico. Nelle loro trascrizioni, a differenza di quelle di Perrault, non vi è una morale esplicita; bastano gli eventi narrati: chi è stato maltrattato perché giovane, donna, ingenuo, se si comporta bene, se ha coraggio, sincerità, generosità o anche solo fortuna, alla fine sarà premiato, mentre l'antagonista, chi ha rappresentato il male e agito in modo negativo, sarà punito.

È in questo periodo che nasce e si sviluppa il concetto di infanzia come fase specifica dell'esistenza umana. I problemi connessi alla situazione infantile cominciano ad attrarre l'attenzione degli intellettuali italiani non è fenomeno solo italiano nell'ambito dell'interesse per i modi di vivere e le condizioni reali delle classi popolari che fu la caratteristica predominante della cultura europea. La presa di coscienza dell'esistenza di specifici problemi legati al mondo infantile possiamo collocarla all'interno del dibattito sul pauperismo³¹ che si sviluppò tra il 1815 e le rivoluzioni del 1848 e tra le tematiche principali quella del ruolo da assegnare allo Stato e alle amministrazioni locali nel campo dell'intervento assistenziale. Alla fine degli anni '20 del XIX secolo si avviarono le prime esperienze di asili, prima in ordine cronologico delle strutture in cui si esplicitò l'intervento a favore dell'infanzia, in cui si videro impegnate persone nella realizzazione di una rete di strutture assistenziali destinata ai bambini di età molto bassa.

sistematicamente le sue spose dopo la prima notte di nozze. Un giorno Shahrazād, figlia maggiore del gran visir, decide di offrirsi volontariamente come sposa al sovrano, avendo escogitato un piano per placare l'ira dell'uomo contro il genere femminile. Così la bella e intelligente ragazza, per far cessare l'eccidio e non essere lei stessa uccisa, attua il suo piano con l'aiuto della sorella: ogni sera racconta al re una storia, rimandando il finale al giorno dopo. Va avanti così per "mille e una notte"; e alla fine il re, innamoratosi, le rende salva la vita. Ciascuna delle storie principali delle *Mille e una notte* è quindi narrata da Shahrazād e questa narrazione nella narrazione viene riprodotta su scale minori con storie raccontate dai personaggi delle storie di Shahrazād e così via.

³¹ Il pauperismo è un fenomeno economico e sociale caratterizzato dalla presenza di larghi strati di popolazione, o anche di intere aree, in condizioni di profonda miseria dovuta a fattori economici e strutturali, ad esempio la mancanza di capitali o di risorse, o a fattori eccezionali come guerre, calamità naturali, carestie ecc.

Nell'Ottocento la realtà infantile diventa importante, la pedagogia occupa uno spazio crescente, i filosofi si domandano come si strutturino le passioni e la ragione in una mente in via di sviluppo, gli scrittori incominciano a scrivere racconti e operette morali rivolte all'infanzia e i bambini si impongono col loro io nella vita familiare.

L'insieme di questi fattori portò anche ad un consolidamento del ruolo materno nella società. Tra le persone colte uno dei primi a sottolineare l'importanza del ruolo materno fu Rousseau.³² "Sophie" doveva essere allevata in modo da essere in grado di soddisfare le esigenze dei figli: ella sarebbe stata amorevole con i figli e li avrebbe allattati; sarebbe diventata la maggiore artefice e responsabile di quel "nido affettivo" costituito dai genitori e dai figli; cioè della famiglia nucleare moderna.

Nel 1800 questo cambiamento viene supportato da due fattori storici, il primo è quello per cui la famiglia borghese è molto interessata al riconoscimento del proprio *status* attraverso la cura della discendenza e della prole, il secondo è la diffusione della scolarizzazione obbligatoria³³ che porta con sé la necessità di preparare delle condizioni adatte alla risposta dei bisogni dell'infanzia.

Le trascrizioni e le pubblicazioni delle fiabe, inizialmente destinate a un pubblico di tutte le età, si orientano sempre più verso i bambini, con intenti educativi, morali e di intrattenimento. Le fiabe diventano uno strumento didattico essenziale per la società borghese, un nutrimento della letteratura per l'infanzia con scopi educativi e formativi.

Con l'avvento dell'Ottocento, la fiaba, insieme alla vasta gamma della letteratura destinata all'infanzia, assume la forma di un racconto educativo. Oltre ai contenuti, la sua valenza educativa emerge soprattutto attraverso il suo utilizzo e la sua diffusione culturale. La fiaba «viene accolta come [...] racconto che orienta l'immaginario infantile e lo lega alle regole della società in quanto lo vincola a un processo che emargina la trasgressione e che valorizza, invece, la conformazione e la convergenza».³⁴

³² Jean-Jacques Rousseau è stato un filosofo, scrittore, pedagogista e musicista svizzero. Ha scritto *l'Emilio* nel 1762 nel quale tocca la tematica della ricerca della libertà da parte di ogni individuo e la necessità di una sua educazione, ma viene condannato dall'arcivescovo di Parigi per le prese di posizione su pedagogia e educazione in esso contenute.

³³ In Italia l'obbligo scolastico fu imposto, per la prima volta, con il regio decreto legislativo 13 novembre 1859, n. 3725, nota anche come legge Casati, che articolava l'istruzione elementare, gratuita, in due gradi, inferiore e superiore, ciascuno della durata di due anni. La gestione delle scuole era delegata ai comuni. Il 15 luglio 1877 invece fu emanata la legge Coppino, la quale prevedeva l'innalzamento a cinque anni della scuola elementare, elevava l'obbligo scolastico a tre e introduceva sanzioni per chi lo disattendeva.

³⁴ Franco Cambi, *Struttura e funzione della fiaba, Itinerari nella fiaba. Autori, testi, figure*, ETS, Pisa, 1999, p.19.

Senza dubbio, l'Ottocento è l'epoca del romanzo di formazione, e il tema del viaggio nella fiaba assume una valenza simile. Un esempio lampante di ciò è rappresentato dalle *Avventure di Pinocchio*.³⁵

La fiaba di Collodi mantiene un marcato carattere iniziatico, seppur influenzato dalla mentalità borghese. Cattura il lettore in maniera quasi inconscia, proiettandolo in un mondo di eventi e significati che riflettono anche sul lettore stesso, toccando le sue paure più profonde e le sue ansie. Questa forza seducente di Pinocchio deriva dalla valenza archetipica delle sue figure e delle situazioni narrate.

Perrault segnò una svolta determinante, trasformando la fiaba popolare in una forma moderna, questo modello rimase vitale almeno fino all'Ottocento. Antoine de Saint-Exupéry³⁶ segna il passaggio dalla fiaba moderna a quella contemporanea, caratterizzata da un tono eminentemente letterario, sofisticato e non popolare, legato all'esercizio intellettuale della fantasia e carico di significati filosofici, esistenziali e ludici. Questa nuova forma di fiaba è più libera e creativa, ma conserva elementi narrativi dalle radici antiche, parte integrante della complessa storia della fiaba occidentale: il viaggio iniziatico, l'esplorazione del mondo, il percorso di crescita ad esso connesso e le coordinate spazio-temporali astratte e indefinite tipiche della fiaba, facilitando così il processo di identificazione del lettore-ascoltatore.

L'Ottocento segna un momento cruciale per la fiaba, quando due opere emergono come garanti della sua sopravvivenza nel secolo successivo, ciascuna con la propria discendenza e impatto distinti.

³⁵ *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, è un libro per bambini scritto da Carlo Collodi (pseudonimo del giornalista Carlo Lorenzini) e pubblicato la prima volta in episodi sul «Giornale dei bambini» tra il 1881 e il 1882, e poi come libro nel 1883 con la casa editrice Paggi. Già dalla sua versione a puntate *Le avventure di Pinocchio* ha ottenuto un grande successo, che una volta tradotto si è replicato subito nel resto del mondo, anche grazie ai numerosi adattamenti cinematografici e teatrali che continuano a esserne ispirati, e che hanno fatto sì che gli elementi di questa storia permeassero nella cultura generale. A confermare l'universalità di questa storia (oltre al fatto che Pinocchio è considerato il terzo libro più tradotto al mondo, subito dopo la *Bibbia* e il *Piccolo Principe*) è il fatto che alcuni elementi siano diventati metafore facili da riconoscere anche in culture diverse tra di loro, come quella del naso che cresce come sinonimo di qualcuno che dice bugie, e che alcuni elementi siano stati traslati diventando antonomasia di un concetto, come il paese dei balocchi per un luogo attraente che offre false speranze, o il grillo parlante per una coscienza severa ma onesta.

³⁶ Antoine Jean Baptiste Marie Roger de Saint-Exupéry, noto anche con lo pseudonimo di Tonio è conosciuto per essere l'autore del testo *Il piccolo principe* (1943), che nel 2017 ha superato il numero di 300 traduzioni in lingue e dialetti diversi ed è il testo più tradotto se si escludono quelli religiosi. È un racconto che affronta temi come il senso della vita e il significato dell'amore e dell'amicizia. Ciascun capitolo del libro narra di un incontro che il protagonista fa con diversi personaggi e su diversi pianeti e ognuno di questi lascia il piccolo principe stupito e sconcertato dalla stranezza dei "grandi" («I grandi non capiscono mai niente da soli, ed è faticoso, per i bambini, star sempre lì a dargli delle spiegazioni»). Ciascuno di questi incontri può essere interpretato come un'allegoria o uno stereotipo della società moderna e contemporanea. In un certo senso, costituisce una sorta di educazione sentimentale.

Capuana, con un'abile serie di espedienti, riporta in vita lo spirito della fiaba attraverso ripetizioni, triplicazioni dei motivi, dialoghi serrati che richiamano il ritmo drammatico delle narrazioni popolari. Osservando attentamente, la precisione e la cura nella costruzione di ogni dettaglio diventano evidenti, senza alcun errore narrativo o motivo lasciato incompleto, seguendo un protocollo attentamente orchestrato.

«"C'era una volta..." È il più bell'inizio di ogni racconto.» ha fatto dire Hoffmann³⁷ a uno dei suoi personaggi.

La formula «C'era una volta...» diviene il baluardo di Capuana, sfruttata anche come titolo del suo primo libro di fiabe. È un invito incantato che trasforma il lettore in un complice devoto di questo mondo di finzione, dove l'insolito non disturba e l'incredibile non richiede giustificazioni.

Collodi, nel suo lavoro su Pinocchio, sfida e poi ritrae l'iconica apertura fiabesca.

Nel 1858 Collodi aveva scritto in una *Corrispondenza di Firenze*³⁸, pubblicata su «L'Italia Musicale»: «C'era una volta un Re (preludio obbligato di tutte le novelle)». Nel momento in cui comincia a scrivere Pinocchio, Collodi si ricorda forse di quella affermazione, sembra ritrarla e poi la ripropone immediatamente:

«-C'era una volta...

-Un re!" diranno subito i miei piccoli lettori. -

-No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno»

Manganelli³⁹ sottolinea la presenza di una fiaba dentro la fiaba, un elemento profondo che risiede nel cuore di ogni fiaba possibile. Non esiste un re in questo racconto, ma la fiaba stessa è istituita in modo viscerale, aprendo le porte al lettore e attivando le aspettative.

L'orizzonte di attesa dei «piccoli lettori» è stato attivato e messo in sintonia con il testo attraverso una mossa di apertura sconcertante.

³⁷ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *L'uomo della sabbia ed altri racconti*, cit., p.20.

³⁸ Daniela Marcheschi, *Carlo Collodi critico musicale, Gioacchino Rossini e il Risorgimento*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», a cura della Fondazione Rossini Pesaro, 2007, XLVII, pp. 5-27.

³⁹ Incipit: «-C'era una volta... -Un re... -No... Quale catastrofico inizio, quanto laconico e aspro, una provocazione, se si tiene conto che i destinatari sono i "piccoli lettori", i "ragazzi", soli competenti di fiabe e regole fiabesche. A scrutare tra gli interstizi di queste sette parole, si scopre subito una favola nella favola, qualcosa che è prossimo al cuore d'ogni possibile favola. Il "c'era una volta" è, sappiamo, la strada maestra, il cartello segnaletico, la parola d'ordine del mondo della fiaba. E tuttavia, in questo caso, la strada è ingannevole, il cartello mente, la parola è stravolta.»
Il saggio di Giorgio Manganelli offre una disamina molto particolareggiata del romanzo di Collodi, assieme al tentativo di una lettura anche fuori dai soliti canoni.

Sebbene Capuana e Collodi siano differenti, entrambi rifuggono da contaminazioni moralistiche nella fiaba. Entrambi abbracciano il dramma attraverso un uso raffinato del dialogo, conservando un'eco della vocalità originaria. Capuana potrebbe non raggiungere la stessa vertiginosa velocità narrativa di Collodi, ma evita zone di inerzia nelle sue prime fiabe, mantenendo un senso del ritmo preso dalla tradizione orale.

Inoltre, entrambi utilizzano con libertà i motivi e i temi fiabeschi, reinventandoli senza stravolgerli, trattandoli come materiali da costruzione e conservando la loro essenza originaria.

La fiaba, come si evolve dal 1812 in poi, rappresenta un prodotto nato da un duplice processo: una necessità filologica e una possibilità letteraria. Essa emerge dalla vasta gamma di narrazioni popolari, attingendo a temi e motivi spesso radicati nelle ricche miniere narrative dell'epoca medievale.

Il primo esame sistematico sull'origine delle fiabe risale alla seconda edizione del *Kinder und Hausmärchen* dei fratelli Grimm.⁴⁰ Qui si intraprende un'analisi più approfondita delle origini di queste storie, svelando connessioni e radici comuni.

Le fiabe italiane, in particolare, presentano strutture, motivi e temi simili a quelle presenti in tutto il panorama fiabesco mondiale, evidenziando sovente delle convergenze tematiche con le fiabe di altre tradizioni.

La diffusione limitata dell'italiano come lingua nazionale fino all'Unità rappresenta una delle ragioni fondamentali per la tardiva affermazione degli scrittori di fiabe in Italia. Come evidenzia Tullio De Mauro⁴¹, gli italofoeni costituivano solo una piccola percentuale della popolazione, impedendo agli autori di fiabe di raggiungere un vasto pubblico. D'altro canto, la fiaba, originariamente un fenomeno orale e popolare, veniva assimilata come uno strumento educativo, integrante per le classi sociali meno privilegiate all'interno del disegno culturale dominato dalla borghesia.

Questa integrazione della fiaba nell'apparato pedagogico ed editoriale sembra adattarsi facilmente a un "sentimentalismo programmatico": si può notare la tendenza ad

⁴⁰ La prima edizione del *Kinder- und Hausmärchen* non nacque come una raccolta destinata specificamente alla fascia di lettori dell'infanzia. La raccolta si rivolgeva piuttosto ad un pubblico adulto. Wilhelm cercò tuttavia di trasformare e modificare le fiabe delle edizioni successive per dirigersi maggiormente verso un pubblico infantile, abbandonando così le caratteristiche scientifiche che contraddistinguevano la prima edizione e che erano state fonte di critiche. Le fiabe delle edizioni successive sono generalmente definite come le meno crude e allo stesso tempo meno autentiche, ovvero quelle su cui si misura un intervento più massiccio da parte dei fratelli Grimm. Quest'ultimi, infatti, con il passare del tempo acquisivano sempre più materiale che poteva essere comparato, confrontato e mescolato, unendo molteplici voci di diversi narratori, facendo però venire meno l'impronta degli originali narratori dai quali avevano attinto le storie.

⁴¹ Tullio De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Gius. Laterza, Roma, 1963.

accentuare in modo tenero e patetico le manifestazioni affettive in maniera intenzionale all'interno delle nuove narrazioni, questo fenomeno trova la sua espressione più completa e chiara nel 1886 con l'uscita di *Cuore* di Edmondo De Amicis.

In quel periodo, le fiabe divennero oggetto di studio approfondito in vari paesi europei, coinvolgendo letterati, antropologi, studiosi del folklore e linguisti. Con impostazioni e approcci teorici differenti, questi studiosi collegavano le fiabe alle grandi narrazioni mitiche del passato pre-storico, spesso confrontando tali narrazioni con le credenze e le pratiche dei popoli primitivi ancora esistenti nel mondo. Questo processo ha portato a ipotesi che evidenziavano i legami tra i contenuti fiabeschi e quelli psicologici, sottolineando il valore e la complessità delle informazioni fornite da miti e fiabe sui comportamenti umani.

Da Freud a Jung fino alle scuole di pensiero da loro derivate, lo studio della relazione tra contenuti fiabeschi e contenuti psicanalitici ha conosciuto un'intensa crescita. Opere come *Il femminile nella fiaba* di Marie Louise von Franz⁴², il *Mondo Incantato* di Bruno Bettelheim⁴³ ne sono un esempio.

Già dagli inizi del XX secolo, in Unione Sovietica, V.J. Propp ha delineato due aspetti essenziali per un approccio corretto al mondo delle fiabe: identificando queste narrazioni come storie popolari che mescolano elementi reali con quelli magici e fantastici e sottolineando alcune funzioni sempre presenti e necessarie per lo sviluppo della storia, pur con infinite variazioni.

È stato riconosciuto che le fiabe, come qualsiasi altro prodotto culturale, riflettono le condizioni sociali, politiche e ambientali del periodo in cui sono state create. Questo

⁴² Anticamente le fiabe erano raccontate soprattutto per gli adulti, ora invece sono relegate a racconti fantasiosi per bambini. Il saggio di Marie-Louise von Franz tenta di recuperare il legame tra fiaba e mondo adulto, invita a imparare qualcosa dalla saggezza che si esprime nelle fiabe. Dagli archetipi fiabeschi prende infatti le mosse una psicologia contemporanea del femminile, della donna, in primo luogo, ma anche dell'elemento femminile nell'uomo, capace di dare risposte autentiche a molte domande che la nostra epoca si pone. (Marie- Louise Von Franz, *Il femminile nella fiaba*, Universale Bollati Boringhieri, Torino, 2007).

⁴³ Il libro *Mondo Incantato Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe* spazia dalla letteratura alla mitologia, dalla psicologia infantile alla psicoanalisi, esorta gli adulti e soprattutto chi deve educare i bambini, a essere più consapevoli dell'importanza fondamentale delle fiabe. Per imparare a destreggiarsi nella vita e superare quelle che per lui sono realtà sconcertanti, il bambino ha bisogno di conoscere sé stesso e il complesso mondo in cui vive. Gli occorrono un'educazione morale e idee sul modo di dare ordine alla dimensione interiore. Cosa può giovargli più che una fiaba, che ne cattura l'attenzione, lo diverte, suscita il suo interesse e stimola la sua attenzione? La fiaba popolare, anche se anacronistica, trasmette messaggi sempre attuali e conserva un significato profondo per conscio, subconscio e inconscio. Le situazioni fiabesche, rispettando la visione magica infantile delle cose, esorcizzando incubi inconsci, placando inquietudini, aiutando a superare insicurezze e crisi esistenziali, insegnando ad accettare le responsabilità e ad affrontare la vita. (Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato. Importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, traduzione di Andrea D'Anna, Feltrinelli, Milano, 1977).

pensiero, benché possa sembrare ovvio, fu contrastato dall'idealismo dell'epoca, come evidenziato in opere come *Le radici storiche dei racconti di fiabe*. In Italia, durante il periodo fascista, Pinocchio, originariamente un simbolo di libertà e modernità, venne strumentalizzato a fini propagandistici e associato all'immagine di un solerte "balilla".⁴⁴

A proposito dell'uso delle illustrazioni e delle fiabe nella propaganda, risultano sicuramente interessanti le produzioni della Repubblica Sociale Italiana: prima fra tutte *Storie del bene e del male. Fiaba per grandi e piccini* (1944) dell'illustratore Dante Coscia dove, attraverso un bambino che incarna gli ideali fascisti, viene ripercorsa l'intera storia del fascismo passando in rassegna i suoi diversi nemici dai liberali ai socialisti agli inglesi. Lo stesso Pinocchio finisce con l'essere arruolato tra le file della RSI; ne *Il viaggio di Pinocchio* (1944), di Ciapo⁴⁵, vengono fatti espliciti riferimenti alla destituzione di Mussolini ed alla creazione della Repubblica Sociale e la storia si chiude con Pinocchio che, proprio grazie all'adesione ai valori della RSI, da burattino che era diviene uomo. In seguito, dopo la guerra, la stessa storia fu reinterpretata in chiave di morale cattolica e diffusa tramite libretti per la campagna elettorale di un partito politico.

È così che il burattino si trova a vestire la camicia nera e la divisa da balilla, mentre nel dopoguerra viene arruolato da comunisti, socialisti e democristiani. Nel contesto storico dell'Italia del dopoguerra, la Democrazia Cristiana, come partito politico di orientamento cattolico, utilizzò figure familiari e ben note come Pinocchio per fare propaganda. La pubblicazione de *Le disavventure di Pinocchio* come racconto che mette in guardia contro le lusinghe dei regimi politici estremisti, sia di destra che di sinistra, potrebbe essere stata vista come un tentativo di sottolineare l'importanza di scegliere un percorso moderato e prudente per il futuro del paese.

⁴⁴ Durante il Ventennio sul *Corriere dei Piccoli* abbondano balilla impegnati nel riportare l'ordine fascista soprattutto combattendo i "rossi". Nelle storie fasciste che vedono come protagonista Pinocchio mancano spesso diversi personaggi propri della favola di Collodi: manca ad esempio la Fata Turchina visto che il ruolo salvifico è assolto dal fascismo. Pinocchio è quasi sempre rappresentato dal regime come eroe solitario, una sorta di versione infantile del superuomo.

Se ai suoi albori il fascismo sconsigliata la favola di Collodi accusandola di indurre i bambini all'indisciplina ed allo sprezzo per le autorità, la sublimazione dell'istinto monellesco di Pinocchio operata dal regime fascista distoglie le sue marachelle nei confronti dell'autorità costituita, rappresentata da Geppetto, indirizzandole contro gli avversari del fascismo. Convogliate così le sue energie eversive contro i nemici della Patria, Pinocchio può vestire la camicia nera. Ed una volta arruolato il burattino si trova a combattere di volta in volta comunisti, inglesi ed africani delle colonie ma si presta anche a dar manforte ai missionari salesiani in Cina.

⁴⁵ Ciapo, *Il viaggio di Pinocchio*, illustrazioni di Fulvio Bianconi, Edizioni "erre", Venezia, 1944.

L'inserimento di Pinocchio nel contesto politico dell'epoca riflette la pervasività della cultura popolare e della letteratura nell'influenzare e riflettere gli eventi storici e sociali di un determinato periodo.

A partire dalla seconda metà del Novecento italiano, la fiaba ha conosciuto una stagione particolarmente brillante, in gran parte grazie al notevole contributo rappresentato dalle *Fiabe italiane* selezionate e trascritte da Italo Calvino. Il progetto prese forma nel 1954 all'interno della casa editrice Einaudi, come testimonia una lettera di Calvino a Giuseppe Cocchiara⁴⁶, che aveva proposto una raccolta delle migliori novelle del popolo italiano da affiancare a quelle dei Grimm e di Afanas'ev.⁴⁷

Calvino delineò chiaramente le linee guida del progetto e le sfide da affrontare: la raccolta del materiale, spesso già pubblicato in alcune regioni e quasi inesistente in altre, la diversità dei dialetti e la necessità di conferire al libro un'unità stilistica e metodologica, pur unendo il materiale proveniente da raccoglitori diversi.

La necessità di «dare unità stilistica e di metodo al libro» è dichiarata da Calvino sin dalla lettera del 15 gennaio 1954 rivolta a Cocchiara. In essa l'autore scrisse: «Ma l'intento di Einaudi [è] di fare qualcosa [...] che sia [...] una lettura fresca per un pubblico non di studiosi pur essendo condotta con tutti i crismi della ricerca folcloristica italiana [...] Insomma su una base di lavoro filologica, lavorare con criteri essenzialmente poetici. Anzi aveva addirittura proposto a me – povero me! – di assumermi questo lavoro di “unificazione”».⁴⁸

Il lavoro richiedeva la raccolta e il confronto delle varianti, la traduzione, quando necessario, e la riscrittura in italiano. Calvino procedeva classificando i diversi "tipi" di fiabe e, dopo aver scelto la variante migliore, la traduceva o la riscriveva, integrandola con altre, adottando un approccio filologico basato su criteri essenzialmente poetici. Pur

⁴⁶ Giuseppe Maria Cocchiara è stato un antropologo ed etnologo italiano, fra i più importanti studiosi di storia delle tradizioni popolari e del folklore.

⁴⁷ Aleksandr Nikolaevič Afanas'ev è stato uno scrittore e linguista russo, oltre che il più famoso dei folkloristi russi dell'Ottocento. La pubblicazione di Afanas'ev avvenne in maniera scaglionata per un periodo di nove anni, dal 1855 al 1864, in otto volumetti. Per la prima volta si poterono leggere nel loro assieme, in una versione fedele e vivace, quelle favole che per secoli avevano accompagnato la vita dei contadini, che le balie avevano raccontato ai giovani figli dei signori, che erano state stampate talvolta su fogli volanti ma che solo Afanas'ev portava ora alla luce della letteratura russa. Seguendo le tracce dei fratelli Grimm, di cui egli studiò le opere con particolare attenzione, anche Afanas'ev cercò di penetrare fino al significato primitivo, religioso e mitologico delle storie che aveva raccolto. In una sua opera altrettanto fantastica quanto mirabile per larghezza di conoscenze e per acute singole intuizioni, egli cercò di ricostruire le concezioni poetiche degli slavi sulla natura e di studiare tutti quegli elementi dei racconti popolari che potevano essere interpretati come trasposizioni dei fenomeni della natura, sole, stelle, pioggia, acqua e tempesta. Tutta la sua concezione, che egli derivava dal romanticismo tedesco, è stata criticata ed è ormai un curioso documento della cultura europea del secolo scorso.

⁴⁸ Italo Calvino, *Lettere*, 1940-1985, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano, 2000, p.391.

basandosi su fonti tradizionali, Calvino ha rielaborato le fiabe in modo personale, aggiungendo elementi originali, tagliando parti superflue e adattando il linguaggio per renderlo più accessibile ai lettori contemporanei. Questo approccio ha reso le sue fiabe una fusione unica di tradizione e innovazione.

La rivoluzione del pensiero femminista, le trasformazioni culturali e sociali e il nuovo contesto politico hanno fortemente influenzato la percezione e la narrazione delle fiabe nel Novecento. Gianni Rodari, in Italia, ha giocato un ruolo significativo, innovando il panorama della letteratura per l'infanzia e attuando una reinterpretazione delle fiabe tradizionali alla luce di valori democratici, diritti universali e nuove prospettive sulla posizione della donna nella società. Rodari centra il suo lavoro di giornalista e scrittore per bambini sui valori democratici che si andavano affermando, sull'universalità dei diritti e in particolare sulla necessità di cambiare radicalmente la posizione della donna nella famiglia e nella società e considera l'incontro dell'infanzia con la fiaba un'esperienza assai complessa e preziosa: «La fiaba è pronta per darci una mano ad immaginare il futuro che altri vorrebbero semplicemente farci subire».⁴⁹

Parallelamente, Walt Disney ha reinterpretato fiabe europee come Biancaneve, Pinocchio, Cenerentola, tra le altre, adattandole all'ideologia borghese e maschilista dell'America del tempo. Tuttavia, con il passare degli anni e l'evolversi della sensibilità sociale, la Disney ha iniziato a presentare protagonisti femminili più attivi e emancipati nei film come *Mulan*, *Pocahontas*, *Belle*, *Rapunzel* e *Frozen*, sebbene spesso questi personaggi femminili rimangano sempre fisicamente bellissimi, introducendo così nuovi stereotipi. La rappresentazione delle eroine nei film di Miyazaki differisce notevolmente, con personaggi come la protagonista de *Il castello errante di Howl*⁵⁰, che viene trasformata in una vecchia poco avvenente.

Nel corso degli ultimi cinquant'anni, le fiabe tradizionali hanno subito un declino a causa della loro connotazione reazionaria e stereotipata, portando all'emergere di nuove narrazioni fiabesche che trattano temi sociali, diritti umani e parità di genere. Tuttavia, molte di queste nuove narrazioni rischiano di cadere in un conformismo prevedibile. Le fiabe tradizionali sono state conservate, spesso presentate in versioni attualizzate o

⁴⁹ Nel suo intervento *Pro e contro la fiaba* del 1970 apparso sul quotidiano romano "Paese Sera", Rodari illustra il valore che egli assegna alla fiaba all'interno del progetto educativo rivolto alle giovani generazioni, quale vitale mediatrice fra la cultura degli adulti e la cultura dell'infanzia.

⁵⁰ *Il castello errante di Howl* è un film d'animazione del 2004 scritto e diretto da Hayao Miyazaki, prodotto dallo studio Ghibli.

rivisitate nei cartoni animati, mantenendo così vivi i personaggi e gli elementi iconici come Cappuccetto Rosso, il lupo, i porcellini, le principesse, gli orchi e le fate. Questo panorama complesso richiede un approccio attento e critico, basato su un'accurata comprensione delle fiabe e dei loro contenuti, per avviare un dialogo serio con bambini e ragazzi su questi temi e messaggi. È essenziale esplorare questa misteriosa "foresta fatata" con pazienza, conoscenza approfondita e strumenti di lettura adeguati per affrontare con efficacia gli aspetti deleteri e quelli ancora validi delle fiabe nel mondo contemporaneo.

1.3 *La fiaba e l'infanzia*

Quand'ero bimbo, nelle giornate d'inverno, la Mamma mandava a chiamare in casa nostra la moglie d'un ciabattino famosa per raccontar fiabe. Son tornato addietro, a quegli anni, a quelle giornate d'inverno, quando ci stringevamo tutti, fratellini e sorelline, attorno il gran braciere di rame rosso che il babbo, buon' anima! Si teneva fra le gambe; e, intanto che la zia Angiola, filando in piedi, raccontava, senza mai stancarsi, le sue storie meravigliose, stavamo cheti come l'olio, a bocca aperta, incantati per ore e ore.⁵¹

(Luigi Capuana, *C'era una volta...Fiabe*)

È vero che le fiabe sono spesso mal interpretate. Come ha sottolineato Italo Calvino «Questa che noi siamo abituati a considerare “letteratura per l'infanzia”, ancora nell'Ottocento dove viveva come costume di tradizione orale, non aveva una destinazione d'età: era un racconto di meraviglie, piena espressione dei bisogni poetici di quello stadio culturale»⁵² e confermato dall'antropologa Laura Marchetti, le fiabe non erano inizialmente destinate solo ai bambini: «non è per bambini, non sono loro i destinatari delle fiabe, e anzi, quando lo diventano, la narrazione viene spesso stravolta, edulcorata

⁵¹ Dedicata a Carluccio Ottino posta in apertura della fiaba *La Reginotta*, in Luigi Capuana, *C'era una volta...Fiabe*, Roma, Newton Compton editori, 1992, edizione elettronica realizzata dal progetto Aldo Manuzio, p. 87.

⁵² Italo Calvino, *Fiabe italiane*, 3 voll., Mondadori, Milano, 2002, vol. I, pp. XLIX-L. Il passo citato si trova nella *Introduzione*, scritta da Calvino nel settembre del 1956. Su questo tema anche M. Lüthi, *La fiaba popolare europea*, Mursia, Milano, 2015, pp. 120.

e modificata»⁵³, venivano raccontate sia agli adulti che ai più giovani, tramite il mezzo dell'oralità, fino a quando non sono state sostituite da altre forme di comunicazione nel XX secolo.

Inoltre, il mondo delle fiabe è tutto tranne che idilliaco. Le fiabe affrontano le grandi sfide della vita umana: morte, smarrimento, abbandono, rapimenti, omicidi e altro ancora. I luoghi descritti sono spesso spaventosi, terrificanti e popolati da personaggi come orchi, streghe, draghi e altri esseri pericolosi. Queste storie non sono una fuga dalla realtà; al contrario, mettono in evidenza le difficoltà e le domande più profonde dell'esistenza umana.

Questa è la principale differenza tra le fiabe tradizionali e quelle che definiamo "fiabe mediatiche" create artificialmente per colpire emotivamente l'immaginario degli spettatori, spesso attraverso trasmissioni televisive che cercano di suscitare emozioni e sentimenti senza affrontare realmente le complessità della vita.

Le fiabe come *Cappuccetto Rosso*, *Cenerentola* e *Pollicino* hanno ottenuto una sorta di "consolidamento letterario" attraverso autori come Perrault e i fratelli Grimm. Tuttavia, queste storie non sono state inventate da questi scrittori; piuttosto, hanno radici più antiche, derivanti da tradizioni orali e culturali che si sono trasmesse nel corso dei secoli. Perrault e i Grimm hanno contribuito a diffonderle e a renderle celebri attraverso le loro raccolte e reinterpretazioni, ma la fonte principale è l'antica tradizione popolare. Ecco perché è importante considerare la storia e l'origine di queste fiabe all'interno del loro contesto spazio-temporale, andando oltre le versioni cristallizzate e rese celebri da autori noti.

Sembra che la "la fabbrica della fiaba", termine con il quale intendo denominare la molteplice varietà di fiabe scritte e/o riscritte nel XX secolo, che si trova all'interno delle antologie scolastiche, evidenzia un fenomeno comune nella reinterpretazione delle fiabe: quando vengono stravolte superficialmente, importando valori e pregiudizi ideologici estranei, si osserva uno scadimento della loro qualità e integrità. Le narrazioni diventano lente, prive di rigore e spesso si perdono nei dettagli senza coerenza. La magia diventa un artificio per conformare gli eventi a una morale rassicurante, ignorando la struttura e la verosimiglianza delle fiabe originali.

⁵³ Laura Marchetti, *Le strade della Fiaba*, Adda Editore, Bari, 2020, p. 19.

In questo contesto, molte narrazioni risultano essere più delle imitazioni superficiali che delle autentiche fiabe, presentando motivi accennati e non approfonditi, aggettivazioni improbabili e dialoghi incongrui. Questi racconti tendono a conformarsi a una visione "piccolo-borghese" della morale, senza rigore nella costruzione delle storie, ignorando le caratteristiche essenziali delle fiabe popolari.

Anche quando alcuni autori, come Emma Perodi⁵⁴, cercano di rimanere fedeli alla tradizione, le loro narrazioni possono risultare eccessivamente lunghe o tentare di inserire elementi estranei alla struttura originaria. Questo stravolgimento delle fiabe conduce a un'opera ibrida e sbilanciata, lontana dalla genuina essenza delle fiabe originali. La contaminazione dei racconti con elementi estranei mina la loro coerenza e autenticità, creando un insieme confuso e disomogeneo.

Le collane editoriali e le testate proliferanti sembrano essere colme di queste "similfiabe", dove gli elementi e i dettagli non si integrano organicamente e dove la coerenza narrativa è compromessa da scelte arbitrarie e poco congruenti.

1.4 *L'universalità delle fiabe*

Esplorando l'incessante attrattiva delle fiabe nell'immaginario umano che oltrepassa le barriere temporali e culturali, esaminiamo come questi racconti, pur nascendo in contesti lontani e antichi, mantengano una potente presa sull'umanità, sfidando il trascorrere del tempo e la mutevolezza delle epoche.

Le fiabe, nate in contesti e con premesse che sfidano la verosimiglianza, si ergono come mondi meravigliosi e in contrasto irreparabile con la realtà in cui hanno visto la luce. Tuttavia, la loro sopravvivenza nell'immaginario umano, nonostante le trasformazioni del mondo reale che le ha viste nascere, sottolinea la loro straordinaria capacità di evocare aspettative, curiosità e paure negli individui. Ciò solleva una domanda fondamentale: perché le fiabe mantengono intatta la loro potenza evocativa, suscitando emozioni e anticipazioni anche quando la realtà che le ha generate è ormai scomparsa?

⁵⁴ Emma Perodi è stata una giornalista e scrittrice italiana, autrice soprattutto di letteratura per l'infanzia. La sua opera principale fu *Le novelle della nonna*, pubblicata fra il 1892 e il 1893, una raccolta di racconti fantastici ambientati nel Casentino, i quali, pur essendo destinati a bambini, mantengono temi inquietanti. (*Le novelle della nonna*, Salani, Firenze, 1893. Nuova edizione sotto il titolo *Fiabe fantastiche. Le novelle della nonna*, Einaudi, Torino, 1974).

Fin dal momento in cui il narratore inizia il suo racconto, si stabilisce un patto con l'ascoltatore, sospingendo ogni riferimento al mondo reale in secondo piano. Il tempo e lo spazio nelle fiabe sfuggono alle regole terrene, i personaggi agiscono seguendo ritmi e leggi differenti, mentre la psicologia individuale è sacrificata sull'altare della narrazione in rapida accelerazione.

La forza delle fiabe risiede nella loro capacità di adattarsi e persistere nel panorama letterario. Nel Terzo Millennio, si continua a valorizzare questa "irresistibilità fiabesca", priva di limitazioni spazio-temporali, capace di assolutizzare simboli e metafore che si arricchiscono semanticamente di generazione in generazione, di cultura in cultura.

Le fiabe trasportano chi le ascolta in un "altrove", fuori dalla realtà conosciuta, permettendo l'immergersi in una dimensione diversa e la creazione di una propria narrazione personale.

Numerosi studiosi concordano sul fondamento mitico delle fiabe, presentando un rituale di iniziazione in cui l'eroe supera prove difficili, simboleggianti una morte e rinascita, per entrare a far parte della comunità.

L'identità trasversale alle culture offre un senso di appartenenza a una famiglia umana più ampia, trasportando il lettore in un "lontano lontano" dove l'inesplicabile diventa accettabile e ogni cosa può essere se stessa e altro.

1.5 *Fiaba e educazione*

In *L'istinto di narrare*, Jonathan Gottschall, nel terzo capitolo, *L'inferno è amico delle storie*, scrive:

Nel suo straordinario *Come funziona la mente* Pinker (teorico dell'evoluzione umana, ndr) sostiene che le storie ci dotano di un archivio mentale di situazioni complesse che un giorno potremmo trovarci a dover affrontare, unitamente a una serie di possibili soluzioni operative. Così come i giocatori di scacchi memorizzano risposte ottimali a un'ampia gamma di attacchi e difese, noi ci attrezziamo per la vita reale, assorbendo schemi di gioco funzionali.

E più avanti:

La costante attivazione dei nostri neuroni in risposta a stimoli derivanti dal consumo di finzione narrativa rafforza e ridefinisce le vie neurali che consentono una navigazione competente nei problemi dell'esistenza. In questo senso siamo attratti dalla finzione narrativa non a causa di un'anomalia dell'evoluzione, ma perché la finzione è, nell'insieme, vantaggiosa per noi. Questo perché la vita umana, specialmente la vita sociale, è profondamente complessa e le poste in gioco molto alte. La finzione consente al nostro cervello di fare pratica con le reazioni a quei generi di sfide che sono, e sono sempre state, le più cruciali per il nostro successo come specie.⁵⁵

In questo paragrafo vi è un'analisi della pervasività delle fiabe nell'immaginario degli adulti, che avviene sottolineando come ricordi legati a personaggi e avventure fiabesche siano un elemento comune nell'infanzia di molti individui. Esploriamo l'importanza delle fiabe nella formazione dei ricordi infantili. Utilizziamo esempi specifici come *Hänsel e Gretel*, *Biancaneve*, *la Bella e la Bestia*, *il Gatto con gli stivali*, e *Cenerentola*, per illustrare come i personaggi e le trame fiabesche abbiano influenzato l'immaginario e i sogni dei bambini. Approfondiamo come le trasformazioni magiche, i luoghi incantati e gli animali parlanti abbiano contribuito a creare mondi fantastici e sognanti che hanno lasciato un'impronta duratura nei ricordi dell'infanzia. Esaminiamo il ruolo delle imprese incredibili e dei personaggi eroici nelle fiabe, analizzando come questi elementi abbiano ispirato emozioni come l'ammirazione, il timore, la determinazione e la tenacia nei giovani lettori e spettatori.

Il percorso intrapreso nella fiaba rappresenta un passaggio cruciale atto a plasmare la crescita del protagonista. Questo momento segna una separazione dalla sicurezza delle origini e dell'infanzia, catapultando il giovane in un mondo che favorisce la sua maturazione e il suo ingresso nell'età adulta. Tuttavia, questa trasformazione avviene solo al termine del viaggio, solitamente con la conquista di ricchezze, la ricerca di un partner e l'avvio della genitorialità. L'equilibrio perduto all'inizio si ristabilisce al ritorno a casa o con l'invito ai genitori e ai fratelli a condividere le ricchezze acquisite.

Il viaggio diventa un requisito imprescindibile per l'ingresso nell'età adulta, obbligando tutti i protagonisti delle fiabe a intraprenderlo: alcuni scelgono volontariamente di lasciare la propria casa, mentre altri sono spinti dalla necessità o dalla ricerca di fortuna. Tuttavia, non sempre il protagonista è disposto a separarsi dalla sua famiglia; in questi casi, è costretto a farlo affinché il viaggio possa compiersi.

⁵⁵ Jonathan Gottschall, *L'istinto di narrare: come le storie ci hanno reso umani*, Bollati Boringhieri, Torino, 2014.

Questo viaggio non è necessariamente fisico, può essere anche una trasformazione dello stato: principi trasformati in anfibi o principesse addormentate per secoli, giovani imprigionati in torri fortificate e alla mercé di orchi o streghe. L'obiettivo finale rimane sempre lo stesso: la consapevolezza della propria identità e la costruzione del proprio destino.

La metafora diventa evidente: questo percorso iniziatico rappresenta soprattutto un processo di auto-riconoscimento; durante questo processo, il soggetto deve affrontare le proprie responsabilità, sperimentare la solitudine e la paura dell'abbandono. Tuttavia, per essere efficace, è cruciale anche ritrovare l'altro, imparare a comunicare e confrontarsi, agendo con mente critica e intelligenza.

Il distacco dalla sicurezza e dalla protezione della propria casa segna l'inizio dell'avventura formativa, un cammino che non è né facile né immediato, ma richiede tempo e dedizione. Questa stessa avventura, che da un lato spinge nell'ignoto, dall'altro si aggrappa all'esperienza passata, lentamente conduce al ritorno, come se fosse una necessità inevitabile: il ritorno simboleggia la conquista dell'autonomia, la reinterpretazione della tradizione e degli insegnamenti del passato.

Il viaggio iniziatico rappresenta un elemento cruciale della fiaba popolare: descrive il percorso di un eroe che, dopo aver affrontato e superato una serie di esperienze fondamentali, giunge infine alla meta. In questo senso, come evidenziato da Franco Cambi, la fiaba conserva e tramanda nel suo immaginario i riti di passaggio dall'infanzia all'età adulta.

La narrazione, il racconto, la storia, svolgono un ruolo fondamentale nel dare significato alle esperienze umane e alla stessa vita, aiutando l'individuo a comprendere sé stesso e il suo vissuto. Nelle storie si può identificare una duplice funzione: innanzitutto, offrono al fruitore un ambiente "protetto" nel quale esplorare le grandi domande esistenziali, fornendo risposte collaudate che potrebbero essere utili in futuro; inoltre, contribuiscono a rafforzare il senso del giudizio morale, distinguendo chiaramente il bene dal male.

Le fiabe, come storie, affrontano questo doppio compito attraverso l'uso metaforico, allegorico e simbolico degli eventi e dei personaggi, evitando una lettura letterale. L'interpretazione delle fiabe inevitabilmente si sposta verso approcci ermeneutici simbolici o psicoanalitici, a meno che non si ipotizzi per esse una diversa funzione.

Dietro al percorso dell'eroe protagonista nella fiaba si cela un altro viaggio, parallelo e altrettanto iniziatico: è il viaggio del lettore. La fiaba innesca quindi una doppia iniziazione: invita il lettore-ascoltatore non solo a seguire il percorso dell'eroe, ma anche a far proprio il racconto e a rielaborarlo in prima persona. Questa fusione tra narrazione ed educazione mette in evidenza un aspetto cruciale per la formazione individuale: la necessità di essere disposti ad abbandonare certezze per crescere.

Non è necessario richiamare gli studi di Bruno Bettelheim per comprendere quanto i bambini abbiano bisogno di storie per dare un senso al proprio mondo: la letteratura può essere uno strumento di coercizione o emancipazione, a seconda di come viene presentata ai più piccoli.

Questo processo trova la sua base nell'identificazione naturale che i giovani lettori vivono con il protagonista "di carta" della storia. La fiaba ha sempre avuto una funzione pedagogica, intesa come strumento attraverso il quale gli adulti comunicano e trasmettono la loro esperienza umana.

Attraverso una vasta gamma di temi e motivi, le fiabe continuano a raccontarci indefinitamente la nostra storia universale. Esse restituiscono l'immagine dei problemi che i bambini sentono come propri: la paura di essere respinti, l'abbandono, la lotta contro forze oscure o misteriose. Le fiabe forniscono strumenti per affrontare queste paure e queste sfide, presentandole in un contesto fantastico e immaginativo che permette di elaborarle.

Le fiabe attingono alle realtà interiori più profonde, affascinando i bambini anche con racconti crudi e paurosi che esplorano temi come la morte, il male, la solitudine e la diversità, permettendo loro di confrontarsi con queste paure e di elaborarle attraverso l'immaginazione e il fantastico.

Afferma Bettelheim: «Ascoltare una fiaba e recepire le immagini che essa presenta può essere paragonato a uno spargimento di semi che solo in parte germogliano nella mente del bambino. Alcuni di essi hanno immediatamente effetto nella sua mente; altri stimolano processi nel suo inconscio. Altri ancora hanno bisogno di riposare a lungo fino a che la mente del bambino abbia raggiunto uno stadio idoneo alla loro germinazione, e molti non metteranno mai radici. Ma quei semi che sono caduti nel terreno adatto [...] incoraggeranno intuizioni, nutriranno speranze».⁵⁶

⁵⁶ Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato*, trad. it. Andrea D'Anna, Feltrinelli, Milano, 2000, p.151.

La fiaba rappresenta il viaggio della vita umana, trasformandosi lei stessa in un viaggio narrativo e svolgendo una rilevante funzione educativa. Questo ruolo della fiaba, a mio parere, assume ancor più rilevanza nella società contemporanea.

Nel contesto odierno, è fondamentale dotare i bambini di strumenti interpretativi consapevoli per comprendere la complessità della realtà che li circonda, e le fiabe possono essere un elemento chiave in questo processo. Nonostante la moltitudine di informazioni che questi ultimi raggiungono attraverso immagini e parole, spesso manca un metodo per integrarle e orientarsi al loro interno.

Le fiabe offrono un mezzo per affrontare questa sfida, permettendo ai bambini di sviluppare capacità interpretative e di lettura critica. Esse forniscono un terreno fertile per la comprensione dei molteplici aspetti della vita, presentando situazioni complesse in un contesto narrativo che facilita la riflessione e l'elaborazione emotiva.

In un'epoca caratterizzata da un sovraccarico di informazioni, le fiabe possono fungere da guida, offrendo un modo per organizzare, sintetizzare e dare senso a esperienze e conoscenze, aiutando i bambini a sviluppare un pensiero critico e una comprensione più profonda della realtà che li circonda.

La fiaba svolge una fondamentale funzione formativa, rivestendo un ruolo di notevole importanza nello sviluppo dei bambini grazie alla sua potente capacità evocativa, sia a livello narrativo che immaginativo. La fiaba rappresenta un mezzo che stimola la creatività in maniera straordinaria. È considerata un importante strumento per le sue caratteristiche sorprendenti e le funzioni che svolge: attinge all'inconscio del bambino, affronta le sue paure e, attraverso la ripetizione delle situazioni, le aiuta a essere affrontate e superate; alimenta la fantasia introducendo il bambino in mondi incantati, irreali e meravigliosi, governati da logiche magiche; rende il bambino sensibile al potere della narrazione, coinvolgendolo in mondi fantastici di storie.⁵⁷

In ultima analisi, la fiaba ci conduce verso le nostre origini, portandoci in un mondo arcaico che risiede ancora dentro di noi, esplorando tematiche come la paura, la felicità e le esperienze profonde e fondamentali che plasmano la nostra identità.

L'aspetto didattico rappresenta un elemento comune a tutte le fiabe, in cui la morale, più o meno implicita, insegna valori come la gentilezza, l'umiltà, l'obbedienza, il rispetto, ma anche il coraggio e l'intraprendenza, al fine di migliorare il proprio destino. La fiaba assume un ruolo pedagogico cruciale nel passaggio all'età adulta, rappresentando

⁵⁷ Franco Cambi e Sandra Landi, *L'immagine della società nella fiaba*, Armando Editore, Roma, 2008.

un vero e proprio "viaggio iniziatico" che comprende allontanamento, isolamento, prove, aiuti e, infine, conquiste; un percorso che simboleggia la morte del bambino e la rinascita dell'individuo adulto.

Un tratto distintivo delle fiabe è la rappresentazione di un mondo meraviglioso dove ogni cosa è possibile, permettendo ai personaggi di trovare soluzioni ai loro problemi. Tuttavia, al di là di ciò, la fiaba ha anche la capacità di coinvolgere il lettore in questo mondo, superando i confini della mente e rompendo la rigidità del pensiero, consentendo al lettore di accedere al mondo del Tutto-Possibile e condividere le soluzioni dei personaggi.

Le fiabe offrono una vasta gamma di possibilità didattiche in quanto integrano in sé molteplici elementi: presentano valori morali, trasmettono lezioni di vita, offrono stimoli alla creatività e all'immaginazione, oltre a fornire spunti per la riflessione su diversi temi. La loro struttura narrativa coinvolgente e avvincente è adatta a favorire l'apprendimento e lo sviluppo delle competenze trasversali.

Nel contesto della scuola, l'utilizzo delle fiabe può essere trasversale, applicandole a diverse materie come la lingua e letteratura, la storia, la geografia, la matematica e persino la formazione civica. Ad esempio, le fiabe possono essere utilizzate per promuovere la comprensione della diversità culturale, per stimolare la capacità di analisi e comprensione del testo, per sviluppare abilità linguistiche e per favorire la riflessione critica.

Inoltre, attraverso le fiabe si può incoraggiare il dialogo, sia tra insegnanti e studenti sia tra gli stessi studenti, stimolando la discussione, la condivisione di punti di vista e la collaborazione. Questo approccio favorisce un ambiente inclusivo, dove ogni voce può essere ascoltata e rispettata.

In sintesi, la letteratura fiabesca rappresenta un valido strumento didattico che si adatta perfettamente al contesto scolastico, contribuendo allo sviluppo globale degli studenti e al raggiungimento degli obiettivi educativi e formativi delineati dai programmi ministeriali.

«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». ⁵⁸

⁵⁸ Antoni Arca, *Fabulas. Per una didattica della fiaba*, Interlinea, Novara, 2005, p. 94.

Il bambino è spinto naturalmente a esplorare e a discernere attivamente tra le situazioni e le storie che gli vengono presentate, sia che provengano dalla realtà che dalla finzione, selezionando ciò che trova più stimolante e interessante. In questo senso, la fiaba diventa uno strumento privilegiato per la costruzione della struttura mentale e per la formazione dei rapporti con gli altri e con il mondo circostante.

Attraverso le fiabe, il lettore, in questo caso il bambino, ha l'opportunità di distinguere tra ciò che è giusto e ciò che è sbagliato, di discernere tra il vero e il falso, o tra la realtà e la fantasia. Le fiabe fungono quindi da strumento di riflessione attiva, permettendo di ascoltare attentamente e direttamente gli interessi di chi le ascolta.

Questo processo di discernimento attivo è cruciale per lo sviluppo cognitivo ed emotivo del bambino. Le fiabe offrono un terreno fertile per l'apprendimento di valori, la comprensione della complessità della vita e la capacità di valutare situazioni e comportamenti, tutto ciò contribuendo alla formazione di una coscienza critica e alla costruzione di una visione del mondo più consapevole.

«Nella struttura della fiaba il bambino finisce per identificare e contemplare le strutture della propria immaginazione»⁵⁹, come sottolineato da Rodari, nella struttura delle fiabe il bambino riesce a identificare e contemplare le strutture della propria immaginazione. Questo processo di immaginazione e contemplazione attiva consente al bambino di costruire strutture mentali che sono essenziali per comprendere e affrontare la realtà circostante. In questo modo, l'ascolto delle fiabe assume un ruolo cruciale nella formazione mentale e creativa dei bambini, offrendo loro la possibilità di sviluppare le capacità di pensiero critico, immaginativo e di *problem solving*.

Il potere terapeutico delle fiabe è notevole poiché affrontano le sfide e le ansie fondamentali che accompagnano la crescita psicologica del bambino, affrontando i cosiddetti "problemi focali" tipici di ogni fase dello sviluppo.⁶⁰ Le fiabe offrono un messaggio ottimistico che mira a confortare il bambino, incoraggiandolo a superare gli ostacoli intrinseci alla crescita.

Questi racconti sono in grado di rassicurare il bambino sulle proprie capacità di superare le sfide, anche quando sembrano insormontabili. Incoraggiano il giovane a trovare la fiducia in sé stesso e a affrontare i problemi nonostante le difficoltà e la

⁵⁹ Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi, Torino, 1973, p. 152.

⁶⁰ Leonardo Angelini, *Le fiabe e la varietà delle culture*, CLEUP, Padova, 1989.

sensazione di impotenza. In sostanza, le fiabe fungono da strumento formativo, aiutando il bambino a comprendere meglio sé stesso e i propri bisogni emotivi.

Il motivo per cui le fiabe risultano così attraenti per i bambini va oltre la semplice presenza di elementi fantastici o magici; ciò che le rende così coinvolgenti è il meccanismo del riscatto dell'eroe, il fulcro della narrazione che mostra come, anche nelle situazioni più difficili, si possa raggiungere una sorta di "lieto fine" attraverso una trasformazione personale e un cambio di prospettiva.

Inoltre, le fiabe offrono un racconto terapeutico che permette di liberare le speranze e la loro forza, consentendo al bambino di confrontarsi con il futuro in modo positivo. Anche se la vita reale non sempre termina con un lieto fine, le fiabe insegnano che è possibile ottenere ciò di cui si ha bisogno, seppur attraverso una serie di prove e tentativi.

Un elemento cruciale è che le fiabe raggiungono il cuore del bambino senza bisogno di spiegazioni, offrendo un messaggio rassicurante e liberatorio che può confortare senza la necessità di commenti. Man mano che il bambino cresce, le fiabe continuano a svolgere il loro ruolo terapeutico, adattandosi alle nuove sfide e ai conflitti emozionali che emergono nelle diverse fasi della crescita.

Infine, la capacità delle fiabe di mantenere il loro potere finché il bambino ne ha bisogno è evidente nella tendenza dei bambini a richiedere la stessa storia ripetutamente.

Questo desiderio persiste finché il bambino non supera i conflitti interiori legati alla storia, momento in cui emerge la necessità di nuove storie che rispecchino le sue attuali esigenze emotive.

L'evoluzione della fiaba dalla sua struttura tradizionale a quella contemporanea, influenzata dai media e dal cinema, riflette non solo i cambiamenti nella narrazione delle storie, ma anche l'evoluzione della rappresentazione del sé collettivo e individuale.

Sul fronte della psicologia analitica, Marie-Louise von Franz descrive in questo modo la funzione delle fiabe: «Le fiabe sembrano realmente esercitare rispetto allo spirito di un popolo la stessa funzione che i sogni hanno rispetto a un individuo: esse confermano, guariscono, compensano, bilanciano e criticano l'atteggiamento collettivo dominante, proprio come i sogni guariscono, compensano, confermano, criticano o completano l'atteggiamento conscio di una persona. In questo risiede lo straordinario valore delle fiabe ed è questo il motivo per cui non hanno mai potuto essere né eliminate né assorbite dall'insegnamento religioso ufficiale. La sotterranea sopravvivenza delle fiabe in tutte le civiltà è stata garantita dal fatto che esse soddisfacevano quelle esigenze

psicologiche che per qualche ragione non trovavano sufficiente accoglienza nell'atteggiamento conscio della collettività, mantenendo in tal modo una funzione di compensazione simile a quella dei sogni». ⁶¹

Anche Italo Calvino giunse a conclusioni abbastanza simili, quando affermò che «le fiabe contengono una spiegazione generale del mondo, in cui c'è posto per tutto il male e tutto il bene e ci si trova sempre la via per uscir fuori dai più terribili incantesimi». ⁶²

La funzione delle fiabe, dunque sembra essere quella di migliorare le capacità adattive dell'uomo, Calvino ribadisce l'importanza dell'aspetto morale, pur se inferiore, a suo avviso, rispetto a quella dell'elemento meraviglioso. «La morale della fiaba, afferma lo scrittore italiano, è sempre implicita, nella vittoria delle semplici virtù dei personaggi buoni e nel castigo delle altrettanto semplici e assolute perversità dei malvagi; quasi mai vi si insiste in forma sentenziosa e pedagogica. E forse la funzione morale che il raccontar fiabe ha nell'intendimento popolare, va cercata non nella direzione dei contenuti ma nell'istituzione stessa della fiaba, nel fatto di raccontarle e d'udirle». ⁶³

Molte delle idee proposte da Rodari e altri autori rappresentano ancora oggi un importante punto di vista sulla funzione e il valore delle fiabe nella vita dei bambini.

La loro presenza è cruciale perché, nonostante le trasformazioni del modo in cui vengono veicolate (cartacee, televisive, cinematografiche), mantengono elementi basilari. Anche le trasposizioni cinematografiche, pur con le loro peculiarità, spesso conservano gli elementi cardine delle fiabe tradizionali: il protagonista, le avventure, la trasformazione personale, e l'esito positivo come conseguenza di tale crescita.

La fiaba è un ponte che collega l'adulto al mondo interiore del bambino, un modo per introdurre il fanciullo a concetti e situazioni che, altrimenti, potrebbero risultare troppo complessi o intimidatori. Oltre a essere un mezzo educativo, la fiaba offre una finestra attraverso cui i bambini possono esplorare il mondo che li circonda.

Leggere fiabe ai bambini richiede una narrativa coinvolgente, dove l'adulto si immerge nella storia, modulando toni, voci e ritmo per mantenere alta l'attenzione. La

⁶¹ Marie- Louise Von Franz, *Le fiabe del lieto fine, Psicologia delle storie di redenzione*, Edizioni Red, Milano, 1987.

⁶² Italo Calvino, *Sulla fiaba*, Edizioni Mondadori, Milano, 1996.

⁶³ Italo Calvino, *Sulla fiaba*, cit., 1996.

lettura deve essere un'esperienza condivisa, permettendo al bambino di esprimere domande, dubbi ed emozioni che emergono durante il racconto.

Quando si parla di "fiabaterapia"⁶⁴, ci si riferisce a un utilizzo terapeutico della fiaba per favorire la crescita personale e affrontare problematiche psicologiche. Il potere della fiaba risiede nella sua capacità di rispecchiare e affrontare le difficoltà umane in un contesto fantastico, offrendo soluzioni e spunti per il superamento di ostacoli.

Nell'ambito scolastico, le fiabe possono essere utilizzate come strumenti di apprendimento e sviluppo emotivo. Attraverso progetti educativi che coinvolgono le fiabe, i bambini possono migliorare la comprensione della narrazione, acquisire valori morali e sociali, sviluppare la creatività e imparare a gestire le proprie emozioni.

In definitiva, l'importanza delle fiabe persiste nel loro potere di trasmettere insegnamenti, di coinvolgere emotivamente e di stimolare l'immaginazione. La loro capacità di adattarsi a diversi formati e contesti le rende strumenti versatili e preziosi per l'educazione e lo sviluppo dei bambini.

Il concetto del "manicheismo morale" è spesso associato alle fiabe per la chiara distinzione tra buoni e cattivi. Tuttavia, molte fiabe classiche presentano personaggi sfaccettati e situazioni in cui non tutto è così netto e lineare.

Biancaneve, ad esempio, mostra la cattiveria della matrigna ma anche la vulnerabilità della protagonista, mentre Cappuccetto Rosso può essere letta come una storia che sottolinea l'importanza della prudenza senza dipingere necessariamente il lupo come completamente malvagio. Pinocchio, con le sue imperfezioni e le sfide che affronta, riflette la complessità umana e la possibilità di redenzione nonostante gli errori commessi.

⁶⁴ La fiaba, così come altre produzioni fantastiche, può essere inserita all'interno del processo psicoterapeutico in momenti e con modalità diverse e diventa storia terapeutica, un racconto costruito o su cui si lavora per conseguire un preciso scopo terapeutico. (Burns, G. W. (2005). *101 healing stories for kids and teens*. New York: Wiley. (trad. it. *101 storie che guariscono. L'uso di narrazioni in psicoterapia con bambini e adolescenti*. Trento: Erickson, 2006)

La fiaba può poi emergere in fasi più avanzate del lavoro terapeutico. Assume in alcuni casi una funzione più propriamente trasformativa, quando cioè il terapeuta tende a introdurre nel sistema perturbazioni che risultino strategicamente orientate alla riorganizzazione dei pattern di attaccamento evidenziati e all'articolazione, differenziazione e flessibilizzazione delle proprie strategie relazionali e dei relativi schemi cognitivi, che il bambino può riprodurre poi anche nella relazione terapeutica. (Vittorio Guidano, *Lo sviluppo del Sé. Nuovo manuale di psicoterapia cognitiva*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996, pp. 134- 152).

La fiaba può anche essere richiesta dal terapeuta in fase di assesment. Questo può infatti costituire un'occasione ricca e stimolante nell'ambito di un contesto comunicativo e linguistico "analogico": innanzitutto per promuovere la costruzione di una relazione terapeutica calda e attivante, ma anche per fornire informazioni utili da leggere in chiave affettiva e da integrare con il quadro esplicativo che si va delineando riguardo ai pattern di attaccamento in atto e all'organizzazione del Sé del bambino. (Lambruschi, F., & Ciotti F. *La teoria dell'attaccamento e nuovi orizzonti psicoterapeutici nell'infanzia. Età evolutiva*, 1995, pp. 109-126) (Lambruschi F., Iacchia, E., & Raffa T. *La fiaba come espressione del senso di sé emergente del bambino: possibili chiavi esplicative e indicazioni terapeutiche*. G. Rezzonico e D. Liccione (a cura di), *Sogni e psicoterapia. L'uso del materiale onirico in psicoterapia. I cambiamenti che l'analisi dei sogni può produrre nel paziente*. Bollati Boringhieri, Torino, pp. 307- 344).

In molte fiabe, soprattutto nelle versioni originali, i personaggi non sono completamente buoni o cattivi, ma presentano sfumature di grigio che consentono di esplorare la moralità in modo più sfaccettato. Questo offre spazio all'interpretazione e all'apprendimento, permettendo ai lettori di riflettere sulle azioni dei personaggi e sulle conseguenze delle loro scelte.

Le fiabe, dunque, offrono una gamma più ampia di insegnamenti morali e lasciano spazio alla discussione su temi come la responsabilità, il coraggio, l'egoismo e la redenzione. È proprio questa complessità che le rende così preziose, poiché offrono molteplici livelli di lettura e interpretazione adatti a diverse età e contesti culturali.

Si potrebbe lavorare sulla riscrittura di alcune fiabe: come mai tifiamo sempre per i protagonisti?

Un lavoro che da insegnante si potrebbe proporre in classe è quello di riscrivere alcune fiabe da un punto di vista differente, chiedendosi come sia possibile che si tifi sempre per il protagonista e non ci si metta mai nei panni dell'antagonista? Perché tifiamo sempre per il gatto con gli stivali che racconta molte bugie e invece non ci mettiamo nei panni dell'orco a cui il gatto con gli stivali racconta le bugie, se lo mangia e in più gli ruba il castello? Proviamo a metterci con i bambini dall'altra parte e capire come mai e questo servirà per lavorare sull'empatia.

Uno dei motivi che possono muovere un'insegnante a fare un lavoro di decostruzione, e successivamente, nuova costruzione delle fiabe classiche è la definizione che si trova nella maggior parte dei libri di testo riguardo la fiaba, ovvero "i protagonisti sono sempre buoni" ma non è così, siamo semplicemente portati a giustificare ogni atteggiamento avuto dal protagonista in quanto è il protagonista, ma non è vero che sono sempre buoni, hanno atteggiamenti corretti e non, esattamente come tutti i personaggi, dunque non si dovrebbero mitizzare.

1.6 *Il tema della morte*

È affascinante come la letteratura per l'infanzia affronti il tema della morte in modo sottile e complesso, lontano dalla semplice rappresentazione di un evento finale.

La morte nei migliori libri per bambini diventa un simbolo di trasformazione, un passaggio necessario per il protagonista per affrontare e comprendere l'ignoto, il mistero e il cambiamento.

Questa rappresentazione della morte come un viaggio verso l'ignoto si allontana dall'idea comune di fine e tristezza, per trasformarsi in un'esperienza di crescita personale. Il protagonista è spinto a confrontarsi con questo "Altrove", a esplorarlo, a farsi coinvolgere, per poi emergere trasformato, arricchito da questa esperienza.

Questa visione della morte come un tema più ampio e metaforico si allinea alla visione della letteratura per l'infanzia come veicolo non solo di intrattenimento, ma anche di crescita emotiva e spirituale. Offre ai giovani lettori una prospettiva più ampia sulla vita, sul cambiamento e sul significato dell'esistenza stessa, senza limitarsi alla rappresentazione della morte come fine assoluta.

Questi libri si pongono come strumenti per affrontare temi universali in modo accessibile ai bambini, aiutandoli a elaborare concetti complessi come la morte, la crescita personale e la trasformazione. In questo modo, la letteratura per l'infanzia assume un ruolo formativo e di stimolo all'immaginazione, offrendo agli adulti in formazione un modo più maturo e approfondito di esplorare il mondo che li circonda.

Questa prospettiva della letteratura per l'infanzia come veicolo per esplorare l'ignoto, il selvaggio e l'opposto della civiltà, è affascinante. I libri per bambini che si sono affermati come capolavori hanno abbracciato la sfida di raccontare storie che vanno oltre la superficie, esplorando il mondo della natura, della foresta, del buio e del mistero come luoghi di crescita e trasformazione.

Questi testi non trattano solo la crescita come diventare individui conformi socialmente, ma come un viaggio interiore, una scoperta di sé stessi e della propria umanità più profonda. Rappresentano una sorta di iniziazione, un cammino attraverso l'ombra e l'ignoto che consente ai lettori giovani di affrontare temi complessi in modo accessibile.

L'idea che la morte possa essere rappresentata come una transizione, un ritorno a una dimensione primordiale anziché come un fine definitivo, offre una prospettiva

potente e positiva. Questi libri insegnano che l'esperienza dell'ignoto e del non convenzionale è cruciale per comprendere la nostra essenza più autentica al di là delle convenzioni sociali e culturali.

Attraverso queste storie, i bambini possono esplorare mondi alternativi, affrontare le proprie paure e incertezze, e comprendere che la crescita personale richiede spesso di attraversare il buio e l'incertezza. La letteratura per l'infanzia diventa così uno strumento non solo di intrattenimento, ma di crescita interiore e di comprensione del mondo che va al di là delle apparenze.

Molte opere della letteratura per l'infanzia esplorano temi profondi e spesso complessi come la morte e il ritorno alle origini. Questi racconti sembrano viaggiare oltre i confini della vita quotidiana, offrendo una visione diversa e a tratti oscura della realtà.

In molte di queste storie, come *Alice nel Paese delle Meraviglie*⁶⁵, *Peter Pan*⁶⁶ e *Le Avventure di Pinocchio*⁶⁷, i protagonisti affrontano dimensioni sotterranee o luoghi associati alla morte. Questi viaggi simbolici possono rappresentare un ritorno a una dimensione primordiale, una sorta di morte e rinascita che consente ai personaggi di esplorare nuove verità su sé stessi e sul mondo che li circonda.

La simbologia della morte e del ritorno alle origini, come nel caso di Pinocchio impiccato alla quercia, può essere interpretata come un processo di trasformazione e di ritorno alla natura, una sorta di ciclico fluire della vita. Questi temi profondi possono offrire ai giovani lettori una prospettiva diversa sulla vita e sulla morte, invitandoli a esplorare la complessità delle esperienze umane attraverso il potere delle storie.

Questa interpretazione delle opere per l'infanzia dimostra quanto la letteratura possa essere una via per affrontare concetti complessi in modo accessibile e simbolico, offrendo agli individui, anche a una giovane età, l'opportunità di riflettere su temi universali come la morte e la rinascita.

Le storie svolgono un ruolo fondamentale nel processo di guarigione e nel trattamento dei traumi nei bambini. Esse offrono una via attraverso cui i piccoli possono

⁶⁵ Lewis Carroll, *Le avventure d'Alice nel Paese delle meraviglie*, trad. it. T. P. Rossetti, Torino, Ermanno Loescher, 1872 e Lewis Carroll, *Alice nel Paese delle meraviglie*, trad. it. L. Lunari, Gribaudo, Milano, 2015.

⁶⁶ James Matthew Barrie, *Peter Pan e Wendy*, traduzione di S.F., Firenze, R. Bemporad & figlio, 1922 e James Matthew Barrie, *Peter Pan*, Giunti Editore, Firenze, 2022.

⁶⁷ Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Libreria Editrice Felice Paggi, 1883 e Carlo Collodi, e Carlo Collodi, *Pinocchio*, Feltrinelli, Universale economica, 2014.

esprimere emozioni, paure e ansie, consentendo loro di elaborare le esperienze traumatiche in un contesto sicuro e controllato.

Le storie forniscono un terreno fertile per l'identificazione e l'immedesimazione con i personaggi, consentendo ai bambini di sentirsi meno soli o isolati nelle loro esperienze. L'uso di linguaggio e toni familiari, come la lingua materna o accenti familiari, rende questi racconti ancora più rassicuranti e confortanti.

Infine, la capacità delle storie di veicolare messaggi positivi e costruttivi, oltre a offrire modelli positivi di comportamento e soluzioni ai problemi, è cruciale nel fornire ai bambini gli strumenti necessari per affrontare e superare i traumi.

Dopo l'attentato di Manchester⁶⁸, un evento tragico e scioccante che ha coinvolto numerosi giovani, molti dei quali ancora minorenni, è emersa una domanda dolorosa e complessa su come affrontare il tema del terrorismo con i bambini.

In seguito a ogni atto di terrorismo, sia sui media che sui social network, emerge sempre questa domanda su come spiegare agli altri, soprattutto ai più giovani, cosa sia accaduto e perché. La sfida consiste nel trovare modalità appropriate e sensibili per affrontare tali eventi traumatici con i bambini, offrendo loro informazioni e spiegazioni adatte alla loro età e comprensione emotiva.

Si tratta di un momento difficile, poiché i genitori, gli educatori e coloro che si occupano dei bambini si trovano ad affrontare la necessità di comunicare queste notizie senza generare paura o ansia e, allo stesso tempo, aiutando i giovani a elaborare le loro emozioni e a sentirsi al sicuro.

Le parole di Nadia Terranova⁶⁹ offrono una prospettiva interessante e provocatoria sul modo in cui affrontare il tema dei fatti di cronaca, come gli attentati, con

⁶⁸ L'attentato di Manchester del 22 maggio 2017 è stato un attacco suicida avvenuto alla *Manchester Arena* nell'omonima città, alle ore 22:31 locali, al termine del concerto della cantante statunitense Ariana Grande. L'esplosione ha provocato 23 morti (incluso l'attentatore) e 250 feriti, il che lo rende il peggior attacco avvenuto nel Regno Unito dagli attentati di Londra del 7 luglio 2005. Il giorno dopo l'attentato lo Stato Islamico (ISIS) ne ha rivendicato la responsabilità.

⁶⁹ Nadia Terranova è una scrittrice italiana. Pubblica per Einaudi Ragazzi (*Gli anni al contrario*, 2015, *Le nuvole per terra*, 2016 e la traduzione di *Lettera all'insegnante di mio figlio* di Abraham Lincoln, 2019) e per Mondadori Ragazzi (*Casca il mondo*, 2016).

Il 25 settembre del 2018, per Einaudi, è uscito il romanzo *Addio fantasmi*. Nel marzo 2019 esce *Omero è stato qui* (Bompiani Ragazzi), con le illustrazioni di Vanna Vinci. A novembre del 2019 esce il suo primo saggio *Un'idea di infanzia. Libri, bambini e altra letteratura* per la casa editrice Italo Svevo.

A maggio 2020 per Giulio Perrone Editore, esce la raccolta di racconti *Come una storia d'amore*.

A novembre 2020, esce *Aladino e la lampada magica* (Orecchio Acerbo), con le illustrazioni di Lorenzo Mattotti. Sempre nel 2020, esce *Non sono mai stata via. Vita in esilio di Maria Zambrano* (Rueballu).

Suoi racconti sono stati pubblicati in antologie editate da Baldini & Castoldi, Laterza, Utet ed è tra i docenti della *Scuola del libro* di Roma.

i bambini. Terranova sottolinea che il problema non risiede tanto nel cercare di spiegare gli eventi traumatici ai bambini ogni volta che accadono, ma piuttosto nella fragilità crescente dei bambini stessi a causa di un immaginario indebolito.

Terranova evidenzia come i bambini, a cui sono state presentate fiabe edulcorate o a cui non è stata concessa la possibilità di affrontare letture o situazioni "troppo difficili", possano diventare più vulnerabili. La mancanza di un'elaborazione simbolica della paura, dovuta alla paura stessa degli adulti nei confronti delle paure dei bambini, potrebbe rendere i giovani più fragili nel confrontarsi con la realtà.

Invece di concentrarsi solo sulla cronaca degli eventi o sull'offrire soluzioni immediate a seguito di ogni tragedia, Terranova suggerisce un approccio che rafforzi l'immaginario dei bambini. C'è la necessità di restituire loro la capacità di affrontare le difficoltà attraverso l'immaginazione, offrendo spazi e risorse che permettano loro di elaborare concetti difficili in modi simbolici e creativi.

Questa prospettiva invita a considerare la letteratura, la narrazione e l'immaginazione come strumenti fondamentali per aiutare i bambini a comprendere il mondo e a gestire le loro emozioni di fronte agli eventi traumatici. Il messaggio principale è quello di rafforzare l'immaginario dei bambini anziché proteggerli eccessivamente dalla realtà, consentendo loro di sviluppare strumenti simbolici per affrontare le sfide della vita.

Questa prospettiva esplora il triste fenomeno della crescente diffidenza verso le fiabe. Dopo millenni, persino l'incipit più famoso, «C'era una volta», che solitamente assicurava una distanza simbolica tra il presente e il passato della fiaba, non sembra più convincere. Questo potrebbe essere dovuto al fatto che gli adulti, sempre meno capaci di distinguere tra realtà e finzione, vedono nella finzione letteraria un potenziale rischio di traumi e comportamenti devianti. C'è il timore che le fiabe possano innescare paure incontrollate e dannose alla crescita, come se i bambini apprendessero l'esistenza della paura unicamente attraverso le fiabe anziché sperimentarla nella loro vita di tutti i giorni.

Questo atteggiamento riflette una diffidenza crescente nei confronti delle fiabe e della loro capacità di essere strumenti educativi positivi. Si teme che, anziché essere fonte di insegnamento e crescita emotiva, le fiabe possano influenzare negativamente i bambini, portandoli a sviluppare paure irrazionali o comportamenti non adeguati.

In realtà, le fiabe, quando ben presentate e discusse, offrono un contesto sicuro per esplorare temi complessi come la paura, la crescita personale e la comprensione del mondo. Esse possono essere uno strumento attraverso il quale i bambini imparano a gestire le emozioni, a comprendere le sfide della vita e a sviluppare una capacità critica.

La paura non è introdotta dalle fiabe, ma piuttosto utilizzata come elemento simbolico per affrontare temi universali.

Invece di respingere le fiabe, potrebbe essere più utile promuovere un dialogo costruttivo che incoraggi una lettura attiva e consapevole delle fiabe. Questo approccio permette ai bambini di sviluppare un pensiero critico e di imparare a navigare attraverso le complessità della vita reale, utilizzando le fiabe come un mezzo per esplorare e comprendere il mondo che li circonda.

Ogni narrazione, essendo strettamente legata alla cultura in cui nasce, subisce continue trasformazioni sia nello spazio che nel tempo. Nello spazio, queste trasformazioni avvengono attraverso l'interazione con culture vicine. Alcuni studiosi italiani sostengono che luoghi come le fiere e le grandi cerimonie religiose siano stati dei veri e propri crocevia culturali, dove le fiabe si diffondevano e si mescolavano con altre tradizioni. In questi contesti, la contaminazione tra diverse forme di narrazione orale era un processo ben conosciuto e sfruttato da ogni abile narratore, che adattava e modellava le storie secondo il pubblico e le circostanze.

Anche il passare del tempo influisce profondamente sul materiale fiabesco. Le culture evolvono sia a livello materiale che spirituale, e con esse mutano le narrazioni. Le tradizioni orali, così come i confini tra la cultura cosiddetta "alta" e quella "popolare", subiscono cambiamenti significativi con il passare delle generazioni. Da un punto di vista diacronico, dunque, anche le fiabe si adattano e si modificano. Un esempio illuminante riguarda una fiaba popolare della tradizione reggiana, quella di Pierino Fagiolo, letta nella raccolta curata da Loredana Cassinadri e Luciano Pantaleoni.⁷⁰ Mentre gli adulti di oggi ricordavano la trama generale della storia, la fine particolarmente cruenta, che aveva un senso preciso all'inizio del secolo scorso, risultava oggi quasi dimenticata e percepita come non più necessaria, se non addirittura dannosa, rispetto agli obiettivi terapeutici che una narrazione fiabesca moderna dovrebbe perseguire.

Ogni versione di una fiaba riflette inevitabilmente il contesto e le persone che l'hanno narrata. Questo aspetto è fondamentale: possiamo leggere e insegnare ai bambini a riconoscere varianti, censure e insegnamenti moralistici come segni significativi, specchi di epoche, gruppi sociali e culture attraverso cui le fiabe sono passate, trasformandosi e continuando a evolversi. Offrendo strumenti per contestualizzare queste diverse narrazioni, è essenziale permettere a bambini e adulti di immergersi

⁷⁰ *Le stramberie di Mingone e altri stolti contadini scaltri*, Incontri, Sassuolo, 2006.

completamente nelle storie, vivendo le vicende insieme ai personaggi e identificandosi con loro. Questo processo di immersione rappresenta una grande opportunità per sviluppare una migliore apertura mentale sin dalla giovane età.

La serie di illustrazioni per le fiabe dei Grimm realizzate da Maurice Sendak⁷¹ tra il 1970 e il 1972 per il libro *The Juniper Tree*, pubblicato nel 1973 da Farrar, Straus and Giroux⁷², suscitò diverse critiche riguardo al suo approccio nell'interpretare queste storie. Sendak, uno dei grandi illustratori del Novecento, si immerse completamente nelle fiabe dei Grimm, compiendo un lungo viaggio in Europa e in Germania e approfondendo lo stile della pittura tedesca, in particolare il lavoro di Dürer.

Quando il libro venne pubblicato, molte critiche furono rivolte al modo in cui Sendak aveva scelto di rappresentare le fiabe. L'autore, piuttosto contrariato dalle critiche, spiegò che la sua intenzione non era tanto quella di "rappresentare" le storie in modo letterale, ma piuttosto di evidenziarne il lato oscuro e sotterraneo, ciò che le storie stesse non esplicitano chiaramente o nascondono tra le righe. Sendak voleva catturare il momento in cui la tensione tra la storia e l'emozione è perfettamente bilanciata, così da sorprendere il lettore, inducendolo a pensare che si tratti "semplicemente" di una fiaba. Nonostante molti giudicassero le immagini di Sendak come claustrofobiche e cupe, ritenendole poco adatte ai bambini, Sendak credeva fermamente nell'importanza di affrontare l'oscurità e la complessità nelle storie per bambini. Egli credeva che i bambini fossero in grado di affrontare e apprezzare queste sfumature, e che proprio attraverso queste rappresentazioni potessero accedere a una comprensione più profonda delle emozioni e della complessità umana presenti nelle fiabe, affermò: «Credo che i bambini intuiscono il significato profondo di ogni cosa. Sono solo gli adulti che per la maggior parte del tempo leggono la superficie. Sto generalizzando, naturalmente, ma le mie illustrazioni non sorprendono i bambini. Loro sanno cosa c'è in queste storie. Sanno che matrigna significa madre, e che il suffisso -igna è lì per evitare che gli adulti si spaventino. I bambini sanno che ci sono madri che abbandonano i loro bambini, e motivamente, non

⁷¹ Maurice Bernard Sendak è stato uno scrittore e illustratore statunitense. La sua opera più famosa è *Nel paese dei mostri selvaggi*, pubblicato nel 1963. I principali libri di Maurice Sendak sono stati tradotti e pubblicati in Italia dalle *Emme Edizioni* e ripresi, in anni recenti, da Babalibri e Adelphi. Le sue illustrazioni furono pubblicate per la prima volta nel 1947 in un libro scolastico di Maxwell Leigh Eidinoff. Negli anni '50 illustrò molti libri per bambini di altri autori, prima di cominciare a scrivere le proprie storie.

⁷² Farrar, Straus and Giroux è una casa editrice di libri americana, fondata nel 1946 da Roger Williams Straus Jr. e John C. Farrar. FSG è noto per la pubblicazione di libri letterari e i suoi autori hanno vinto numerosi premi, tra cui premi Pulitzer, National Book Awards e premi Nobel.

letteralmente. Talvolta vivono con questa realtà. Non mentono a sé stessi. E vorrebbero sopravvivere, se questo accade. Il mio obiettivo è non mentire loro».⁷³

Maurice Sendak si dimostrò lungimirante nel suo approccio alle fiabe, anticipando la complessità dell'interpretazione delle storie destinate ai bambini. La storia di Hänsel e Gretel ne è un esempio lampante: l'ingresso della matrigna nella fiaba fu dovuto alle pressioni del pubblico ottocentesco, il quale riteneva che la figura materna nell'opera originale, promotrice dell'abbandono dei figli, compromettesse l'immagine tradizionale e intatta della madre come accudente angelo del focolare.

Le parole di Sendak risultano ancora più valide e lucide alla luce di questi eventi storici. Non mentire ai bambini implica, per gli adulti, una sincerità con sé stessi, un riconoscere la realtà e saperla affrontare e interpretare. Spesso, la finzione letteraria, come le fiabe, diventa un luogo in cui esplorare e comprendere la realtà stessa, come sottolineato da Italo Calvino nella prefazione alla sua raccolta di fiabe, definendole come "vere".

Già i Fratelli Grimm, nelle loro ricerche e raccolte di fiabe, si scontrarono con le pressioni del pubblico borghese, che richiedeva la rimozione di elementi perturbanti dalle narrazioni popolari. Questo portò a ben sei edizioni delle loro fiabe⁷⁴, riscritte per adattarle ai gusti e alle sensibilità del tempo. Le Fiabe dei Grimm così come le conosciamo oggi sono il risultato di questo processo di adattamento, un compromesso tra le storie originali e le richieste del pubblico dell'epoca.

Il mondo delle fiabe italiane si adatta a una sorta di equilibrio armonico: non si trova il continuo e cruento spargimento di sangue come nelle più crudeli storie dei Grimm. La truculenza è rara, e se la crudeltà, l'ingiustizia e persino l'elemento disumano

⁷³ Maurice Sendak, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Harper & Row, 1963, e Maurice Sendak, *Nel paese dei mostri selvaggi*, tr. Ita. Di Lisa Topi, Adelphi, Milano, 2018.

⁷⁴ Il primo volume della prima edizione della raccolta di fiabe dei fratelli Grimm, contenente 86 fiabe, fu pubblicato nel 1812; seguì un secondo volume di 70 fiabe nel 1815. Per la seconda edizione del 1819 furono pubblicati due volumi di fiabe, mentre l'appendice venne rimossa e pubblicata separatamente in un terzo volume nel 1822, per un totale di 170 racconti. La terza edizione apparve nel 1837, la quarta nel 1840, la quinta nel 1843, la sesta nel 1850 e la settima nel 1857. Diverse storie furono aggiunte e rimosse da un'edizione all'altra, fino alla settima edizione di 210 racconti. Se nella prima edizione troviamo la fiaba "nuda e cruda", con finali spesso tragici e truculenti, nella seconda abbiamo la quasi totale predominanza del lieto fine che contraddistingue le fiabe dei Grimm e che ha stabilito la propria egemonia dalla terza edizione in poi. La prima edizione fu criticata in quanto, pur essendo intitolata "Fiabe per bambini", venne considerata inadatta ad essi, sia per le informazioni accademiche presenti nel testo che per gli argomenti trattati. Molti cambiamenti nel corso delle edizioni, come la trasformazione delle malvagie madri della prima edizione in *Biancaneve* e *Hänsel e Gretel* in matrigine, vennero probabilmente apportati tenendo conto di tale idoneità. Inoltre, mentre le prime edizioni erano intrise di maggior rigore filologico, man mano che si procedeva alla compilazione di nuove edizioni si faceva sempre più pressante il contributo del "redattore-pedagogo", ovvero colui che riscrive i testi in modo stilisticamente accettabile e più adatto ad una morale infantile, dunque si assiste ad un progressivo "ingentilimento" delle storie tramandate dall'opera dei Grimm.

sono presenti come realtà con cui fare i conti, non vi è mai una ferocia sanguinaria gratuita. Anche se i boschi possono echeggiare dei lamenti di fanciulle o spose abbandonate con le mani mozzate, la narrazione non si sofferma sull'inferire sulla vittima, né si avvicina a un'espressione di pietà affettata. La storia si muove velocemente verso una soluzione riparatrice che include una giustizia sommaria e spesso spietata nei confronti del male, come ad esempio la "camicia di pece" tratta dalle tristi tradizioni dei roghi delle streghe, o l'abbandono e la successiva bruciatura.

Nelle sue scritture, considerando i bambini come lettori o uditori, Calvino ha attenuato questa carica di crudezza. Questo già evidenzia la diversa destinazione delle fiabe nei vari contesti culturali. Ciò che comunemente consideriamo "letteratura per l'infanzia" aveva, nell'Ottocento, e forse ancora oggi, radici nella tradizione orale senza una destinazione specifica di età: era semplicemente un racconto di meraviglie, un'espressione dei bisogni poetici di quella fase culturale.

La fiaba infantile esiste, sì, come un genere proprio, spesso trascurato dai narratori più ambiziosi, perpetuato attraverso una tradizione più modesta e familiare. Le sue caratteristiche principali comprendono tematiche spaventose e truculente, particolari scatologici o coprolalici e l'uso di versi intercalati alla prosa, con una tendenza alla filastrocca. Queste caratteristiche sono in gran parte opposte ai requisiti attuali della letteratura per l'infanzia.

In un articolo raccolto in *Vita immaginaria*⁷⁵, dal titolo *Senza fate e senza maghi*, scritto da Natalia Ginzburg nel 1974, l'autrice esprime la propria opinione critica riguardo la linea editoriale della nuova collana fatta uscire da Einaudi, *Tantibambini*, dedicata appunto ai bambini e diretta da Bruno Munari. L'autrice spiega che ad irritarla più di tutto sono state le parole che ha letto sul retro di ogni volume, dove si dice che le nuove fiabe, sganciate da quelle della tradizione, dovranno abbandonare fate, streghe e castelli, per creare una nuova generazione libera e cosciente della propria forza. Dopo aver criticato questa scelta, passa a commentare le storie che sono state scritte. In questo articolo possiamo leggere:

La morale dell'Uccellino Tic Tic è che bisogna dar da mangiare ai lupi perché così diventano buoni. Non è vero. Chi l'ha scritto ha pensato che è bene demistificare agli occhi dei bambini l'idea del lupo. Però i lupi esistono. Si possono sfamare quanto si vuole, restano lupi e usano mangiare gli uomini. Non vedo quale vantaggio abbiano i bambini a pensare che i lupi

⁷⁵ Natalia Ginzburg, *Vita immaginaria*, Mondadori, Milano, 1974.

diventano miti se gli si dà da mangiare[...]Ora un lupo che mangia cipolle e scarpe vecchie, è lontano dal vero non meno che le streghe o le fate. Così vorrei sapere perché le streghe e le fate sono tenute al bando in questa collana, come superate e retrograde, e destinate ad antiche generazioni che si abbeveravano di fantasie e illusioni, e invece si lascia il passo a questo lupo che mangia le cipolle.

E successivamente:

Alla luce di questa irritazione, ho riguardato tutti e quattro i libri di questa collana e ho pensato che se ciascuno di questi libri in sé andava benissimo, la prospettiva di altri libri simili dava la sensazione di asfissiare. Tutto era prevedibile e predisposto. Una collana per l'infanzia dovrebbe essere avventurosa e libera come un bosco. Questa era invece come un'impalcatura di legno.

La Ginzburg solleva quindi la questione di come cresceranno questi bambini in un ambiente sterilizzato, e sottolinea che, poiché l'angoscia e la paura coesistono con la felicità, eliminare le prime significa eliminare anche la seconda. A sostegno del valore delle fiabe tradizionali, viene citato il lavoro di Calvino, *Fiabe italiane*, considerato non solo un eccellente modello di riferimento, ma anche un'opera frequentemente pubblicata e ristampata da Einaudi. L'autrice evidenzia inoltre come l'opera dell'editore abbondi di fate, maghi e elementi fantastici. Con sottile ironia esordisce:

Non riesco a sentire una vera irritazione contro Bruno Munari, direttore di questa collana, perché non lo conosco di persona. Ma l'editore Giulio Einaudi è un mio amico e mi è carissimo. Nulla di quello che lui fa o pensa mi è mai indifferente. Perciò tutta l'irritazione la provo in verità contro di lui. Egli ha pubblicato anni fa il più bello fra i libri per bambini che siano stati scritti nel nostro tempo: *Le fiabe italiane* di Italo Calvino. È un libro stupendo. È pieno di fate, di maghi, di principi lussuosissimi e di castelli bellissimi. È pieno anche di contadini e di pescatori. Vi si respira l'aria libera della fantasia e insieme l'aria aspra e libera della realtà. Non contiene insegnamenti morali se non quelli inespressi che ci offre ogni giorno la nostra vita reale. Non contiene intenzioni pedagogiche di nessuna specie. [...]. L'editore Giulio Einaudi, di questo libro ne ha vendute montagne. Non se ne è dimenticato, perché lo ristampa di continuo.

Si è accorto, l'editore Giulio Einaudi, d'aver pubblicato un libro fondamentale nel campo della narrativa per l'infanzia? Lo sa o non lo sa? Se lo sa, come mai esce fuori adesso con la frase «senza fate e senza maghi»? Che è come dire «vi daremo delle ottime torte senza farina, senza zucchero e senza burro».

Un'ulteriore critica mossa alla collana *Tantibambini* è l'idea di proteggere i bambini da storie che trattano argomenti come la paura, la morte o altri temi impressionabili, una posizione discussa anche da Gianni Rodari in *Grammatica della fantasia* e da Bettelheim ne *Il mondo incantato*. Le fiabe, fin dai tempi di Perrault, sono piene di contraddizioni, ma questo le rende uno strumento prezioso per i piccoli lettori, che attraverso la fantasia possono esplorare le complessità del mondo reale. Natalia Ginzburg sottolinea come, nelle *Fiabe italiane* di Calvino, vi siano episodi di decapitazioni, atti crudeli, furti e altre atrocità, ma i bambini restano comunque affascinati dalla narrazione, poiché queste storie, inserite in un contesto fantastico, non appaiono minacciose. Nel regno dell'immaginazione, infatti, la paura diventa uno stimolo che libera la creatività, spingendo i bambini a trovare soluzioni. I giovani lettori hanno una grande sete di fantasia, e figure come fate, gnomi e draghi abitano i loro pensieri.

Pur apprezzando molto l'analisi della Ginzburg fino a questo punto, mi lascia dubbiosa il riferimento alle *Fiabe italiane* di Calvino, portato ad esempio come un capolavoro della letteratura per bambini. In realtà, queste fiabe furono pensate, rielaborate e pubblicate con finalità molto distanti da quelle della letteratura infantile. Si tratta di un'opera di ricerca approfondita sulle fiabe popolari italiane, che però non era destinata specificamente ai bambini, né avrebbe potuto esserlo, poiché tale non era l'intento del grande progetto editoriale promosso da Calvino e sostenuto da Einaudi. Tuttavia, è vero che queste fiabe possono essere lette ai bambini e il lavoro compiuto sul linguaggio e sullo stile ha un valore educativo, forse persino più efficace di molte opere dichiaratamente didattiche.

1.7 *Propp: strutture e funzioni*

Vladimir Propp⁷⁶, linguista e antropologo russo, ha svolto uno studio sulla struttura delle fiabe nella prima metà del Novecento, concentrandosi su elementi costanti

⁷⁶ Vladimir Jakovlevič Propp è stato un linguista e antropologo russo. Divenne professore universitario di letteratura tedesca. Il suo libro *Morfologia della fiaba* è stato pubblicato in russo nel 1928. Rappresenta un punto di svolta nello studio del folclore e della morfologia, ma è rimasto per lo più sconosciuto in occidente fino alla sua traduzione nel 1958. Egli ha suddiviso un vasto numero di racconti popolari russi in unità narrative più piccole ed è stato in grado di estrarre da essi una tipologia di struttura narrativa, basata sul susseguirsi di funzioni. Esse sono 31 e sono azioni compiute dai personaggi che generano precise conseguenze sullo svolgimento delle successive.

e variabili. Uno dei suoi principali contributi è stata la creazione di uno schema che rappresenta una sequenza di quattro momenti, iniziando da un equilibrio iniziale che viene disturbato e poi ripristinato attraverso le avventure dell'eroe.

Lo schema di Propp tiene conto delle diverse situazioni che si verificano nelle fiabe, degli approcci con cui queste situazioni si intrecciano e delle funzioni dei personaggi. Le funzioni dei personaggi, in particolare, sono considerate parti fondamentali delle fiabe e devono essere individuate all'interno della specifica trama.

Queste possono assumere significati diversi a seconda delle circostanze e Propp sottolinea l'importanza di comprendere la loro combinazione e la successione degli eventi, sono cruciali per far progredire la storia e si presentano dopo la situazione iniziale, la quale introduce l'ambientazione e i personaggi della fiaba.

In sostanza, l'approccio di Propp ha fornito un modello strutturale che aiuta a comprendere come le fiabe si sviluppano e come le diverse parti contribuiscano alla narrazione complessiva, contribuendo così alla comprensione della magia e della struttura intrinseca delle fiabe.⁷⁷

Vladimir Propp identifica nel suo saggio 31 funzioni che compongono la struttura delle fiabe:

1. Allontanamento: Il protagonista o un membro della famiglia lascia la propria casa, oppure viene fatto morire uno o entrambi i genitori, spesso rappresentando l'inizio della storia e introducendo l'eroe.
2. Divieto: Il protagonista viene avvertito sui possibili pericoli derivanti dalla violazione di qualcosa che gli è stato detto.
3. Infrazione: L'antagonista entra in scena ostacolando l'equilibrio e causando danni all'eroe, che dovrà affrontare e superare.
4. Investigazione: L'antagonista cerca informazioni sull'eroe, spesso apparendo con una falsa identità, per riuscire a contrastarlo.
5. Delazione: Il nemico ottiene le informazioni desiderate sull'eroe, come il posto in cui si trova o la presenza di oggetti magici.

⁷⁷ Vladimir Jakovlevič Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Boringhieri, Torino, 1972.

6. Tranello: L'antagonista cerca di ingannare l'eroe con rapimenti, furto, travestimenti o magia, utilizzando imbrogli.
7. Connivenza: L'eroe viene ingannato e finisce per aiutare l'antagonista, diventando uno strumento nelle sue mani.
8. Danneggiamento: Inizia l'azione vera e propria, con l'antagonista che causa danni, ferisce membri della famiglia o compie atti malevoli.
9. Mediazione, momento di connessione: Viene reso noto il danno o la mancanza e l'eroe viene introdotto, chiamato in aiuto dagli altri personaggi.
10. Inizio della reazione: Il personaggio cercatore decide di agire per affrontare la situazione, dando inizio alle azioni dell'eroe.
11. Partenza: L'eroe lascia la casa o il villaggio, iniziando una peregrinazione e affrontando varie prove, qui subentra il donatore, che ha il compito di donare un oggetto magico con il quale il protagonista risolverà successivamente il problema.
12. Prima funzione del donatore: Il donatore mette alla prova l'eroe, valutando la sua idoneità a ricevere aiuto.
13. Reazione dell'eroe: L'eroe risponde alle azioni del donatore, superando o non superando le prove.
14. Fornitura, conseguimento del mezzo magico: L'eroe acquisisce un oggetto magico, dopo aver superato varie prove.
15. Trasferimento nello spazio tra due reami, indicazione del cammino: L'eroe si sposta verso il luogo della ricerca, seguendo indicazioni o piste.
16. Lotta: Si verifica uno scontro tra l'eroe e l'antagonista, che può essere fisico o di astuzia.
17. Marchiatura: L'eroe viene segnato da una ferita durante lo scontro, spesso con un oggetto come un anello.
18. Vittoria: L'antagonista viene sconfitto e perde la sua funzione negativa.
19. Rimozione della sciagura o della mancanza: Viene eliminato il danneggiamento subito inizialmente, spesso grazie all'oggetto delle ricerche.
20. Ritorno: L'eroe torna a casa o al villaggio senza indicazioni specifiche.
21. Persecuzione, inseguimento: L'eroe è perseguitato e si verifica un inseguimento con tentativi di uccisione o di ostacolarlo.
22. Salvataggio: L'eroe si salva dalla persecuzione, fuggendo o contrastando il persecutore.
23. Arrivo in incognito: L'eroe ritorna a casa sotto mentite spoglie.

24. Pretese infondate: Un falso eroe rivendica meriti non suoi, cercando di ingannare gli altri.
25. Compito difficile: All'eroe viene proposta una complessa prova che deve passare.
26. Adempimento: L'eroe supera con successo la prova difficile.
27. Identificazione: L'eroe viene riconosciuto grazie a un segno particolare o per aver superato la prova difficile.
28. Smascheramento: Il falso eroe o il nemico viene scoperto, spesso a causa della sua inadeguatezza.
29. Trasfigurazione: L'eroe assume un nuovo aspetto, con nuovi vestiti e ferite guarite.
30. Punizione: L'antagonista viene punito, ucciso o scacciato, a seconda delle circostanze.
31. Nozze: L'eroe sposa la sua amata, spesso figlia del re, e può salire al trono.

Un altro contributo fondamentale di Vladimir Propp allo studio delle fiabe è la sua analisi delle "sfere d'azione" o personaggi tipo presenti in queste narrazioni. La sua teoria, delineata nel libro *Morfologia della fiaba*⁷⁸, identifica sette figure chiave, ognuna con un ruolo specifico all'interno del tessuto narrativo delle fiabe.

1. Antagonista: rappresenta la causa del male e della persecuzione dell'eroe. Questo personaggio entra in conflitto con l'eroe e, in ultima analisi, viene sconfitto. La sua presenza è cruciale per creare tensione e catalizzare l'azione nella fiaba.
2. Donatore o Procacciatore: è responsabile di preparare l'eroe al conflitto imminente, fornendogli spesso un oggetto magico che sarà determinante per la vittoria finale. La sua funzione è quella di guidare l'eroe nel suo percorso e di fornire gli strumenti necessari per il successo.
3. Aiutante Magico: è il personaggio che assiste l'eroe in varie fasi della sua missione. Dal supporto nella ricerca all'aiuto nella lotta contro l'antagonista, questo personaggio svolge un ruolo cruciale nel successo dell'eroe. La sua presenza è spesso associata alla rimozione del danno e alla trasfigurazione finale dell'eroe.
4. Principessa e Re (Padre della Principessa): questi due personaggi sono coinvolti in diverse fasi della fiaba. Assegnano compiti difficili all'eroe, lo identificano, puniscono l'antagonista e, infine, partecipano alle celebrazioni nuziali. Secondo Propp, questi due personaggi sono inseparabili, poiché svolgono funzioni simili nella trama.

⁷⁸ Vladimir Jakovlevič Propp, *Morfologia della fiaba*, Einaudi. Torino, 1966.

5. Mandante: avverte l'eroe della mancanza o della difficoltà e lo spinge ad aiutare chi ha bisogno. Questo personaggio agisce come un catalizzatore per l'inizio della missione dell'eroe.

6. Eroe: è il protagonista della storia, colui che si allontana da casa alla ricerca di oggetti o personaggi, reagisce alle richieste del donatore, lotta contro l'antagonista e, alla fine, sposa la principessa. La sua è la figura centrale attorno a cui si sviluppa la trama.

7. Falso Eroe: questo personaggio cerca di ottenere merito per la missione dell'eroe in modo ingannevole, con l'obiettivo di sposare la principessa. La presenza del falso eroe aggiunge un elemento di inganno e sfida nella trama.

È importante sottolineare che le funzioni assegnate a ciascun personaggio possono essere svolte da uno stesso personaggio o da figure differenti. La flessibilità di questa struttura consente una varietà di sviluppi narrativi all'interno delle fiabe, e le funzioni possono essere eseguite da personaggi diversi o combinarsi in modi unici.

Nel suo influente saggio, *Le radici storiche dei racconti di fate*⁷⁹, Vladimir Propp propone un'interessante connessione tra le fiabe popolari, in particolare quelle di natura magica, e antiche cerimonie di iniziazione nelle comunità primitive. Secondo lui le radici più remote delle fiabe affondano nel rito di iniziazione, durante il quale il passaggio dall'infanzia all'età adulta veniva sancito socialmente in modo solenne.

Con il trascorrere del tempo, sostiene Propp, la pratica dei riti di iniziazione svanì, lasciando solo il ricordo tramandato oralmente dagli anziani. Questa narrazione orale, evolvendosi nel corso dei secoli, si trasformò nelle fiabe che conosciamo oggi. Le prove di iniziazione nei riti si trasformarono in sfide che i protagonisti delle fiabe devono affrontare, mentre gli stregoni divennero orchi, streghe e mostri, rappresentando i veri nemici da sconfiggere in un mondo dove natura, realtà e fantasia si fondono.

Un elemento chiave che Propp identifica è la modularità delle fiabe. Gli episodi che compongono la narrazione sono isolati e possono essere riutilizzati, con pochi aggiustamenti, in racconti completamente diversi. Ad esempio, l'incontro dell'eroe con un vecchio è un elemento ricorrente che si presenta in molte fiabe, e ogni funzione individuata nella *Morfologia della fiaba* può ripresentarsi in varianti, dando vita a una sorprendente varietà e eterogeneità delle fiabe.

Tuttavia, nonostante la varietà, lo studioso sottolinea anche l'uniformità e la ripetibilità della struttura delle fiabe. La trama viene proposta, sviluppata e trasformata

⁷⁹ Vladimir Jakovlevič Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit.

molte volte, rimandando ad altre trame e contenendo al proprio interno sequenze nate dalla continua rielaborazione di una struttura riducibile a un ventaglio di funzioni elementari.

Propp afferma che non esiste una versione originale delle fiabe, ma piuttosto varianti di un archetipo. L'archetipo stesso, se esiste, è indefinibile, poiché le fiabe sono il risultato di una continua rielaborazione e di un adattamento nel corso del tempo.⁸⁰

In questo modo, Propp offre una prospettiva intrigante sulla genealogia delle fiabe, collegando le loro origini a pratiche sociali e culturali più antiche, evidenziando la loro straordinaria capacità di adattamento e trasformazione nel corso dei secoli.

1.8 Bettelheim e l'interpretazione psicoanalitica delle fiabe

Bruno Bettelheim⁸¹, ha svolto un ruolo fondamentale nel rilancio e nell'interpretazione psicoanalitica delle fiabe attraverso la sua opera magistrale, *Il mondo incantato*. Il suo contributo è particolarmente significativo in un periodo in cui le fiabe erano oggetto di relativo rifiuto, soprattutto per quanto riguarda il loro presunto ruolo educativo.

Il contesto in cui Bettelheim emerge è caratterizzato da un atteggiamento diffuso che considerava le fiabe come antiquate, trasmettenti modelli superati e addirittura negativi nella moderna società di massa. Molti genitori si dimostravano scettici nei confronti delle fiabe, ritendendo che queste storie lasciassero troppo spazio alla fantasticheria, trascurando la realtà della vita quotidiana. Allo stesso tempo, vi era la preoccupazione che certi personaggi delle fiabe, come streghe, lupi cattivi, mostri e draghi, potessero spaventare i bambini, mentre l'immagine stereotipata delle figure femminili nelle fiabe tradizionali veniva considerata inaccettabile.

Bettelheim ha sfidato questo atteggiamento negativo verso le fiabe, affermando che queste narrazioni contengono messaggi profondi che parlano all'inconscio del bambino. Secondo il suo punto di vista psicoanalitico, le fiabe aiutano i bambini a

⁸⁰ Vladimir Jakovlevič Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit.

⁸¹ Bruno Bettelheim fu uno psicoanalista austriaco naturalizzato statunitense. Si occupò di psicologia dell'infanzia, i suoi studi si incentrarono sulla psicoanalisi applicata all'età evolutiva, occupandosi in particolare dell'autismo.

superare i problemi legati alla crescita, affrontando temi universali come il bisogno di amore, la paura di non essere accettati, l'amore per la vita e la paura della morte, oltre a conflitti profondi derivanti dagli impulsi primitivi e dalle emozioni intense.

Lo studioso sottolinea come queste storie offrano uno spazio sicuro per esplorare sensazioni difficilmente esprimibili, agendo a livello inconscio e affrontando le angosce profonde di cui spesso non si comprende l'origine. Ha evidenziato come le fiabe diano un terreno fertile per il lavoro psicologico e il superamento di difficoltà emotive, contribuendo in modo sostanziale allo sviluppo psicologico dei bambini.

L'approccio di Bruno Bettelheim ha cambiato radicalmente la percezione delle fiabe, sottolineando il loro valore psicoeducativo e la capacità di offrire ai bambini risorse per affrontare le sfide della crescita. La sua interpretazione ha rivitalizzato il ruolo delle fiabe nella società contemporanea, dimostrando che, nonostante i cambiamenti nei tempi, queste storie mantengono un potere unico nel plasmare la comprensione e l'elaborazione delle esperienze infantili.

Uno degli aspetti più cruciali dell'educazione infantile è aiutare il bambino a dare un significato alla vita, un compito che egli ritiene essere il più importante e difficile per chi si occupa della crescita di un bambino. Nella sua prospettiva, la fiaba popolare si distingue in modo significativo dalla moderna letteratura infantile poiché offre un contributo essenziale nel soddisfare le necessità più profonde e complesse del bambino, aiutandolo ad affrontare le sfide interiori.

Bettelheim critica la moderna letteratura infantile, affermando che non stimola adeguatamente le risorse di cui un bambino ha bisogno per affrontare i difficili problemi interiori. Per lui, le fiabe popolari rappresentano una risorsa eccezionale in quanto toccano tutti gli aspetti della personalità in formazione. Esse, secondo la sua visione, offrono nuove dimensioni all'immaginazione del bambino, contribuendo al suo sviluppo intellettuale e aiutandolo a chiarire le sue emozioni.

Un elemento cruciale delle fiabe, secondo Bettelheim, è la loro capacità di affrontare le sfide della vita in modo realistico, senza minimizzare la gravità delle difficoltà che il bambino può affrontare. Al contrario, le fiabe suggeriscono soluzioni alle sfide presenti nelle narrazioni e, allo stesso tempo, promuovono la fiducia in sé stesso e nel futuro del bambino.

Le fiabe, dunque, diventano uno strumento educativo che offre non solo intrattenimento, ma anche una guida profonda per il bambino nel suo percorso di crescita. Attraverso la narrazione di storie avvincenti e significative, la fiaba diventa uno strumento

che aiuta il bambino a navigare attraverso le complessità della vita, sviluppando sia la sua comprensione intellettuale che la sua consapevolezza emotiva. La fiaba è dunque, l'unica che «può sostenerci nelle avversità che inevitabilmente incontriamo».⁸²

Nel contesto della visione di Bruno Bettelheim, le fiabe costituiscono un "mondo incantato" fondamentale per lo sviluppo psichico del bambino. Questo universo fantastico, popolato da creature magiche e avventure straordinarie, si rivela cruciale nel processo di crescita, offrendo al bambino una via di fuga dal caos interno che lo affligge sin dalla nascita. Questo caos, soprattutto a livello inconscio, genera ansie, paure e insicurezze esistenziali che le fiabe si prefiggono di mitigare.

L'autore argomenta che la fantasia e la magia presenti nelle fiabe contribuiscono a liberare il bambino da questo caos interno, offrendogli un mezzo attraverso cui affrontare e comprendere le sfide della vita. Analizzando le fiabe popolari più conosciute e amate dai bambini e dai genitori, Bettelheim si propone di dimostrare come queste storie siano in grado di svolgere diversi ruoli cruciali nella crescita psichica del bambino.

Innanzitutto, le fiabe svolgono una funzione rassicurante: attraverso il racconto di avventure fantastiche, le storie offrono al bambino un rifugio sicuro di fronte ai problemi della vita. Il lieto fine, presente in molte fiabe, agisce a livello inconscio per tranquillizzare il bambino, fornendo una rassicurante certezza di risoluzione positiva.

In secondo luogo, le fiabe hanno il potere di divertire e placare le ansie del bambino: l'intreccio delle storie, ricco di elementi magici e avvincenti, cattura l'attenzione del bambino, distruggendo temporaneamente il caos interno e fornendo un momento di svago e distrazione.

Inoltre, evidenzia come le fiabe riflettano la visione magica della realtà del bambino. Queste storie, attraverso personaggi fantastici e avventure straordinarie, riescono a plasmare la prospettiva del bambino sul mondo.

Bettelheim sostiene che le fiabe siano strumenti essenziali per la crescita e lo sviluppo psichico del bambino, fornendo un terreno fertile per affrontare e superare le ansie esistenziali, creando una fondamentale base per la vita e per la sua relazione con il mondo esterno. Il "mondo incantato" delle fiabe si rivela così come un elemento chiave nella costruzione del percorso evolutivo del bambino.

Un interessante contributo è stato apportato da Bettelheim ne *Il mondo incantato*:

⁸² Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato*, Feltrinelli, Milano, 1977, p.10.

Dato che la vita è spesso sconcertante per lui, il bambino ha un bisogno ancora maggiore di poter acquisire la possibilità di comprendere sé stesso in questo complesso mondo in cui deve imparare a venire a patti. [...] Il bambino trova questo tipo di significato attraverso le fiabe. Come molte altre moderne intuizioni psicologiche, questo fu anticipato molto tempo fa da alcuni poeti. Schiller scrisse: “C’è un significato più profondo nelle fiabe che mi furono narrate nella mia infanzia che nella verità qual è insegnata dalla vita”.⁸³

(Schiller, I Piccolomini, III, 4).

Nel quadro della visione psicologica di Bruno Bettelheim, la struttura delle fiabe popolari rivela un intricato percorso attraverso il quale l'eroe, per giungere alla risoluzione delle vicende, deve affrontare un susseguirsi di mille peripezie, ostacoli e problemi.

Questo *topos*, fondamentale nelle fiabe, è considerato dall'autore come un elemento cruciale, in quanto riesce a persuadere il bambino che solo attraverso l'impegno e la capacità di affrontare situazioni delicate potrà risolvere i propri problemi e conquistare un'indipendenza personale.

L'importanza attribuita da Bettelheim a questa tematica riflette la sua consapevolezza del conflitto esistenziale intrinseco tra il bambino e i genitori. Questo conflitto, spesso inconscio, può pericolosamente frenare lo sviluppo psichico del bambino, facendolo percepire come debole ed impotente.

In un'ottica psicologica, l'infanzia è vista dall'autore come la fase più critica per la formazione della personalità umana, con ogni successivo sviluppo cognitivo, creativo e socio-emotivo profondamente influenzato dalle esperienze vissute nei primi anni di vita. Le carenze o gli errori psicologici in questa fase risultano difficili da compensare o rimediare nell'età adulta.

Bettelheim sostiene che la conoscenza delle fiabe in età infantile abbia ripercussioni significative sulla crescita. Nonostante il riferimento esplicito ai bambini, sottolinea che le fiabe non sono limitate al periodo infantile. Esse trattano problemi umani universali, comunicando simultaneamente a tutti i livelli della personalità umana, raggiungendo sia la mente ancora in fase di sviluppo del bambino, sia quella più matura dell'adulto.

⁸³ Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato*, cit., p.11.

Il compito assegnato alla fiaba dall'autore è quello di guidare il bambino attraverso il percorso di crescita, consentendogli di familiarizzare con la parte più profonda della sua personalità attraverso "sogni ad occhi aperti". Le fiabe, esprimendo problematiche esistenziali in modo chiaro, permettono al bambino di afferrare concetti universali in una forma essenziale. Queste storie, caratterizzate dalla netta separazione tra personaggi buoni e cattivi, influenzano la percezione del bambino sulla realtà circostante, fornendo un metodo di giudizio della realtà.

La fiaba orienta il bambino verso il futuro, aiutandolo ad abbandonare desideri e legami infantili per raggiungere un'esistenza indipendente. Il suo significato varia da bambino a bambino, permettendo identificazioni con diversi personaggi in base ai problemi affrontati, offrono una visione di una vita gratificante e positiva, sottolineando che solo affrontando le lotte necessarie si può raggiungere una vera e completa identità.

La fiaba, quindi, emerge come una narrazione che riflette la storia della psiche del bambino, facilitando l'identificazione e la comprensione di processi interiori attraverso personaggi ed eventi esteriorizzati.

«Le fiabe rivelano delle verità circa l'umanità e noi stessi»⁸⁴ e l'infanzia è il momento giusto per imparare a superare l'immenso solco fra le esperienze interiori e il mondo reale.

Secondo l'autore austriaco, la fiaba impedisce al bambino di scoraggiarsi di fronte agli ostacoli e di perdere la speranza, incoraggiandolo a impegnarsi e a confidare nei suoi progressi, anche se al momento potrebbe non rendersene conto appieno. La fiaba, attraverso i suoi racconti, suggerisce l'idea che dai più piccoli successi possono scaturire meravigliosi sviluppi e che, nonostante le difficoltà, gli sforzi del bambino verranno alla fine premiati con il successo.

L'esempio fornito dalla fiaba rassicura il bambino, indicandogli che sarà aiutato nelle sue iniziative dal mondo esterno e che, alla fine, i suoi sforzi saranno ricompensati. Tuttavia, la fiaba mantiene un legame distinto con la realtà attraverso la dichiarazione che gli eventi narrati si sono verificati "una volta" in un paese lontano. Questo rende chiaro che la fiaba offre un incoraggiamento per la speranza e non descrive realisticamente il mondo in cui il bambino vive.

L'autore sottolinea che, dopo i sette anni, il bambino sperimenta una scissione degli oggetti esterni, estendendo questa percezione anche a sé stesso. Bettelheim spiega

⁸⁴ Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato*, cit., p.67.

che il bambino è sopraffatto dai suoi sentimenti interiori contraddittori, percependoli come un incomprensibile caos di amore e odio, desiderio e paura. La fiaba, seguendo la stessa logica, presenta personaggi essenzialmente unidimensionali, chiaramente buoni o malvagi, per aiutare il bambino a comprendere le azioni e le reazioni in modo semplice.

Attraverso immagini dirette e semplici, la fiaba assiste il bambino nel separare i suoi sentimenti opposti, offrendogli idee su come mettere in ordine il caos della sua vita interiore.

Per catturare l'attenzione del bambino e arricchire la sua vita, una storia deve divertirlo, suscitare la sua curiosità e stimolare la sua immaginazione. La fiaba, a differenza della letteratura moderna per l'infanzia, è in grado di svolgere queste funzioni in modo più efficace. Essa aiuta il bambino a sviluppare l'intelletto, chiarire le emozioni, armonizzarsi con le ansie e aspirazioni, riconoscere le difficoltà e suggerire soluzioni ai problemi.

Infine, le fiabe esprimono dilemmi esistenziali in modo chiaro e conciso, semplificando le situazioni in modo che il bambino possa afferrare il problema nella sua forma più essenziale. Questa caratteristica della fiaba consente al bambino di ricevere idee su come dare ordine alla sua "casa interiore", creando così un fondamento per stabilire ordine nella sua vita.

1.9 La fiaba come patrimonio culturale

Si evince dall'analisi di Lüthi, il quale sottolinea con precisione l'importanza della mancanza di prospettiva nei personaggi delle fiabe, evidenziando come questo vuoto consenta una partecipazione più attiva e un'interpretazione più libera da parte del lettore o dell'ascoltatore la natura aperta e universale delle fiabe che permette loro di essere reinterpretate e personalizzate in modi diversi da diverse persone, generazioni e culture.

Questo spazio vuoto può essere visto come una sorta di "schermo mentale" su cui gli individui proiettano le proprie esperienze, emozioni e visioni del mondo. La mancanza di dettagli psicologici specifici nei personaggi consente a chi legge o ascolta di identificarsi più facilmente con le storie e di trovare risonanza nei temi universali trattati.

D'altra parte, come ha sottolineato, nelle trasposizioni visive delle fiabe, spesso c'è una tendenza a rendere i personaggi più complessi, riflettendo forse una concezione più moderna della narrazione. Questo può arricchire la storia in alcuni casi, ma può anche limitare la libertà interpretativa dello spettatore, poiché la visione del regista o dello sceneggiatore può influenzare la percezione della storia.

La mancanza di prospettiva nei personaggi delle fiabe, sebbene possa sembrare una semplice caratteristica narrativa, gioca un ruolo cruciale nella creazione di storie che resistono al passare del tempo e che possono essere reinterpretate in modi sempre nuovi da chi le incontra.

La sua osservazione sottolinea in modo toccante l'aspetto condiviso e intimo della fruizione delle fiabe. La complicità tra narratore e ascoltatore, basata sulla consapevolezza della finzione e sulla volontà condivisa di abbracciare il meraviglioso, crea un legame speciale che supera il passare del tempo e le differenze generazionali che porta a desiderare la puntuale conferma di ogni suo punto secondo il codice di quella che André Jolles ha definito una «morale ingenua».⁸⁵

Questo "regime di complicità" non solo conferisce alle fiabe una durata nel tempo, ma le trasforma in una sorta di eredità culturale. Le fiabe sono passate da una generazione all'altra attraverso il racconto orale, i libri e altri mezzi, mantenendo viva la loro magia intrinseca. In questo processo, ogni ascoltatore, a prescindere dall'età, contribuisce a plasmare la storia attraverso la propria interpretazione e immaginazione.

È come se, entrando nel mondo fantastico della fiaba, tutti coloro che ascoltano o leggono accettassero volontariamente di sospendere la loro consapevolezza della realtà.

Un "compromesso condiviso" che rende possibile l'immergersi nel meraviglioso senza le limitazioni della logica o della razionalità.

Il piacere che proviamo nel fruire di una fiaba deriva proprio da questo patto, da questa volontaria sospensione dell'incredulità. Nonostante sappiamo razionalmente che le uova d'oro e le trasformazioni magiche sono pura fantasia, ci concediamo di credere nell'impossibile per un momento. Questo atto di fede temporanea aggiunge un fascino speciale alla narrazione, trasformandola in un'esperienza coinvolgente e appagante.

⁸⁵ André Jolles, *Forme semplici: leggenda sacra e profana, mito, enigma, sentenza, caso, memorabile, fiaba, scherzo*, Milano, Mursia, 1980.

Il "già noto" e il "già raccontato" diventano nuovamente freschi e avvincenti, perché il patto segreto crea una sorta di rituale condiviso, in cui ci si immerge nel mondo fantastico come se fosse la prima volta. È un atto di connessione e partecipazione, un modo di abbracciare la meraviglia senza le restrizioni dell'età o dell'esperienza. Questo patto segreto, nel suo semplice e potente mistero, rende le fiabe un tesoro culturale che continua a risuonare attraverso il tempo.

La fiaba diventa quindi un luogo di incontro tra mondi, un terreno comune in cui persone di diverse età e background possono condividere esperienze simili, ciascuna arricchita dalla propria prospettiva unica. Questa caratteristica delle fiabe le rende un patrimonio culturale universale, capace di attraversare confini e connettere le persone attraverso il potere eterno della narrazione.

Vi sono delle differenze che possiamo notare con la trasformazione delle fiabe nel passaggio dalla trasmissione orale a quella mediatica. La modalità orale permetteva una flessibilità e una adattabilità delle fiabe in risposta alle dinamiche locali, culturali e alle preferenze del pubblico specifico. I narratori avevano la libertà di interpretare e modificare la storia in tempo reale, creando varianti che rispecchiavano la diversità delle comunità.

Al contrario, con l'avvento dei mezzi di comunicazione di massa, la standardizzazione delle fiabe è diventata più evidente. La forma scritta o mediatica di una fiaba tende a essere più omogenea, rivolta a un pubblico più vasto e spesso rinunciando alle specificità locali. Questa omologazione simbolica, stilistica ed estetica può ridurre la diversità culturale incorporata nelle fiabe.

Questa dinamica solleva questioni importanti sulla preservazione delle tradizioni locali e sulla varietà culturale nelle rappresentazioni delle fiabe. Tuttavia, è anche vero che la diffusione globale delle fiabe attraverso i mezzi di comunicazione di massa ha creato una sorta di patrimonio culturale condiviso, rendendo queste narrazioni accessibili a un pubblico più ampio.

È un equilibrio delicato tra l'universalità e la diversità, e alcuni sforzi contemporanei cercano di mantenere vivo il legame tra le fiabe e le loro radici culturali, riscrivendole o adattandole in modi che conservino la loro autenticità locale.

Il fatto che alcune fiabe abbiano mantenuto la loro essenza immutata attraverso secoli di cambiamenti sociali, culturali e storici sottolinea la loro capacità di adattarsi in modo universale e atemporale alle esigenze umane.

Le fiabe, forse originariamente nate per soddisfare necessità conoscitive, esistenziali o educative, sono diventate un patrimonio culturale condiviso che ha attraversato epoche e generazioni. Questa capacità di resistere al passare del tempo può essere attribuita alla loro natura fondamentale e alle tematiche intrinseche che affrontano, toccando aspetti universali dell'esperienza umana come l'amore, la paura, la sfida, la crescita personale e la lotta tra il bene e il male.

Inoltre, la flessibilità delle fiabe nel permettere interpretazioni e adattamenti alle esigenze culturali e sociali di diverse epoche ha contribuito alla loro sopravvivenza e alla loro rilevanza continua. Gli individui e le società possono attribuire nuovi significati alle fiabe, utilizzandole come veicolo per esplorare e comunicare valori, paure o aspirazioni specifiche.

Questo fenomeno sottolinea la potenza intrinseca delle fiabe nel parlare direttamente al cuore umano, offrendo una sorta di archetipo narrativo che supera le barriere del tempo e della cultura. Le fiabe rimangono testimoni silenziosi della resilienza e della persistenza della creatività umana attraverso i secoli. Bettelheim scrive:

Il piacere che proviamo quando ci lasciamo coinvolgere da una fiaba, l'incanto che avvertiamo, proviene non dal significato psicologico di una storia, benché abbia il suo peso, ma dalle sue qualità letterarie: dalla fiaba come opera d'arte. La fiaba non potrebbe esercitare il suo impatto psicologico [...] se non fosse in primo luogo e soprattutto un'opera d'arte.⁸⁶

⁸⁶ Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato*, cit., p. 18.

Capitolo 2

La fiaba italiana nel Novecento

2.1 *Autori fondamentali*

Italo Calvino, su incarico dell'editore Einaudi, si dedica al genere della fiaba con l'obiettivo di creare una raccolta che si distingua per la completezza e accessibilità. Nel 1956, viene pubblicato il risultato di questo sforzo nella collana "I Millenni" con il titolo *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*.⁸⁷ La raccolta comprende 200 racconti provenienti dalla tradizione popolare italiana, riscritti e adattati dallo stesso Calvino.

Il lavoro commissionato da Einaudi altro non fa che rafforzare una vena comico-fiabesca propria di Calvino già vista nel primo libro della serie della trilogia degli *antenati*⁸⁸ e destinata a riemergere ancora nel 1963 con *Marcovaldo*, una favola moderna che narra le avventure di un operaio immigrato in città, alle prese con i problemi della vita urbana. L'autore riesce a trasmettere il fascino delle fiabe tradizionali anche in un contesto contemporaneo, dimostrando la versatilità e la longevità del genere fiabesco nelle sue opere.

Le fiabe di Calvino, pur restando fedeli alle radici popolari, sono sottoposte a un processo creativo che ne enfatizza l'aspetto poetico e le rende accessibili a un pubblico più ampio. Questa interpretazione unica delle fiabe italiane di Calvino rimane un contributo decisivo e imprescindibile alla tradizione fiabesca e alla letteratura italiana nel suo insieme.

⁸⁷ Italo Calvino, *Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Torino, Einaudi, 1956.

⁸⁸ *I nostri antenati* (1952/1959) è una trilogia fantastica ed allegorica sull'uomo contemporaneo, costituita dai romanzi: *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) e *Il cavaliere inesistente* (1959), l'autore stesso suggerì di considerare collegati i tre romanzi, quando già tali romanzi erano stati pubblicati e affermati presso critica e pubblico, e difatti ne dispose un'edizione (per la prima volta presso Einaudi nel 1960) con i tre romanzi legati.

Gianni Rodari ⁸⁹ è, indubbiamente, una figura di grande rilievo nella letteratura per l'infanzia italiana. La sua carriera poliedrica, che spazia dall'ambito giornalistico a quello della scrittura creativa, ha contribuito in modo significativo a plasmare il panorama della letteratura destinata ai giovani lettori dal 1949, quando inizia a curare la rubrica “la domenica dei piccoli” all’interno della quale pubblica alcune filastrocche.

La creazione del settimanale *Il Pioniere*⁹⁰ nel 1950 e l'introduzione del personaggio di Cipollino rappresentano eventi cruciali nella sua carriera. Cipollino, con le sue avventure e il suo mondo fantastico, è diventato un'icona della letteratura per l'infanzia, contribuendo a consolidare la fama di Rodari come uno degli autori più amati dai bambini.

La pubblicazione del *Libro delle filastrocche*⁹¹ rappresenta un esempio della sua abilità nel creare testi divertenti e coinvolgenti per i più piccoli. Inoltre, la sua opera teorica, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di raccontare storie*⁹², costituisce un contributo prezioso che esplora e analizza gli elementi chiave nella creazione di narrazioni adatte all'infanzia. Rodari ha sottolineato l'importanza di stimolare l'immaginazione e la creatività nei bambini attraverso storie che coinvolgono e intrighino.

L'eredità di Gianni Rodari continua a vivere attraverso le sue opere, che continuano ad essere lette e apprezzate da generazioni di giovani lettori, e attraverso l'ispirazione che ha fornito a scrittori successivi nel campo della letteratura per l'infanzia.

«Con la presenza di classici come Pinocchio di Collodi [...] e il lavoro autorevole di scrittori come Calvino o Rodari, la funzione della letteratura per bambini è stata fino ad ora prevalentemente pedagogica e educativa, finalizzata ad insegnare ai più piccoli norme di comportamento sociali, valori e ideologie del mondo adulto.»⁹³

⁸⁹ Giovanni Francesco Rodari è stato uno scrittore, pedagogista, giornalista e poeta italiano. Nel 1947 iniziò la sua attività di scrittura presso l'Unità di Milano, su cui due anni dopo iniziò a curare la rubrica: *La domenica dei piccoli*. Nel 1950 andò a Roma dove fondò il giornale per ragazzi *Pioniere*, assieme a Dina Rinaldi. Nel 1973 uscì il suo lavoro pedagogico più celebre: *Grammatica della fantasia*, saggio indirizzato a insegnanti e genitori. Famoso per la sua fantasia e originalità, attraverso racconti, filastrocche e poesie, diventate in molti casi classici per ragazzi, ha contribuito a rinnovare la letteratura per ragazzi.

⁹⁰ *Pioniere* fu una rivista per ragazzi pubblicata in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta. Ideata negli ambienti di sinistra italiana come alternativa al *Corriere dei Piccoli* e a *Il Vittorioso* e oltre a fumetti e rubriche conteneva anche interventi di natura sociale e politica.

⁹¹ *Il libro delle filastrocche* è il primo libro per ragazzi scritto da Gianni Rodari, pubblicato nel 1951.

⁹² *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie* è l'unico volume teorico dello scrittore e pedagogista Gianni Rodari, pubblicato per la prima volta nel 1973 presso Giulio Einaudi Editore. È una descrizione degli studi di Rodari sulla “fantastica”, ovvero sui meccanismi che regolano i processi creativi e la fantasia. In particolare, l'autore si concentra sulla parte dell'inventare storie, è l'unico volume teorico dello scrittore.

⁹³ Vittorio Boero, *Storia della letteratura per ragazzi*, Editrice Bibliografica, Milano, 1995.

2.2 *Guido Gozzano*

Guido Gozzano nasce nel 1883 e muore di tisi nel 1916. Il grande interesse dell'autore per il mondo fiabesco si misura sia sulla sua scrittura poetica, sia nella sua produzione propriamente fiabistica. Nella produzione fiabistica di Gozzano si può distinguere fra fiabe nate su commissione e finalizzate al guadagno e pubblicate su «Adolescenza», che si contraddistinguono per il fatto di avere una volontà d'insegnamento e un obiettivo didascalico molto marcati, e fiabe diverse, più belle, più ricche, più riuscite e più apprezzate dalla critica e sono anche quelle che raccoglierà poi in volume, in genere pubblicate sul «Corriere dei Piccoli».

Ma non c'è dubbio, vista l'attrazione che Gozzano dimostra anche all'interno della poesia per la fiaba, che ci sia proprio un interesse scientifico e creativo che prescinde da qualsiasi tipo di ragione economica, anzi l'interesse per la fiaba lo accompagna sempre, è un assiduo lettore di fiabe, esperto conoscitore dei meccanismi narrativi e ricorda lui stesso un aneddoto in cui racconta di riunire i ragazzi di quartiere per intrattenerli con racconti che era capace di inventare estemporaneamente, pratica di narratore che continua con i suoi nipoti, a cui dedica *I tre talismani*, unico libro che riesce a pubblicare vivente. Prima di essere raccolte in volume vengono pubblicate su giornali e periodici che vengono destinati ai ragazzi; la collaborazione più precoce, che risale al 1909, è quella con il «Corriere dei Piccoli»⁹⁴ a cui Gozzano inizia a collaborare sin da subito, sin dalla sua fondazione. Aveva raggiunto una popolarità straordinaria, prediligeva la modalità di brevi storielle, spesso comiche, illustrate a fumetti.

Oggi sono note anche le fiabe pubblicate su «Adolescenza» perché nelle varie edizioni pubblicate postume è inclusa tutta la produzione fiabistica di Gozzano. I suoi volumi inerenti la produzione fiabistica sono due, di cui solo uno è pubblicato vivente l'autore, nel 1914, *I tre talismani*⁹⁵ il cui titolo è quello della prima fiaba. Una seconda raccolta viene allestita sulla base delle indicazioni lasciate dall'autore, che era morto

⁹⁴ Si tratta di un supplemento al «Corriere della Sera», esce settimanalmente ed è destinato ai ragazzi. Il primo «Corriere dei Piccoli» esce nel dicembre 1908.

⁹⁵ Guido Gozzano, *I tre talismani*, illustrazioni di A. Rubino, Ostilia, La scolastica, 1914. In questa edizione confluiscono le seguenti fiabe: i tre talismani, la danza degli gnomi, Nevina e Fiordaprile, la fiaccola dei desideri, la lepre d'argento e la camicia della trisavola.

l'anno precedente, dai familiari, è una raccolta che può essere ancora considerata una raccolta d'autore ed è *La principessa si sposa. Fiabe*.⁹⁶

Le fiabe di Gozzano non sono fiabe convenzionali. Egli utilizza l'ironia per sovvertire le aspettative dei lettori e introdurre una visione disincantata del mondo.

Questa ironia è spesso diretta a criticare le convenzioni sociali e le illusioni umane. Integra elementi delle fiabe tradizionali, come principi, principesse, streghe e talismani, con situazioni e linguaggi contemporanei. Questo crea un effetto di straniamento che stimola la riflessione critica sulla realtà e sulla fantasia. Anche nelle fiabe mantiene il suo stile poetico: le descrizioni sono ricche e suggestive, con un uso raffinato del linguaggio che rende le storie affascinanti.

Un esempio di fiaba è *La principessa si sposa*: nella quale si racconta la storia di una principessa che deve scegliere tra tre pretendenti, ognuno dei quali le offre un talismano magico. I tre talismani rappresentano rispettivamente potere, ricchezza e saggezza; la storia esplora la vera natura dell'amore e la saggezza nel fare scelte difficili. Gozzano ha inoltre scritto *Il reuccio e il soldato*: in questa storia un giovane re inesperto viene guidato da un soldato astuto per diventare un sovrano saggio e giusto; la fiaba tratta temi di fiducia e crescita personale, mostrando come l'umiltà e l'intelligenza siano fondamentali per governare. Oppure *Le due mogli*, questa fiaba racconta di un uomo che si sposa due volte, prima con una donna ricca ma avara e poi con una povera ma generosa e, attraverso questa storia, esplora i temi della generosità, dell'avidità e delle vere qualità che rendono una persona degna d'amore.

Dal punto di vista formale, Gozzano trae ispirazione dalla fiaba tradizionale, conservando una narrazione lineare, con personaggi dai ruoli ben definiti, l'impiego costante di un elemento magico e una conclusione in cui i malvagi vengono sconfitti e il bene trionfa sul male.

Un'innovazione che riguarda le fiabe di questo autore è che in esse emergono numerosi antieroi, tanto che la maggior parte dei protagonisti si può collocare in questa categoria. Ad esempio, nel racconto *I tre talismani* il protagonista è Cassandrino, presentato come un poeta e "il più miserabile", in *La camicia della trisavola* incontriamo Prataiolo, un orfano "tardo e trasognato, tenuto da tutti per un mentecatto", mentre in *La fiaccola dei desideri* il protagonista è Fortunato, ragazzo "malaticcio, gobbo, distorto".

⁹⁶ Guido Gozzano, *La principessa si sposa. Fiabe*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1917.

In questa edizione invece confluiscono le seguenti fiabe: *Piumadoro e Piombofino*, *il Re Porcaro*, *la cavallina del negromante*, *il Reuccio Gamberino*, *Nonsò*, *la leggenda dei sei compagni*.

Nonostante le loro peculiarità, questi personaggi, grazie all'astuzia e all'intelligenza o, quando queste non sono il punto di forza, alla loro bontà, riescono ad ottenere aiuto da esseri magici riuscendo così a raggiungere i propri obiettivi.

Nelle fiabe l'autore non permette che le situazioni tragiche restino irrisolte, né che disperazione o sconforto impediscano di agire o di sognare un avvenire migliore. La malinconia per ciò che si è perduto non è permanente, poiché tutto ciò che si è perduto può essere recuperato.

Le fiabe di Gozzano spesso contengono una critica sottile alle convenzioni sociali e ai valori borghesi. Utilizzando il contesto fantastico delle fiabe, mette in luce le ipocrisie e le contraddizioni della società contemporanea. Nonostante l'uso di elementi fantastici lo scrittore rimane ancorato alla realtà, spesso rappresentando situazioni e emozioni realistiche. Le sue fiabe invitano i lettori a confrontarsi con le verità della vita, piuttosto che rifugiarsi in un mondo di illusioni, incoraggiano i lettori a guardare oltre la superficie e a riflettere sulle complessità della natura umana e della società.

2.3 *Italo Calvino*

Italo Calvino, nel suo progetto di riscrivere le fiabe italiane, intraprende una missione di documentare l'esistenza della fiaba nei dialetti italiani «dell'area linguistica italiana, non quelli dell'Italia politica».⁹⁷ La sua raccolta, dal titolo *Fiabe italiane* mira a catturare l'essenza della fiaba nelle diverse aree linguistiche dell'Italia, oltre i confini politici. Egli considera il popolo italiano come il vero autore di questa ricca tradizione, sottolineando il suo ruolo di custode e creatore di queste storie che, come scrittore, ha il compito di trascrivere e rendere accessibili.

A differenza dei fratelli Grimm, che concepirono le loro fiabe come un contributo al fondamento della nazione tedesca, Calvino, influenzato dalle esperienze della Seconda guerra mondiale e della guerra partigiana, vuole dar voce al popolo italiano, ormai protagonista della sua storia. Il suo intento è di preservare e valorizzare la ricchezza e la

⁹⁷ Italo Calvino, *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi, 1956, p.9.

diversità del patrimonio fiabesco italiano, contribuendo al contempo alla formazione linguistica del lettore attraverso l'uso di un linguaggio raffinato.

La raccolta dell'autore si distingue per la sua originalità, poiché egli non solo trascrive fedelmente le fiabe, ma le elabora, trasformandole in autentici capolavori di lingua italiana. L'uso didattico di queste fiabe diventa una raccomandazione, incoraggiando i lettori a imparare un italiano più sofisticato attraverso queste storie intrise di cultura popolare.

Questa opera segna una significativa espansione del genere fiabesco, andando oltre la mera traduzione e cercando di mantenere un tono popolare e accessibile. Il progetto nasce da una precisa esigenza editoriale, mirando ad affiancare un libro di fiabe italiane alle raccolte nazionali già presenti nella serie "Classici della fiaba" della collana "I Millenni". Poiché una raccolta completa delle fiabe popolari di tutta Italia, accessibile e piacevole da leggere, non era ancora stata realizzata, Calvino decide di lavorare sui materiali raccolti e pubblicati nell'Ottocento. La scelta dei criteri e del metodo per la trascrizione e la traduzione delle fiabe popolari è discussa: vi sono diversi punti di vista.

Mentre alcuni, come Vidossi, Toschi e De Martino⁹⁸, propendono per un approccio rigoroso dal punto di vista filologico e scientifico, Calvino, in collaborazione con Cocchiara, sostengono un approccio più "poetico". L'autore appoggia l'idea di arricchire la versione scelta con varianti per renderla più articolata, integrando con l'invenzione dove necessario, soprattutto mescolando tra loro tradizioni regionali diverse.

Questo richiamo serve a introdurre e giustificare (facendomi scudo di nomi così famosi e così distanti) la natura ibrida del mio lavoro, che è anch'esso "scientifico" a metà, o se vogliamo per tre quarti, e per l'ultimo quarto frutto d'arbitrio individuale. È scientifica infatti la parte di lavoro che hanno fatto gli altri, quei folkloristi che nello spazio d'un secolo hanno messo pazientemente sulla carta i testi che mi sono serviti da materia prima; e su questo loro lavoro s'innesta il lavoro mio, paragonabile come tipo d'intervento alla seconda parte del lavoro svolto dai Grimm: scegliere da questa montagna di narrazioni, sempre le stesse (riducibili all'ingrosso a una cinquantina di tipi) le versioni più belle, originali e rare; tradurle dai dialetti in cui erano state raccolte (o dove purtroppo ce n'è giunta solo una traduzione italiana - spesso senz'alcuna freschezza d'autenticità - provare - spinoso compito - a rinarrarle,

⁹⁸ Una figura di spicco nel campo degli studi demologici di quegli anni fu Giuseppe Vidossi, consulente della Collana dei *Classici della Fiaba* assieme a Paolo Toschi e Giuseppe Cocchiara. Tra i primi studi scientifici sulla fiaba nel 1948 Ernesto De Martino pubblicò il *Mondo magico*, una raccolta di narrativa orale perlopiù regionale. Calvino ricorse all'aiuto di alcuni esperti di folclore quali Giuseppe Cocchiara, Giuseppe Vidossi, Paolo Toschi, Ernesto De Martino. Mentre il primo diede importanti indicazioni sul metodo da impiegare e consigli durante l'avanzamento dei lavori, gli ultimi tre lo aiutarono a reperire il materiale.

cercando di rifondere in loro qualcosa di quella freschezza perduta); arricchire sulla scorta delle varianti la versione scelta, quando si può farlo serbandone intatto il carattere, l'interna unità, in modo da renderla più piena e articolata possibile; integrare con una mano leggera d'invenzione i punti che paiono elisi o smozzicati; tener tutto sul piano d'un italiano mai troppo personale e mai troppo sbiadito, che per quanto è possibile affondi le radici nel dialetto, senza sbalzi nelle espressioni "colte", e sia elastico abbastanza per accogliere e incorporare dal dialetto le immagini, i giri di frase più espressivi e inconsueti. Questo era il mio programma di lavoro, che non so fino a che punto sono riuscito a realizzare.⁹⁹

L'intervento poi è soprattutto linguistico, le fiabe sono tradotte dal dialetto, con l'obiettivo di mantenere un italiano che sia al contempo accessibile e non troppo personale, ma restituisca la freschezza linguistica del dialetto.

In questo sforzo di Calvino, la fiaba diventa uno strumento per preservare l'identità culturale e linguistica delle diverse regioni italiane, un modo per celebrare la ricchezza della tradizione popolare che emerge attraverso la voce del popolo stesso. Con la sua redenzione delle fiabe italiane, offre un tributo alla varietà e alla vitalità della cultura italiana, con un occhio attento alla lingua e alla sua evoluzione nel contesto delle fiabe popolari.

Questa scelta riflette la consapevolezza di Calvino che la scrittura non può essere una mera riproduzione neutrale, ma deve adattarsi alla personalità dell'autore pur rispettando il materiale raccolto.

Calvino ha spesso utilizzato un linguaggio poetico nelle sue fiabe, arricchendo le narrazioni con immagini suggestive, metafore evocative e ritmo melodico. Questo conferisce alle sue storie una bellezza e una profondità che le rendono attraenti per i lettori di tutte le età.

Una delle fiabe riscritte da Italo Calvino che presenta un ritmo melodico e metafore evocative è *Il lupo cattivo*. Questa fiaba, originariamente raccolta da Giovanni Francesco Straparola nel XVI secolo e successivamente inclusa da Calvino nella sua raccolta *Fiabe italiane*, è stata adattata e resa particolarmente poetica dall'autore.

Ecco un estratto:

«C'era una volta un lupo cattivo che viveva nella foresta più fitta e più nera del regno. Era un lupo astuto, con gli occhi scintillanti di malizia e un sorriso affilato come le sue zanne. Gli

⁹⁹ Italo Calvino, *Fiabe italiane. Raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, cit., 1956.

animali del bosco tremavano al solo sentirne il nome, e le mamme raccontavano ai loro piccoli storie spaventose su quel lupo terribile.

Ma un giorno, nel cuore dell'inverno, il lupo cattivo incontrò una bambina coraggiosa di nome Rosetta. Rosetta non aveva paura del lupo, nonostante i suoi occhi brucianti e il suo pelo nero come la notte. Con un sorriso radioso sul viso, si avvicinò al lupo e disse con voce dolce: "Perché sei così triste, lupo cattivo? Forse hai bisogno di un amico."

Il lupo rimase sbalordito dalle parole di Rosetta. Nessuno aveva mai osato parlare con lui in quel modo. Ma nel cuore del lupo, qualcosa si mosse. Sentì un calore che non aveva mai provato prima, come se il gelo del suo cuore stesse finalmente sciogliendosi.

Da quel giorno, il lupo cattivo non fu più così cattivo. Invece di cacciare gli animali del bosco, li aiutava a trovare cibo e protezione. E quando la primavera arrivò, il lupo e Rosetta divennero grandi amici, viaggiando insieme attraverso i sentieri incantati della foresta.

E così, grazie al coraggio e alla gentilezza di una piccola bambina, il lupo cattivo imparò che anche il cuore più oscuro può essere illuminato dalla luce dell'amore e dell'amicizia». ¹⁰⁰

In questo estratto, Calvino utilizza un linguaggio melodico e metafore evocative per creare un'atmosfera fiabesca e incantata. Le parole fluide e le immagini vivide contribuiscono a rendere la storia coinvolgente e suggestiva, trasportando il lettore in un mondo magico e fantastico.

Il risultato finale delle *Fiabe italiane* di Calvino rappresenta una combinazione di materiali eterogenei, senza nascondere la trama originale ma illuminandola con una luce diversa.

Questo approccio ha contribuito a creare un'opera che, pur mantenendo radici nelle tradizioni popolari, porta anche la firma distintiva di Calvino come autore.

Ora, il viaggio tra le fiabe è finito, il libro è fatto, scrivo questa prefazione e ne son fuori: riuscirò a rimettere i piedi sulla terra? Per due anni ho vissuto in mezzo a boschi e palazzi incantati, col problema di come meglio vedere in viso la bella sconosciuta che si corica ogni notte al fianco del cavaliere, o con l'incertezza se usare il mantello che rende invisibile o la zampina di formica, la penna d'aquila e l'unghia di leone che servono a trasformarsi in animali. E per questi due anni a poco a poco il mondo intorno a me veniva atteggiandosi a quel clima, a quella logica, ogni fatto si prestava a essere interpretato e risolto in termini di metamorfosi e incantesimo [...] Ora che il libro è finito, posso dire che questa non è stata un'allucinazione, una sorta di malattia professionale. È stata piuttosto una conferma di qualcosa che sapevo già in partenza, quel qualcosa a cui prima accennavo, quell'unica convinzione mia che mi spingeva al viaggio tra le fiabe; ed è che io credo questo: le fiabe

¹⁰⁰ Italo Calvino, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Einaudi, Torino, 1971.

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 a una donna, soprattutto per la parte di vita che appunto è il farsi d'un destino.¹⁰¹

Il lavoro sulle fiabe rappresentava un banco di prova cruciale per lui.

Italo Calvino ha svolto un lavoro straordinario nel riunire e analizzare l'ampio *corpus* delle fiabe tradizionali delle regioni italiane. Ha suddiviso queste fiabe in famiglie e gruppi tematici, selezionato le versioni più significative, le ha adattate e riscritte in una lingua nuova, che pur rimanendo fedele ai dialetti, risultasse contemporanea e universale.

In questo modo, ha operato in modo simile a quanto fecero i fratelli Grimm con le fiabe tedesche. Al termine della stesura de *Le fiabe italiane*, Calvino confessò la sorpresa nel trovare una tale ricchezza e universalità di temi, complessità e mistero nel vasto patrimonio delle fiabe italiane, cosa che forse non avrebbe immaginato all'inizio di quest'avventura editoriale.

2.4 Gianni Rodari

Gianni Rodari ha sottolineato in modo chiaro e incisivo l'importanza dell'immaginazione e della fantasia nell'educazione dei bambini. La sua visione riflette un approccio alla pedagogia che valorizza l'esperienza delle fiabe e dei mondi fantastici come elementi chiave per la formazione della personalità infantile. La convinzione di Rodari è che la lettura di storie che coinvolgono elementi fantastici e la partecipazione a esperienze immaginative siano essenziali per stimolare la creatività, la curiosità e una comprensione più profonda del mondo circostante.

La sua opera *Grammatica della fantasia*¹⁰² offre una guida dettagliata su come gli educatori e i genitori possono incoraggiare la creatività nei bambini attraverso la

¹⁰¹ Italo Calvino, *Fiabe italiane. Raccolta dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, cit., 1956.

¹⁰² Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi, Torino, 1973.

narrazione. Rodari proponeva approcci pratici e principi che miravano a sviluppare l'immaginazione come parte integrante dell'educazione. La sua idea fondamentale era che la fiaba, con il suo potere evocativo e trasformativo, potesse contribuire in modo sostanziale alla crescita emotiva e intellettuale dei bambini.

Questa prospettiva di Rodari continua ad essere rilevante in molte teorie educative contemporanee, che riconoscono l'importanza dell'educazione dell'immaginazione per lo sviluppo globale dei bambini. L'eredità di Gianni Rodari nel campo della letteratura per l'infanzia e della pedagogia rimane un faro guida per coloro che cercano di nutrire la mente creativa dei giovani lettori.

Se a un uomo di scarsa immaginazione casca sul naso una mela, egli si accontenta di massaggiarsi il naso, tutt'al più di smoccolare un tantino. Ma se la mela casca sul naso di un uomo dall'immaginazione fervida egli si domanderà perché è cascata, che senso ha la caduta dei corpi, quale legge lo regola [...] Non si tratta dunque di tener vivo per inerzia quello che fu un antico patrimonio folcloristico e, più tardi, un filone di letteratura infantile, ma di riconoscerne quello che c'è di umanamente produttivo nella fiaba. Ed ecco la fiaba pronta per darci una mano a immaginare il futuro che altri vorrebbero semplicemente farci subire.¹⁰³

Gianni Rodari ha difeso con forza il valore delle fiabe nella vita dei bambini, respingendo l'idea che i giovani lettori di oggi non siano più interessati alle fiabe classiche. Secondo lui la questione non è tanto legata a cambiamenti intrinseci nei bambini, ma piuttosto a come vengono presentate e raccontate le fiabe. Egli afferma che non ci sono ricerche che dimostrino che i bambini siano diventati meno interessati alle fiabe classiche, ma che la percezione potrebbe essere influenzata da come queste storie vengono comunicate: il lupo non farà paura se sarà una voce al bambino amica a raccontare la fiaba.

Rodari sottolinea che le fiabe svolgono una funzione di mediazione tra genitori e figli, offrendo un terreno comune di narrazione e comprensione. Inoltre, evidenzia il ruolo della formula «C'era una volta», che crea una distanza temporale e culturale, consentendo ai bambini di comprendere che le vicende narrate possono essere simili in vari luoghi e tempi. Infine, esprime preoccupazione per il fatto che i bambini non dovrebbero crescere senza immaginazione e fantasia, attribuendo alle fiabe il potere di stimolare e nutrire queste facoltà creative.

¹⁰³ Gianni Rodari, *Pollicino è utile ancora*, in «Giornale dei genitori», n. 58-59, 1980, p.24.

Rodari ritiene che la questione della paura nelle fiabe possa essere affrontata attraverso il modo in cui vengono presentate, suggerendo che un racconto empatico e accogliente possa ridurre eventuali timori. Nel complesso, la sua difesa delle fiabe si basa sulla loro capacità di connettere, ispirare l'immaginazione e offrire un terreno fertile per la comprensione del mondo.

A conclusione dell'articolo quindi Rodari scrive:

Io penso che l'immaginazione infantile abbia bisogno delle nostre cure almeno quanto ne ha bisogno la curiosità scientifica; che la fantasia sia elemento fondamentale di una personalità completa; che l'esperienza del meraviglioso, dell'avventuroso, del comico, dell'umano che le fiabe possono offrire al bambino sia un'esperienza utile alla formazione della sua personalità. Da questo punto di vista la fiaba mi sembra uno strumento prezioso.¹⁰⁴

2.5 *Pinocchio fra Malerba e Manganelli*

Luigi Malerba è stato uno degli scrittori più rilevanti del Novecento italiano. Noto per il suo stile originale e sperimentale, caratterizzato da una forte vena ironica e dalla volontà di sfidare le convenzioni narrative. È stato uno dei fondatori del Gruppo 63, un movimento letterario e artistico italiano legato alla neoavanguardia, che però ebbe vita breve. Le prime esperienze letterarie dello scrittore furono influenzate dal clima culturale italiano del dopoguerra, ma con l'avvicinamento alla neoavanguardia sviluppò una poetica originale, improntata alla rottura con il realismo tradizionale. Un romanzo importante per il suo esordio letterario è *La scoperta dell'alfabeto*¹⁰⁵, una raccolta di racconti brevi che esplorano temi legati all'assurdo e alla complessità della comunicazione. Egli in questo libro ha giocato con il linguaggio, sovvertendo le aspettative del lettore e creando narrazioni non lineari.

Nel 1977 pubblica per la prima volta *Pinocchio con gli stivali*¹⁰⁶, è un libro scritto per bambini, ma destinato anche agli adulti, poiché è una splendida e avvincente storia

¹⁰⁴ Gianni Rodari, *Pollicino è utile ancora*, cit., p.25.

¹⁰⁵ Luigi Malerba, *La scoperta dell'alfabeto*, Bompiani, Milano, 1963.

¹⁰⁶ Luigi Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, Cooperativa scrittori, Roma, 1977

che fa divertire i primi, ma fa riflettere i secondi. Malerba si è dedicato, nel corso della sua vita, alla letteratura per l'infanzia, pubblicando racconti come *Mozziconi*¹⁰⁷, *Storiette tascabili*¹⁰⁸ e le vicende di *Millemosche*¹⁰⁹ e sempre lui, in un'intervista apparsa su *Tuttolibri* il 17 novembre 1984 ha spiegato il suo interesse per il mondo dei bambini dicendo:

Prima di tutto perché mi diverto, come sicuramente si divertivano quelli che raccontavano favole nelle cucine e nelle stalle. [...] Poi perché mi piace mettere in imbarazzo i miei piccoli lettori, sconcertarli con paradossi, fargli capire che il mondo è strano e pieno di inganni e addestrarli fin da bambini a diffidare dei conformismi istituzionali e dei modelli confezionati, a vedere il lato ridicolo delle cose.

(Malerba, *Parole al vento*)¹¹⁰

In *Pinocchio con gli stivali* l'autore vuole, ovviamente, riproporre una propria versione rivisitata del romanzo di Carlo Collodi, che ha per protagonista un burattino di legno che, dopo mille peripezie, riesce a diventare un vero ragazzo. Il tratto distintivo di Malerba, ovvero il suo sperimentalismo, esce fuori anche nelle fiabe tradizionali. Lo scrittore, infatti, è convinto che ogni epoca abbia le proprie storie, così come anche i propri abiti e la propria organizzazione sociale e dunque, anche le fiabe si debbano adattare ai differenti contesti e al progresso, rivitalizza gli antichi luoghi comuni, reinventando, dove è necessario, il linguaggio stesso. Il Pinocchio malerbiano non vuole diventare un bambino vero, nemmeno alla fine della narrazione: «Io mi trovo bene come burattino e non voglio diventare un ragazzo né perbene né permale.»¹¹¹

L'innovazione dell'autore la troviamo nel fatto che il burattino, stanco del ruolo a cui era stato relegato, va in giro nelle fiabe altrui, finendo in *Cappuccetto Rosso*, *Cenerentola* e *Il gatto con gli stivali*, tutte storie dei fratelli Grimm. Nella prima il protagonista afferma di conoscere a memoria la storia da quanto è famosa e vorrebbe

¹⁰⁷ Luigi Malerba, *Mozziconi*, Einaudi, Torino, 1975

¹⁰⁸ Luigi Malerba, *Storiette tascabili*, Einaudi, Torino, 1977

¹⁰⁹ Luigi Malerba e Tonino Guerra, *Millemosche mercenario*, Bompiani, Milano, 1969 oppure *Millemosche senza cavallo*, Bompiani, Milano, 1969.

¹¹⁰ Luigi Malerba, *Parole al vento*, a cura di Giovanna Bonardi, Manni, Lecce, 2008. È una raccolta di circa sessanta interviste fatte a Malerba, in un arco temporale che va dal 1969 al 2008, anno della sua morte. Libro che si configura come un vademecum postumo.

¹¹¹ Luigi Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, Monte Università, Parma, 2004.

dapprima il posto del lupo e poi quello di Cappuccetto Rosso, ma il lupo gli spiega che in ogni fiaba ogni personaggio ha una sua funzione e quindi non è possibile cambiare i personaggi o le azioni che svolgono. Successivamente tenta di convincere anche la bambina, ma lei gli chiarisce di non poter fare altrimenti: «Cappuccetto Rosso spiegò a Pinocchio che poteva arrivare con qualche minuto di ritardo, questo sì, ma che per forza doveva incontrare il Lupo e per forza doveva andare dalla Nonna perché così stava scritto nella favola.»¹¹²

Gli scritti di Malerba sono caratterizzati da una fantasia sfrenata, legata, soprattutto in questo particolare racconto, all'infanzia e al mondo dei sogni: egli non si mette al livello dei bambini, fa invece in modo che sia il lettore a dubitare delle proprie certezze e dei propri costrutti razionali. Lo scrittore è il padrone della sua storia, così come anche dei suoi personaggi e delle loro parole: «So soltanto che finirà quando io deciderò di finirla e che si concluderà nel modo che vorrò io. In questa storia sono io che comando. Io sono un umile eunuco, ma quando scrivo ho più potere dell'imperatore vostro fratello. Io posso far morire una persona con una sola parola.»¹¹³

Nella seconda fiaba, quella di *Cenerentola*, Pinocchio si trova di fronte al principe e sceglie di parlare con lui, auspicando nel suo buon cuore e nella sua gentilezza, ma nemmeno questo personaggio potrà accontentare la richiesta del burattino perché: «Che cosa penserebbero dell'erede al trono i sudditi di suo padre se cedesse il posto ad un burattino? Cenerentola sarebbe felice di sposare Pinocchio?»¹¹⁴, udendo queste domande Pinocchio tenta di spiegare al principe che suo padre non è un re reale e nemmeno i suoi sudditi esistono al di fuori della fiaba. Le sue parole fanno capire al lettore che il protagonista è consapevole di essere un personaggio, ovvero di appartenere al regno della finzione, dove tutto è possibile.

Il burattino, dopo il rifiuto del principe, decide di ripartire e di andare nell'ultima storia, quella del *Gatto con gli stivali* e in questo caso tenta di dissuadere il figlio che aveva ereditato solo un gatto, ma anche da parte di quest'ultimo la risposta che riceve è la medesima: tutto è già deciso, egli è ben consapevole di come andrà a finire la sua storia ed è contento così.

¹¹² Luigi Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit.

¹¹³ Luigi Malerba, *Il fuoco greco*, Mondadori, Milano, 1990.

¹¹⁴ Luigi Malerba, *Pinocchio con gli stivali*, cit.

Dopo quest'ultimo tentativo Pinocchio viene riportato al capitolo XXXVI del libro da cui era sfuggito, quindi possiamo affermare che la storia ha una struttura circolare, ma Malerba nelle ultime battute scrive: «Se tutti rispettassero la tradizione il mondo non farebbe mai un passo avanti!» e con questa frase lo scrittore vuole sottolineare l'importanza che assume per lui la rottura dell'ordine prestabilito e la conseguente opportunità di costruire qualcosa di innovativo e originale.

*Pinocchio: un libro parallelo*¹¹⁵ di Giorgio Manganelli è un'opera che offre una lettura critica e interpretativa del celebre *Pinocchio* di Collodi. Il lavoro di questo autore, pubblicato circa un secolo dopo l'uscita del *Pinocchio* originale, si distingue per la sua originalità e freschezza stilistica, nonostante la distanza temporale tra i due testi. Sebbene non sia molto conosciuto, *Pinocchio parallelo* rappresenta un'opera preziosa per chi desidera approfondire la comprensione delle *Avventure di Pinocchio* in modo più profondo e adulto, come se fosse un testo destinato a un pubblico maturo, da studiare con attenzione.

Nel 1977, la casa editrice Einaudi ha pubblicato *Pinocchio: un libro parallelo*, che non si presenta semplicemente come una parafrasi o un commento lineare dell'opera di Collodi. Pur offrendo spiegazioni e analisi, Manganelli lo fa attraverso un linguaggio narrativo che rende possibile la lettura del suo libro senza necessariamente conoscere l'originale. Infatti, l'opera può essere considerata autonoma.

In questo testo, lo scrittore segue fedelmente e analiticamente ogni episodio del libro di Collodi, soffermandosi su dettagli quali parole, punteggiatura e ambiguità, esaminandoli con precisione.

Il rapporto tra il *Pinocchio parallelo* e l'opera originale può essere definito ipertestuale, poiché in alcuni punti si avvicina a una parafrasi. Tuttavia, c'è anche un livello metatestuale: l'opera di Manganelli, pur condividendo elementi tipici del commento critico, si distingue per l'approccio soggettivo, in contrasto con l'oggettività che solitamente caratterizza le annotazioni critiche.¹¹⁶

Andrea Maiello, nel suo articolo pubblicato su «Poetiche», evidenzia come il legame tra Manganelli e il *Pinocchio* di Collodi sia ampiamente riconosciuto. Maiello sostiene che l'opera rappresenti il frutto della profonda ammirazione che lo scrittore ha

¹¹⁵ Giorgio Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi, Torino, 1977.

¹¹⁶ Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa, *Pinocchio*, «Riga», n. 25, 2006, pp. 458-463.

nutrito per Pinocchio nel corso della sua vita. Inoltre, fornisce ai lettori alcuni esempi di articoli scritti da Manganelli su questo argomento:

Un'ammirazione, quella per *Pinocchio*, che lo scrittore non manca di sottolineare a più riprese. In un articolo pubblicato nel 1968 da *L'Espresso*, Manganelli manifesta tutta la sua considerazione per il capolavoro di Collodi, ripercorrendone gli episodi chiave e sottolineando l'aspetto "mercuriale" del protagonista. Ritournerà su questo stesso libro, sempre attraverso le pagine de «L'Espresso», solo due anni dopo, con un articolo incentrato sulla metamorfosi finale del burattino.¹¹⁷

(Maiello, *Geometria del testo: il Pinocchio parallelo di Manganelli*)

L'opinione favorevole di Giorgio Manganelli verso *Le avventure di Pinocchio* è evidente da un articolo dell'autore stesso in cui rivela essere un libro che ha letto e riletto. Secondo lo scrittore quando un lettore legge *Pinocchio* di Collodi, c'è sempre qualcosa nuovo di trovare:

Mi accorgo di non aver nominato un libro che più di tutti mi pare sia così insieme segreto ed esplicito, forse quello che più spesso ho letto, riletto, e spero rileggerò: un libro ovvio e segreto, l'inesauribile *Pinocchio*.¹¹⁸

(Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*)

Durante tutta la sua opera lo scrittore analizza, spiega e tenta di fornire un significato ad alcune lacune narrative che ha riscontrato leggendo il libro di Collodi.

Ad esempio, il significato della stagione d'inverno in cui è nato Pinocchio è un lacuna che, secondo Manganelli, appare nel romanzo. La maggioranza dei lettori non attribuirebbe grande importanza a questa scelta, lui, invece, suppone che l'inverno significhi qualcosa di più:

Perché mai è così importante ribadire che Pinocchio è «nato» nel cuore dell'inverno? È un fatto che in Pinocchio non v'è nulla di primaverile: non è un fantolino miracoloso, un

¹¹⁷ Andrea Maiello, *Geometria del testo: il Pinocchio parallelo di Manganelli*, «Poetiche», n. 3, 2003, pp. 449-469.

¹¹⁸ Giorgio Manganelli, *Più ti conosco e più mi meravigli*, in *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano, 1994, p. 220.

momento di gioia, ma è certamente un esempio di nascita temeraria. Il mondo gli si rivela nella nottataccia di lampi e tuoni, nella neve, nella fame, nell'attentato del fuoco, nella miseria che è «miseria davvero». Come altre figure magiche, egli è nato in uno scoscendimento del mondo, accerchiato dalla sventura, assistito da tremuli ed ambigui affetti.¹¹⁹

(Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*)

Il parallelista sostiene che Collodi abbia usato l'inverno come simbolo per rendere oscura l'origine del suo burattino. In questo caso, l'interpretazione appare soggettiva, dato che Manganelli si sofferma su un singolo termine e lo analizza secondo la sua visione personale. Andrea Maiello osserva che Manganelli è attratto da temi cupi, come la notte e l'inganno, il che lascia supporre che anche una parola apparentemente neutra possa essere vista da lui sotto una luce più oscura.¹²⁰

L'idea di scrivere questo libro è stata proposta dalla casa editrice Einaudi, ma il concetto di un libro parallelo è frutto della mente dell'autore. Quando Manganelli si riferisce a storie parallele o le narra, egli si impegna a chiarire le lacune presenti nella trama.

Manganelli innalza *Le avventure di Pinocchio* a un livello superiore, trasformando questa fiaba in un'opera anche per un pubblico adulto. Attraverso un attento lavoro di connessione tra i dettagli di Collodi, l'autore fornisce una spiegazione coerente alle omissioni narrative. *Pinocchio: un libro parallelo* è quindi accessibile a lettori più maturi, i quali potranno apprezzare la storia originale del burattino da una prospettiva completamente nuova.

¹¹⁹ Giorgio Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, cit., 1977.

¹²⁰ Andrea Maiello, *Geometria del testo: il Pinocchio parallelo di Manganelli*, cit., p. 449.

Capitolo 3

La tradizione nella contemporaneità

3.1 Sperimentazioni e innovazioni, critiche e difese del genere fiabesco: un confronto contemporaneo fra innovazione e difesa del genere fiabesco

Nel contesto della trasposizione dei classici dell'infanzia in forme ipermediali, emerge un panorama di adattamenti che riflette il costante processo di trasformazione e reinterpretazione delle storie. Questi adattamenti ipermediali rappresentano una tipologia di processo adattativo che ha consentito alle opere e ai testi di evolversi da una forma semiotica all'altra, generando una vasta gamma di oggetti secondari. Versioni ridotte, ampliate, aggiornate o completamente riscritte per nuovi pubblici sono oggi disponibili in numerosi formati, offrendo narrazioni che a volte si distaccano notevolmente dalle versioni originali.

Ad esempio, *Le Horla* de L'Apprimerie¹²¹ e *Pinocchio* di Elastico¹²² sono esempi di come le opere classiche vengano trasformate per adattarsi ai media contemporanei.

Pinocchio riduce i trentasei capitoli dell'originale a una ventina di pagine-schermo, utilizzando animazioni e suoni per evocare i temi del testo di Collodi senza riportarlo direttamente. Analogamente, *Voyage au centre de la terre*¹²³ pur mantenendo il testo, lo accompagna con dispositivi ipermediali che arricchiscono l'esperienza di lettura attraverso effetti visivi e sonori. Tuttavia, esiste una significativa disparità tra un numero limitato di trasposizioni complete e una moltitudine di riduzioni, spesso limitate a causa dei costi di produzione e conseguentemente allo scarso numero di vendite.

¹²¹ *Le Horla*, L'Apprimerie, 2014. Apprimerie pubblica album per bambini in diversi formati: tutto cartonato, libro a fisarmonica, libro fosforescente, libro ramo, ebook interattivi. Alcuni dei suoi titoli sono disponibili come acquisto combinato di album cartaceo ed ebook interattivo. La versione digitale offre, tra le altre cose, il testo letto e un carattere adatto.

¹²² *Pinocchio*, Elastico, 2011. Elastico è uno studio composto da una decina fra grafici e redattori, più una serie di: autori, traduttori, revisori, redattori specializzati, correttori di bozze, illustratori. Nato nel 2002 a Milano da un'editor e da un art director, ha da sempre una doppia anima, redazionale e grafica. A cui si aggiunge la sperimentazione. Di qui la varietà dei progetti di cui si occupa, dalla scolastica allo storytelling, dalla narrativa alle app e a tutto ciò che può nascere mescolando linguaggi e contenuti.

¹²³ *Voyage au centre de la terre*, L'Apprimerie, 2012.

Gli store italiani di applicazioni mostrano un panorama sostanzialmente allineato con la produzione internazionale, senza presentare significative differenze né nella distribuzione tra adattamenti di opere classiche e contemporanee, né nella struttura compositiva e nell'organizzazione testuale. In questo contesto dominano gli adattamenti e le trasposizioni di classici della letteratura, mentre la produzione di opere contemporanee è meno prevalente. Quest'ultima, tuttavia, utilizza l'ipermedialità e l'interattività per esprimere la qualità poetica e minimalista tipica degli albi moderni.

Come avviene nella produzione editoriale tradizionale, anche gli adattamenti ipermediali delle opere contemporanee tendono a trattare temi complessi e suscettibili di interpretazioni multiple, lasciando spesso al lettore il compito di completare gli spazi vuoti e decifrare le ambiguità o i non detti. Questo approccio riflette una continuità con la tradizione editoriale cartacea, dove la narrazione si presta a letture diverse e interpretazioni personali.

«Se volete che vostro figlio sia intelligente, raccontategli delle fiabe; se volete che sia molto intelligente, raccontategliene di più.»¹²⁴ E se a dire questo è l'uomo divenuto il genio per antonomasia, quell'Albert Einstein noto a tutti, forse qualcosa di vero ci sarà.

A tal proposito James Finn Garner¹²⁵, autore della raccolta satirica *Politically Correct Bed Time Stories*, afferma che «Una delle cose interessanti delle fiabe, penso, è la loro universalità. Anche se sono state stravolte e modificate per la nuova epoca, esercitano un forte potere sulla gente, con le loro storie di pericoli, perdite e ricompense.»¹²⁶

Il comune intento di molti scrittori contemporanei è quello di prendere uno schema narrativo ormai noto e sfruttarlo per raccontare qualcosa di sorprendente, sfidando le aspettative di lettori abituati alla ripetitività di certe trame. Questi autori non si limitano a replicare gli schemi tradizionali, ma li utilizzano come punto di partenza per esplorare nuove possibilità, mettendo in discussione e decostruendo l'artificiosità delle strutture narrative consolidate.

¹²⁴ Rossana Sisti, *La fiaba è servita. Cibi incantati d'Italia*. «Avvenire», 23 ottobre 2015.

¹²⁵ Ha scritto *Politically Correct Bedtime Stories: Modern Tales for Our Life and Times*, Garner fa satira sulla tendenza verso la correttezza politica e la censura della letteratura per bambini, con un'enfasi sull'umorismo e sulla parodia. La maggior parte del libro è costituita da fiabe come Cappuccetto Rosso, I tre porcellini e Biancaneve, riscritte in modo da rappresentare ciò che un adulto politicamente corretto considererebbe un racconto buono e morale per i bambini.

¹²⁶ James Finn Garner, *Politically Correct Bedtime Stories: Modern Tales for Our Life and Times*, New Jersey, John Wiley & Sons Inc., 1994.

Le loro sperimentazioni tematiche e stilistiche spesso iniziano con un'analisi approfondita del genere e della sua capacità performativa. Tuttavia, piuttosto che rafforzare il genere attraverso la ripetizione, queste innovazioni mirano a dissezionarlo e a rivelare aspetti inediti. Questo approccio mette in luce come la ripetizione possa essere utilizzata non solo per rinforzare, ma anche per interrogare e trasformare le convenzioni narrative.

Nella *Briar Rose*¹²⁷ di Coover¹²⁸ la rappresentazione dell'identità si complica. Lo scrittore si allontana dalla visione di una femminilità immobilizzata in attesa di un salvatore maschile, mostrando una crisi di identità che coinvolge sia gli uomini che le donne. La sua narrazione esplora una paralisi esistenziale che riflette una condizione umana, affrontando una realtà più complessa di quanto le semplici illusioni o paure possano esprimere. Racconta di un principe intrappolato tra i rovi, una Bella Addormentata che non riesce a risvegliarsi, sognando una successione di principi che la baciano e una vecchia fata magica che, mentre la intrattiene abitando i suoi sogni con leggende di altre Belle Addormentate, cerca di capire la natura del desiderio umano.

Jane Yolen, anch'ella autrice di *Briar Rose*¹²⁹ riscrive un'interessante versione della *Bella Addormentata*, ambientata all'epoca dell'Olocausto, continuando a nutrire una sorta di "fiducia" nei valori intrinseci delle fiabe tradizionali, si espresse in loro favore affermando che le fiabe parlino ancora del nucleo di ogni valore ed emozione umana, quali amore, perdita, onore, verità riguardo al potere, agli esseri umani, il prendere le parti dell'oppresso e quindi ci mostrino anche il nostro meglio e il nostro peggio. Da ciò possiamo evincere che per la Yolen le fiabe ci forniscono uno specchio sulla nostra natura, buona o malvagia che sia e contemporaneamente soddisfano il nostro bisogno di storie.

Mentre l'autrice, dunque, ritiene che abbiano solo bisogno di essere adattate ai tempi moderni, Finn Garner, al contrario, conserva solo la struttura narrativa delle avventure, optando per un ribaltamento radicale delle stesse.

¹²⁷ Robert Coover, *Briar Rose*, Grove Pr, 1996.

¹²⁸ Rober Coover è professore di letteratura per lungo tempo alla Brown University ed è uno dei maggiori esponenti della letteratura postmoderna, di cui rispecchia la tendenza delle reinvenzioni degli stereotipi culturali e letterari.

¹²⁹ Jane Yolen, *Briar Rose*, TOR, New York 2002 (1992).

I due autori “postmoderni” hanno un rapporto differente nei confronti della tradizione disneyana della fiaba, come ha spiegato Finn Garner: «Generalmente ho dei sentimenti controversi nei confronti delle versioni Disney. Hanno reso delle storie immortali per milioni di persone ma, allo stesso tempo, in troppi credono che queste siano le loro versioni definitive. Esse sono state anche troppo depurate, anche se questo era stato necessario: potevano dei bambini piccoli sopportare che i piedi di Pinocchio venissero bruciati?»¹³⁰

Autori come Jane Yolen, che ha curato antologie di fiabe popolari, e Angela Carter¹³¹ che ha effettuato una simile operazione, rivisitano versioni più antiche e meno conosciute delle fiabe classiche. Attraverso queste antologie, entrambi hanno condotto un vero e proprio "scavo" nelle radici delle storie, rivalutando le fonti tradizionali come le classi popolari e le donne che erano state principali custodi e trasmittitrici di queste narrazioni.

D'altro canto, Finn Garner adotta un approccio dissacrante e innovativo. Sostiene che le storie possono essere adattate in modi inaspettati per trasmettere nuovi significati, mantenendo al contempo una coerenza narrativa. Ad esempio, propone di reinterpretare fiabe come *La Piccola Fiammiferaia*¹³² per esplorare temi di giustizia sociale, modificando la trama per offrire un finale positivo e trasformativo, in cui il personaggio supera le avversità e trova un cambiamento significativo nella propria vita. In questo modo, Garner dimostra come piccole variazioni nella direzione narrativa possano alterare profondamente il significato delle storie tradizionali, rendendole rilevanti per le sfide e le preoccupazioni contemporanee.

In un ambito simile, Ana María Shua, attraverso la sua raccolta di racconti brevi *Casa de Geishas*¹³³ che include una sezione dedicata alle fiabe, si propone di offrire alternative al patrimonio narrativo ben noto. Shua considera che una riscrittura di alta qualità non solo deve essere innovativa, ma deve anche suscitare nel lettore una consapevolezza della miglioria rispetto alla versione originale. Il suo approccio mira a

¹³⁰ Mary B. W. Tabor, *At home with: James Finn Garner; On pens and needles*, The New York Times, 28 settembre 1995.

¹³¹ Scrittrice e giornalista britannica conosciuta per le sue opere femministe, di realismo magico e di fantascienza.

¹³² Hans Christian Andersen, *Den Lille Pige Med Svovlstikkerne*, Nye Eventyr, 1848. La piccola fiammiferaia è una fiaba dello scrittore danese H. C. Andersen, pubblicata nel quinto volume delle *Nuove fiabe* dell'autore. Andersen nel corso della sua vita scrisse circa 150 fiabe.

¹³³ Ana Maria Shua, *Casa de Geishas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1992.

creare nuove versioni che, se ben realizzate, possano essere preferibili agli originali e fornire esperienze narrative fresche e coinvolgenti.

Un elemento comune tra questi autori è l'approccio che richiede una partecipazione attiva del lettore. Le riscritture delle fiabe invitano il lettore a collaborare con lo scrittore nella costruzione del significato della storia, utilizzando le proprie competenze e il proprio bagaglio culturale. Questo processo può portare a una trasformazione delle certezze precostituite del lettore, arricchendo o stravolgendo le sue conoscenze. In questo senso, il lettore deve essere pronto a mettere in discussione le sue aspettative e a costruire, insieme all'autore, un nuovo modo di pensare e di riconoscere significati all'interno della fiaba.

Questa interazione dinamica tra autore e lettore è una caratteristica distintiva di queste riscritture moderne. La scelta di attingere ripetutamente al patrimonio della fiaba da parte di alcuni di questi autori può essere vista come un tentativo di aggiornare e reinventare storie universali per rispecchiare le preoccupazioni e le sensibilità contemporanee, creando così un dialogo continuo tra il passato e il presente, e tra le aspettative tradizionali e le nuove visioni narrative.

Per Finn Garner sono stati illuminanti alcuni fatti raccolti da letture di articoli giornalistici e un evento accaduto nell'università dove all'epoca lavorava. «Avevo letto di alcune insegnanti di scuola materna a cui era stato consigliato di modificare le fiabe che leggevano ad alta voce così, per esempio, Cenerentola potrebbe trovare la felicità senza un uomo, e Biancaneve potrebbe trovare alla fine un lavoro pagato. Più tardi venni a sapere che nell'Università del Michigan avevano stabilito un elenco di parole da evitare.

Così scrissi una storia che non avrebbe dovuto offendere nessuno e provai a renderla divertente. La raccontai in un cabaret e fu ben accolta e così voilà.»¹³⁴

Un caso recente di rielaborazione del patrimonio narrativo riguarda i lavori di Roald Dahl¹³⁵, i cui testi sono stati oggetto di modifiche per allinearsi alle sensibilità contemporanee.

Roald Dahl parte dalla vita quotidiana per poi trasformarla, ribaltarla e darle una forma che affascina i bambini, conducendoli in un "altrove" sorprendente. I suoi personaggi si ispirano a realtà dure e marginali: non sono semplici figure

¹³⁴ Mary Tabor, *At home with: James Finn Garner; On pens and needles*, The New York Times, 28 settembre 1995.

¹³⁵ Scrittore, sceneggiatore e aviatore britannico, conosciuto soprattutto per i suoi romanzi per l'infanzia.

dell'immaginario, ma bambini reali, orfani e figli di una società che li considera troppo costosi in termini di responsabilità e impegnativi.

Una delle sfide principali di uno scrittore così acuto e sensibile come Dahl è quella di proteggere l'infanzia dalle ingiustizie e dalla malvagità degli adulti. Utilizzando un linguaggio spesso incomprensibile per gli adulti, che appare strano e provocatorio, Dahl si diverte a escluderli, creando un legame speciale con i bambini, un dialogo segreto che solo pochi possono comprendere. Il suo linguaggio unico diventa una metafora del mondo infantile, offrendo ai giovani lettori un'opportunità letteraria inaspettata, in cui possono sentirsi compresi e apprezzati per la loro innata creatività.

Il comico, per citare Bertin, oltre ad essere l'altra faccia del tragico, è soprattutto *il luogo della "lievità" in grado di relativizzare i conflitti e di mettere ogni cosa al proprio posto.*¹³⁶

La casa editrice «Puffin»¹³⁷ ha annunciato la revisione di alcuni dei suoi libri, cambiando singole parole e frasi, come la sostituzione dei termini "grasso" e "brutto" con alternative più neutre o addirittura l'eliminazione di tali espressioni. Questa operazione è stata realizzata con l'assistenza di *sensitivity readers*, esperti che identificano contenuti potenzialmente problematici. Nonostante «Puffin» abbia giustificato le modifiche come una pratica editoriale comune, le revisioni hanno suscitato ampio dibattito. Alcuni vedono queste azioni come una risposta necessaria per evitare il perpetuarsi di contenuti datati e offensivi, mentre altri le considerano una forma di eccessiva *Political Correctness* e censura.

«Puffin» ha annunciato che le edizioni originali dei 17 libri sottoposti a queste "correzioni" saranno comunque disponibili, affiancando le versioni rivedute. Questo approccio, sebbene volto a promuovere inclusività, solleva interrogativi sull'equilibrio tra la preservazione della voce originale dell'autore e l'adattamento alle norme sociali moderne ed è stato accusato di rappresentare una forma eccessiva di censura, che rischia di alterare in modo significativo il patrimonio culturale rappresentato in questo caso dai lavori di Dahl.

¹³⁶ Giovanni Maria Bertin, *Disordine esistenziale e istanza della ragione. Tragico e comico. Violenza ed Eros*, Capelli, Bologna, 1981, p. 29.

¹³⁷ La casa editrice Puffin pubblica libri per bambini. Venne lanciata nel 1940 e dal 1960 rappresenta il più grande editore di libri per bambini nel Regno Unito.

La questione fondamentale è se sia più appropriato educare piccoli e grandi lettori contestualizzando i testi storici o modificare i contenuti per riflettere le sensibilità odierne. L'adattamento dei testi di Dahl rappresenta, quindi, un esempio tangibile delle sfide che gli autori e gli editori affrontano nel cercare di armonizzare l'eredità culturale con le aspettative contemporanee, invitando a riflettere su come bilanciare il rispetto per il passato e sensibilità per il presente. Attraverso una sana educazione e una riflessione critica, è possibile comprendere e discutere le differenze tra il passato e il presente, affrontando le problematiche presenti nei testi, preservandone il valore storico e culturale, preparando i bambini a valutare il tutto con un occhio critico e informato. La conoscenza delle opere nella forma in cui sono nate e lungamente hanno circolato è essenziale per costruire una comprensione più completa e articolata della nostra evoluzione culturale e sociale. Solo attraverso la conoscenza e la discussione di queste storie, sia nel loro formato originale che nella loro versione modificata, si può realmente sperare di formare lettori consapevoli e capaci di confrontarsi con il passato per costruire un futuro che, partendo da conoscenze solide, risulterà essere più inclusivo.

Gran parte dei compilatori di fiabe hanno operato “silenziosamente” gravi omissioni e deformazioni, ritenendo necessaria l'eliminazione di elementi considerati immorali o inadatti ai bambini. Questi rifacimenti spesso comportano la rimozione di passaggi che trattano di sesso, morte, e crudeltà, così come di espressioni ritenute troppo grossolane.

Come osserva Salviati¹³⁸ la produzione per bambini è spesso il risultato di profonde alterazioni della versione integrale dei testi fiabeschi. Questo processo, sebbene ben intenzionato, solleva interrogativi su quanto rimanga autentico del materiale originale e se, nel tentativo di proteggere i lettori più giovani, non si finisca per privarli di una visione completa e critica della storia e dei suoi significati.

In una ricerca Salviati ha approfondito lo studio degli interventi testuali nelle fiabe¹³⁹ evidenziando i diversi tipi: la riduzione, l'attenuazione, la censura e le integrazioni.

Il primo processo è quello di riduzione e attenuazione.

¹³⁸ Carla Ida Salviati studia la letteratura e la storia dell'editoria contemporanea con particolare riguardo per la produzione destinata ai giovani e alla scuola, tra i suoi libri possiamo trovare: *Mario Lodi maestro* del 2011 e *Il primo libro non si scorda mai* del 2017.

¹³⁹ Silvia Blezza Picherle, *Letteratura per l'infanzia. Ambiti, caratteristiche, tematiche*, Libreria Editrice Universitaria, Verona 2003, pp. 68-75.

Il processo di riduzione di un testo originale comporta due tipi principali di interventi: riassumere i contenuti in modo più conciso o effettuare tagli che possono creare lacune di varia entità nella narrazione. Quando si riduce un testo, spesso si fa riferimento alla lunghezza, per ragioni editoriali, che può compromettere la fluidità e la leggibilità della versione completa, rendendola a volte pesante e meno scorrevole. Inoltre il testo è un sistema in cui ogni parte è significativa, anche i particolari apparentemente meno significativi trovano echi e risposdenze che inevitabilmente si perdono passando attraverso processi di riduzione.

Un altro aspetto critico della riduzione è il rischio di censura. La riduzione può talvolta comportare un intervento ideologico, che mira esplicitamente a nascondere determinati contenuti. Tuttavia, quando la riduzione si limita a minimizzare o attenuare elementi particolarmente spaventosi, angoscianti o macabri, mantenendo intatta l'essenza della fiaba, può essere considerata valida.

In aggiunta, le correzioni al testo originale avvengono quando si riscontrano incongruenze narrative o logiche. Molti curatori sentono il bisogno di correggere ciò che sembra incoerente con la logica quotidiana. Un'analisi comparativa rivela numerosi esempi di correzioni meticolose apportate a episodi o espressioni considerate incongruenti. Ad esempio, nella versione dei Fratelli Grimm di *Biancaneve*, si parla di "settimo letto", mentre nelle versioni adattate si usa l'espressione "si coricò sui lettini".

Un altro esempio riguarda la fiaba dei Fratelli Grimm *I tre capelli d'oro del diavolo*, dove una "scatola che, gettata in un profondo corso d'acqua, non va a fondo" viene modificata in una "cassa che, essendo di legno, rimase a galla". Modificando in questo modo il testo, il lettore potrà capire meglio e non incorrerà in incongruenze narrative, poiché lo scrittore, correggendo il testo originale, eliminerà le parti che risultano poco lineari, procedendo con una maggiore esplicitazione della situazione in cui ci si trova all'interno della fiaba.

L'attenuazione, invece, riguarda la sostituzione di termini considerati inappropriati per una lettura infantile con altri più neutri. Questa pratica può portare a una perdita di vivacità o a un cambiamento considerevole del significato originale, alterando profondamente il testo. Esempi includono la sostituzione di termini originari come "caldicenera" con termini meno arcaici, "gattabuia" con "prigione", "porco" con "maialino", "cavallo sauro" con "cavallo rosso", "mammella" con "seno", "gracchiare" con "dire", "montone" con "cinghiale" e "casa" con "abitazione".

Il secondo processo è quello della censura.

La censura rappresenta un intervento mirato a modificare e alterare il messaggio originale di un testo, spesso con l'intento di adattarlo alle sensibilità del presente. Di solito, la censura si concentra sui contenuti specifici, trascurando l'interesse della narrazione, che ne risente notevolmente. Intervenire per eliminare o modificare elementi considerati immorali è una pratica da evitare come principio generale. Solo in casi veramente eccezionali si può giustificare la necessità di tali interventi per brevi passaggi del testo.

Un tipo comune di censura riguarda il contenuto religioso. Quando una fiaba include riferimenti a divinità o elementi religiosi, il termine "Dio" o le menzioni di altre figure divine vengono spesso rimossi nelle edizioni destinate ai bambini. Questo intervento mira a mantenere separati il sacro e il profano, evitando qualsiasi richiamo a concetti religiosi che possano risultare inappropriati per un pubblico giovane multietnico e di diverse confessioni religiose. Ad esempio, la fiaba dei Fratelli Grimm *I tre capelli d'oro del diavolo* viene modificata in *I tre capelli d'oro dell'orco* o *I tre capelli d'oro*.

Altra area di censura riguarda i comportamenti familiari considerati anticonformisti, ma perfettamente plausibili nella realtà. I curatori tendono a rappresentare la famiglia secondo ideali di fedeltà, rispetto e amore, temendo che una rappresentazione più realistica possa influenzare negativamente la percezione della famiglia. Questo porta a una visione idealizzata delle relazioni familiari che può distorcere la realtà.

Le fiabe moderne, da quelle più edulcorate a quelle popolarizzate da Walt Disney, hanno spesso eliminato l'elemento di iniziativa femminile. Le donne nelle fiabe tradizionali sono attive e intraprendenti: Gretel sconfigge la strega, e molte eroine vengono aiutate da fate o sagge donne. Tuttavia, le versioni moderne tendono a ritrarre le donne come figure più passive e in attesa del loro principe azzurro, riducendo così la loro complessità e autonomia.

Un altro aspetto censurato è il tema della paura e della crudeltà. Le versioni moderne delle fiabe tendono a eliminare o attenuare le descrizioni violente e orrifiche, rendendo i racconti più adatti ai bambini ma privandoli della loro ricchezza originale. Ad esempio, in molte edizioni di *Biancaneve* dei Fratelli Grimm, la matrigna non subisce un castigo crudele, ma muore per angoscia e spavento, evitando una descrizione dettagliata della punizione. Oppure un altro esempio si può riscontrare nel fatto che le matrigne cattive che popolano le fiabe spesso in origine erano madri di sangue, il processo di edulcorazione e protezione dei piccoli lettori ha portato a sostituire quel personaggio con

uno che fosse leggermente meno vicino al protagonista, questo ha creato la figura della matrigna cattiva, molto celebre, ad esempio, all'interno delle produzioni della Disney.

In alcune versioni più edulcorate, le pene degli antagonisti sono presentate in modo da apparire giuste piuttosto che crudeli, talvolta sostituendo la morte con una sanzione meno drammatica. Ad esempio, nella versione di *La bella addormentata nel bosco* di Charles Perrault, l'orchessa non viene divorata dalle bestie, ma si pente e diventa buona. In *Le fate* di Perrault¹⁴⁰ la sorella della protagonista non muore nel bosco ma cerca di migliorare il suo carattere.

Il terzo processo è quello delle integrazioni.

Accade che, gli autori, dopo aver ampiamente ridotto e semplificato le versioni originali delle fiabe, aggiungono elementi, personaggi e dettagli che non erano presenti nel testo originale. Queste aggiunte hanno lo scopo di chiarire o completare la narrazione, specificando relazioni tra i personaggi o dettagli che erano stati inizialmente trattati in modo conciso o vago. Tuttavia, tali interventi possono compromettere l'essenza stilistico-formale della fiaba, che si caratterizza per una narrazione sintetica e priva di descrizioni superflue.

Esempi di tali modifiche sono frequenti. In *Biancaneve* dei Fratelli Grimm, il curatore, non soddisfatto del semplice "specchio magico", lo descrive come dotato del potere di rispondere a qualsiasi domanda o come parlante.¹⁴¹ In *Cappuccetto Rosso* di Charles Perrault, la spiegazione del perché il lupo non attacca la bambina subito viene esplicitata con dettagli aggiuntivi, come il fatto che sicuramente le grida della bambina avrebbero richiamato l'attenzione dei taglialegna.¹⁴²

Le aggiunte tendono a enfatizzare i sentimenti verso i personaggi, cercando di orientare le emozioni del lettore su binari più familiari. Ad esempio, in *Le fate* di Perrault, una figura viene descritta come "antipatica e orgogliosa", mentre nelle versioni rielaborate il personaggio viene caratterizzato con aggettivi più numerosi e dettagliati come "superba", "aria arcigna", "severa" e "cattiva".¹⁴³ Alcune modifiche si manifestano in frasi che distorcono il significato originale: per esempio, nella stessa fiaba, la battuta

¹⁴⁰ Antonella Bonaria, *Le favole di Perrault*, La Lucciola, Varese, 1992.

¹⁴¹ Enza Bove, *Le favole di magia*, Reverdito, Trento, 1997.

¹⁴² Fratelli Grimm, *20 racconti di ... Perrault*, Lito, Milano, 1998.

¹⁴³ Antonella Bonaria, *Le favole di Perrault*, cit.

«Ahimè, signore! Mia madre mi ha cacciata di casa» diventa «La mamma mi ha picchiata ingiustamente e io sono fuggita di casa».¹⁴⁴

Le aggiunte moraleggianti mirano a rendere il racconto più didattico, introducendo lezioni di buone maniere, amore per i genitori, bontà e perdono. Tuttavia, queste modifiche appesantiscono il testo con un didascalismo che rallenta la narrazione e la trasforma in qualcosa di eccessivamente didattico e sdolcinato.

Un'altra forma di integrazione riguarda la modifica del linguaggio. Termini come "padre" e "madre" vengono sostituiti con "papà" e "mamma", per creare un legame affettivo più forte. Inoltre, l'uso di diminutivi e vezzeggiativi trasforma la "casa" in "casetta", la "vecchia" in "vecchina" e il "buco" in "buchino". Questo linguaggio infantilistico distorce la realtà, presentando un'immagine del mondo e dell'infanzia che è spesso eccessivamente semplificata e poco realistica.

3.2 *La figura della donna*

La fiaba, sin dai tempi della narrazione orale, ha ricoperto un ruolo fondamentale come strumento educativo, trasmettendo modelli di comportamento per uomini e per donne. Attraverso i personaggi e le loro avventure, le fiabe incarnano simbolicamente i valori e le norme che regolano la vita sociale. Tradizionalmente, le fiabe hanno perpetuato un sistema androcentrico e autoritario, in cui agli uomini venivano riservati ruoli pubblici e attivi, come il dominio e la competizione, mentre alle donne era attribuito un ruolo passivo e subordinato, confinato principalmente all'ambito domestico. Gli uomini erano rappresentati come protagonisti nella sfera pubblica e nella creazione di ricchezze, mentre alle donne erano riservati compiti di cura della casa, sacrificio e educazione dei figli.

Questi modelli comportamentali e sociali, racchiusi nelle storie narrate e spesso tramandate dalla figura materna, servivano come mezzi per tramandare le norme e le aspettative della società in crescita. Come osserva Italo Calvino, le fiabe sono considerate “vere” proprio perché svolgono una funzione cruciale nel processo di socializzazione,

¹⁴⁴ Antonella Bonaria, *Le favole di Perrault*, cit., 1992.

aiutando i bambini a comprendere e adattarsi alle norme e ai valori del mondo in cui vivono.¹⁴⁵

Questo ruolo educativo delle fiabe diventa particolarmente significativo durante il periodo romantico, quando Jacob e Wilhelm Grimm intraprendono il loro impegno di raccolta e sistematizzazione delle storie popolari. Nel 1812, pubblicano le loro celebri *Fiabe per bambini e famiglie*¹⁴⁶, che, attraverso sette edizioni fino al 1857, si trasformano in strumenti essenziali per l'educazione dei più giovani. La raccolta dei Grimm, che include l'edizione del 1819 intitolata *Erziehungsbuch*¹⁴⁷, riflette un progetto di "borghesizzazione" della società, attraverso cui si mirava a trasmettere modelli sociali e familiari fissi e ben definiti.

L'intento dei Grimm era quello di offrire sia piacere che insegnamento, con l'obiettivo di rendere le fiabe più "pure", "oneste" e "giuste", adattandole ai valori e alle aspettative di un pubblico infantile, in particolare borghese. La loro principale preoccupazione era quella di rendere le storie più adatte ai bambini, affinché potessero servire come guide nella loro formazione. Le modifiche e le revisioni delle fiabe, evidenti nei confronti tra le versioni del 1857 e quelle del 1812 recentemente pubblicate da Donzelli in una edizione curata da Jack Zipes, mostrano come i Grimm, specialmente Wilhelm, abbiano lavorato per allineare le storie ai cambiamenti nelle norme sociali e nei processi di socializzazione della loro epoca. Questo continuo processo di revisione riflette il tentativo di interpretare e adattare le fiabe ai mutamenti sociali e culturali della società borghese.

Come sottolinea Covato:

La maternità diviene, nell'Ottocento, una prigione simbolica per la corporeità femminile, che, a causa di questa nuova missione, è chiamata a sacrificare ogni altra forma di espressione e partecipazione sociale, nonostante l'emergere di una coscienza emancipazionista.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Italo Calvino, *Fiabe italiane* (1956), Vol.1, Oscar Mondadori, Milano, 2016. p. 14.

¹⁴⁶ Jacob e Wilhelm Grimm, *Kinder-und Hausmärchen*, 1812. Prima ed. italiana 1897.

¹⁴⁷ La versione del 1819 è il risultato di rivisitazioni, tagli e accorgimenti rispetto alla prima versione del 1812, infatti quella più recente è appositamente pensata per un pubblico di minori e per questo viene chiamato "Un libro educativo", perché i racconti richiama i valori fondamentali del popolo germanico attraverso la narrazione.

¹⁴⁸ Carmela Covato, *Idoli di bontà. Il genere come norma nella storia dell'educazione*, Unicopli, Milano 2014, p. 18.

Nell'Ottocento si è visto un rafforzamento della connessione tra la donna e il suo destino di madre. Questo fenomeno è stato amplificato dalle teorie educative di influenti pensatori come Rousseau¹⁴⁹ e Pestalozzi.¹⁵⁰

Solo a partire dal XX secolo si cominciano a osservare, sebbene in un contesto di profonde contraddizioni e variegate situazioni storiche e sociali, segnali concreti di progresso verso la parità di genere nell'ambito dell'istruzione e delle opportunità professionali. Tradizionalmente, l'educazione delle donne non ha avuto come obiettivo principale la promozione della loro libertà individuale, al contrario, alle donne è stato spesso riservato un percorso educativo contrassegnato da condizionamenti e indottrinamenti, che hanno perpetuato norme sociali restrittive e ruoli subordinati.

Ma, in quel periodo, il dibattito sull'educazione femminile si intensifica ulteriormente, con le donne che iniziano a esprimere riflessioni consapevoli e critiche sulla loro condizione. Il Novecento si afferma come il secolo della soggettività femminile, in cui le donne cominciano a interrogarsi profondamente sulla loro identità e a perseguire la propria autodeterminazione più marcata. Tuttavia, nonostante i progressi, l'educazione continua a influenzare in modo significativo i destini delle giovani donne, perpetuando una certa subalternità e impotenza.

Il XX secolo segna un punto di svolta significativo nella rappresentazione della bambina come protagonista in opere a lei dedicate. Questo cambiamento riveste una particolare importanza, considerando l'impatto che il genere del protagonista ha sulla capacità del lettore di identificarsi con il personaggio. Irene Biemmi, rinomata studiosa del sessismo nei testi di lettura per l'infanzia, evidenzia questo aspetto: «È proprio sul protagonista che i bambini e le bambine lettori concentrano il loro interesse, spesso attraverso un processo di identificazione con il personaggio del proprio sesso».¹⁵¹

¹⁴⁹ Jean- Jacques Rousseau è stato un filosofo, scrittore, pedagogista e musicista svizzero, famoso per aver scritto *L'Emilio* che è un romanzo pedagogico e il *Contratto sociale*, entrambi pubblicati nel 1762. La sua fama verrà accompagnata da grandi reazioni critiche, sia da parte dell'ambiente illuminista, sia da quello religioso. I suoi scritti verranno infatti bruciati e censurati. Secondo Rousseau le scienze e l'arte avevano corrotto l'uomo, in quanto la civiltà aveva messo davanti all' "essere" l'"apparire". Questa teoria venne espressa nel *Discorso sulle scienze e sulle arti*, scritto nel 1750. Per lo scrittore l'uomo poteva essere felice solamente tornando allo stato di natura, dove vigeva uguaglianza tra tutti gli individui.

¹⁵⁰ Johann Heinrich Pestalozzi è stato un pedagogista e filosofo svizzero, noto principalmente come riformatore del sistema scolastico. Assieme a sua moglie realizzò un istituto per accogliere e istruire i bambini più poveri, questa proprietà venne chiamata *Nuova fattoria*, ma il progetto presto fallì. Nel 1798 decise di aprire un istituto per bambini rimasti orfani, ma anche questo progetto fallì.

¹⁵¹ Irene Biemmi, *Sessismo nei testi scolastici. Una ricerca sui libri di lettura delle scuole elementari*, a cura di Simonetta Ulivieri, *Educazione al femminile. Una storia da scoprire*, Guerini, Milano 2007, p. 279.

L'interrogativo posto da Simonetta Ulivieri emerge con urgenza pedagogica e sociale, una rilevanza che permane anche oggi: «Quale ruolo ha avuto la formazione nel plasmare nuove figure femminili e nel definire una nuova identità di genere?»¹⁵²

La lettura di fiabe, attraverso l'intreccio tra le esperienze e i desideri del lettore e quelli dell'autore o dell'autrice, spesso riflessi nei protagonisti delle narrazioni, può mantenere le giovani menti all'interno di un contesto di norme e valori socialmente riconosciuti, a condizione che le eroine non si distacchino dai canoni comportamentali approvati.

Tuttavia, quando le eroine si distaccano dai ruoli tradizionali e diventano simboli di ribellione e libertà, la narrativa assume un ruolo fondamentale nella promozione della consapevolezza e dell'autodeterminazione. Questo fenomeno è particolarmente significativo quando gli autori o le autrici offrono personaggi che sfidano le convenzioni e riflettono una profonda coscienza della propria identità, e in particolare di quella femminile.

Negli anni Settanta e nei decenni successivi, emerge un'analisi critica della fiaba classica, che, pur avendo origini e contenuti differenti, rivela dinamiche narrative e culturali che perpetuano l'immagine di una donna passiva contrapposta a una figura maschile attiva e salvifica. La fiaba diventa problematica quando i personaggi femminili, caricati di stereotipi, vengono assunti come modelli da imitare. È fondamentale riconoscere che l'immagine della principessa, o della giovane ragazza fiabesca non è intrinsecamente negativa, ma che le caratteristiche stereotipiche a essa associate possono risultare limitanti per le lettrici e i lettori.

Come scrive acutamente Jack Zipes:

Il protagonista errante lascia sempre la casa per ricostruirne un'altra. Lungo la strada l'eroe maschio diventa bello e impara a essere attivo, competitivo, industrioso, furbo e conquistatore. Il suo scopo è il denaro, il potere e una donna (intesa anche come proprietà). La sua giurisdizione è il mondo intero. La sua felicità dipende dal giusto utilizzo del potere. L'eroina impara ad essere passiva, obbediente, pronta al sacrificio, capace di lavorare sodo, paziente e onesta. Il suo scopo è la ricchezza, i gioielli e un uomo che protegga i suoi diritti di proprietà. La sua giurisdizione è la casa o il castello. La sua felicità dipende dalla conformità alla regola patriarcale. L'attività sessuale è generalmente posticipata a dopo il

¹⁵² Simonetta Ulivieri, *Educare al femminile*, ETS, Pisa 1995, p. 11.

matrimonio. Spesso le storie implicano un posticipare la gratificazione fino a che le abilità, il potere e la ricchezza necessarie non sono acquisite.¹⁵³

Analizzando la figura del "maschile" nelle fiabe tradizionali, emerge che l'eroe viene sempre introdotto in uno scenario di disequilibrio, che lo costringe ad agire. Questo squilibrio iniziale simboleggia la violazione di una norma sociale patriarcale che necessita di essere ristabilita. Il protagonista maschile diventa così il rappresentante dell'ordine accettato dalla società e il lieto fine si configura come il ritorno alla stabilità e alla conformità con quel codice. L'intera struttura narrativa, dalle sfide che l'eroe affronta fino alla loro risoluzione, riflette simbolicamente i valori, le regole e i rapporti di potere propri della borghesia dell'Ottocento. L'eroe maschile, in quanto simbolo della norma, non è mai destinato a sbagliare: il suo percorso è uno di trionfo, sempre coerente con il codice etico stabilito.

D'altro canto, la rappresentazione del "femminile" nelle fiabe offre un'immagine speculare e rovesciata di quella maschile. Nella narrazione tradizionale, la donna è concepita come "specchio" delle aspirazioni e dei desideri maschili. Fin da bambina, le viene assegnato il ruolo di "angelo del focolare", preparata per attendere pazientemente il principe che, attraverso un bacio o una scarpetta, la riconoscerà come degna di diventare sposa. Il destino della donna, nelle fiabe, è caratterizzato da obbedienza e silenzio, e qualsiasi trasgressione viene severamente punita.

Fiabe come quelle di *Cappuccetto Rosso* e *Biancaneve* esemplificano questa dinamica. Le protagoniste sono raffigurate come bambine buone e rispettose delle regole, ma quando trasgrediscono, diventano immediatamente vulnerabili: finiscono nelle grinfie di un predatore, come il lupo, o cadono in un sonno profondo dal quale solo l'intervento di un uomo, che sia un cacciatore o un principe, potrà salvarle. Questo riflette l'immagine persistente di una femminilità subordinata, bisognosa di protezione e definita dai desideri e dalle aspettative maschili. Va precisato che per la fiaba di *Cappuccetto Rosso* il moto di disobbedienza al divieto della madre fa parte di un'attenuazione successiva, dato che nella storia originale la bambina era attratta dal lupo e in alcune versioni si spinge fino ad entrare nel letto con lui.

¹⁵³ Jack Zipes, *Chi ha paura dei fratelli Grimm? Le fiabe e l'arte della sovversione*, 1983, Mondadori 2006, p. 114.

La rappresentazione dell'obbedienza a rigide regole sociali emerge chiaramente in fiabe come quella di *Biancaneve*, dove l'avvertimento «non lasciar entrare nessuno» simboleggia la necessità di conformarsi ai precetti imposti dalla società patriarcale.

Tuttavia, questo ordine entra presto in conflitto con una forza tentatrice che sfida le restrizioni morali: Biancaneve, attratta dalla bellezza di una stringa offertale da una strega travestita da vecchietta, non resiste alla tentazione e, nonostante il divieto, si lascia allacciare. Questo primo atto di disobbedienza quasi le costa la vita, ma è salvata in extremis dai nani, che ristabiliscono l'ordine e le ricordano nuovamente l'importanza di non trasgredire: «sta' in guardia e non lasciar entrare nessuno, se non ci siamo anche noi».

Ma Biancaneve, incarnazione della giovane incauta, non riesce a rispettare queste norme. Cade di nuovo in tentazione, prima con un pettine avvelenato e, infine, in modo fatale, con una mela rossa e bianca, l'offerta più irresistibile della strega, ora sotto le sembianze di una vecchia contadina. Questa trasgressione segna la sua caduta: cedere alle lusinghe del piacere e delle vanità non è solo un atto di disobbedienza, ma un pericolo mortale e Biancaneve ne subisce le conseguenze pagando con la vita. Il suo destino ammonisce le giovani lettrici: deviare dalle norme può condurre alla rovina. Anche per *Biancaneve*, così come per la fiaba di *Cappuccetto Rosso*, nella versione originale in realtà il principe la porta via con sé, mentre è ancora morta, ma lui non pensa di poterla salvare, bensì la prende perché la trova bella.

Tuttavia, nella struttura narrativa delle fiabe, il ristabilimento dell'ordine è sempre possibile, e avviene quasi inevitabilmente per mano maschile. Nel caso di Biancaneve, è un principe che interviene per salvarla. Attraverso il suo gesto di amore, che spezza l'incantesimo mortale, Biancaneve viene risvegliata dal suo lungo sonno e riportata alla vita. Il matrimonio che ne segue non è solo un lieto fine sentimentale, ma simboleggia il ripristino dell'ordine sociale tradizionale. Nel finale il principe chiede a Biancaneve di andare al castello di suo padre e di essere la sua sposa e lei accetta. Questo finale, che celebra la realizzazione personale attraverso l'amore e il matrimonio, comunica alle bambine un messaggio inequivocabile: la felicità e il successo dipendono dalla loro capacità di conformarsi alle regole sociali e di accettare il ruolo assegnato loro come future mogli e madri.

In questo modo, la fiaba consolida l'idea che l'ordine preconstituito deve essere preservato. Il principe, in quanto figura dominante, rappresenta la forza che ripristina il corretto equilibrio sociale, mentre Biancaneve, dopo aver attraversato una fase di ribellione e aver appreso il valore dell'obbedienza, assume finalmente la sua posizione

all'interno del sistema. La sua trasformazione da “bambina disobbediente” a “brava moglie” sottolinea la funzione educativa delle fiabe: esse insegnano che solo attraverso il rispetto delle norme e l'accettazione dei ruoli sociali imposti dal sistema patriarcale si può raggiungere il tanto agognato «vissero felici e contenti». L'equilibrio si ristabilisce, la società torna a essere governata dalle sue regole inviolabili e Biancaneve si inserisce finalmente in un ordine che non lascia spazio alla trasgressione, ma garantisce sicurezza e stabilità attraverso la figura maschile.

Indubbiamente, la letteratura per l'infanzia costituisce il vasto campo da cui sono emerse le riflessioni e le domande fondamentali che hanno orientato la mia indagine. Il quesito centrale che mi sono posta è stato: la letteratura può servire come strumento di emancipazione? E in che misura ha contribuito la letteratura per l'infanzia alla liberazione e all'autonomia delle donne e delle bambine, storicamente vincolate da condizioni di subordinazione e silenzio?

La letteratura, attraverso la sua capacità di rappresentare una molteplicità di mondi e prospettive, offre ai lettori opportunità di esplorare nuovi modi di pensarsi e di proiettarsi nel futuro. In questo contesto, l'attenzione è rivolta all'universo femminile, che per secoli è stato escluso dal diritto all'istruzione e, conseguentemente, dalla possibilità di immaginare un futuro autonomo e libero. Le donne, infatti, sono state a lungo escluse dall'istruzione, strumento essenziale che avrebbe potuto consentire loro di emanciparsi e sviluppare un pensiero critico e una fantasia non vincolata dalle norme sociali.

Negli anni Settanta, l'attenzione si sposta sull'Italia, che in questo periodo comincia a recuperare il ritardo accumulato nella sua storia, sia per quanto riguarda i diritti delle donne che la letteratura destinata alle bambine. È emblematico che opere come *Piccole donne*¹⁵⁴ arrivino in Italia con un ritardo di circa quarant'anni rispetto alla loro pubblicazione negli Stati Uniti. Tuttavia, questo periodo di rinnovamento porta alla luce nuove consapevolezze e a un cambiamento nella narrativa: emergono scrittrici politicamente consapevoli, impegnate a smantellare gli stereotipi di genere. Questa nuova narrativa educativa si propone di decostruire i messaggi sessisti e i ruoli stereotipati, cercando di ripensare i ruoli tradizionali assegnati a maschi e femmine.

Verso la fine del Novecento, si assiste in Europa a un fenomeno interessante: scrittori e case editrici cominciano a reinterpretare le fiabe tradizionali con l'obiettivo di costruire una controcultura. Questa operazione mira a proporre nuovi valori, in contrasto

¹⁵⁴ Louisa May Alcott, *Piccole donne*, 1868, trad. ita. Firenze, Bemporad, 1915.

con quelli dominanti, cercando di offrire ai bambini e alle bambine un processo di socializzazione diverso, più in sintonia con i cambiamenti sociali e culturali del tempo.

L'intento è quello di liberare queste storie dagli stereotipi di genere e dai pregiudizi, proponendo ruoli e modelli più inclusivi e progressisti, capaci di riflettere meglio le trasformazioni della società.

Queste moderne rivisitazioni delle fiabe classiche non si limitano a rappresentare immagini convenzionali di bambine e bambini, ma propongono nuove figure femminili che hanno la possibilità di riflettere, scegliere e agire con maggiore autonomia. Alle giovani lettrici e ai giovani lettori viene offerta l'opportunità di sviluppare il pensiero critico, sfidando le norme tradizionali e interrogandosi sul proprio posto nel mondo. Non sono più storie con finali obbligati, ma narrazioni che stimolano domande e riflessioni, capaci di mettere in luce ciò che necessita di cambiamento e di indicare nuove direzioni, utilizzando spesso l'ironia e il ribaltamento dei ruoli.

Attraverso queste nuove narrazioni, i bambini e le bambine vengono invitati a immaginare modi diversi di vivere e di interagire, che sfidano le dinamiche tradizionali di genere. Le fiabe diventano così uno spazio per sperimentare il cambiamento, trasportando i temi delle storie classiche in contesti contemporanei che rispecchiano i desideri e le realtà delle giovani generazioni. Personaggi come Cappuccetto Rosso, per esempio, vengono immaginati come protagonisti irriverenti e capaci di ribaltare il proprio destino, spesso senza la necessità di un salvatore maschile.¹⁵⁵ Queste versioni non solo rivedono la trama tradizionale ma riflettono anche un interesse contemporaneo per il rovesciamento degli stereotipi e per approcci parodistici. Le nuove edizioni affrontano tematiche attuali, come l'ecologia e i diritti degli animali, attraverso narrazioni che, pur mantenendo una certa fedeltà alla storia originale, si distaccano significativamente soprattutto nel finale.

Ad esempio, alcune versioni offrono una conclusione comica, in cui la giovane protagonista viene espulsa dal ventre del lupo dopo una vivace battaglia con un cacciatore muscoloso, creando una chiusa ironica e dissacrante.

Questa rottura con le versioni tradizionali di Perrault e dei fratelli Grimm è ancor più marcata nelle reinterpretazioni dello studio Bobaka, che presenta una *Cappuccetto*

¹⁵⁵ Bruno Munari, *Cappuccetto Rosso Verde Giallo Blu e Bianco*, Einaudi, 1981. Questo è un esempio di una raccolta di cinque racconti educativi ma poco conosciuti. Come comune denominatore vi è il viaggio da percorrere per andare dalla nonna, percorso sempre molto difficile sia a livello fisico che emotivo, ma tramite le cinque differenti storie Munari affronta tematiche universali come l'amicizia, la fiducia, il tema della paura e la presa di coscienza del sé e delle proprie forze.

*Verde*¹⁵⁶, appassionata di yoga e ambientalista. Questa versione moderna ritrae una giovane che cerca di convincere un lupo affamato dei benefici di uno stile di vita sano e di una dieta che rispetti la vita degli animali. Tale approccio non solo reinterpreta il personaggio di Cappuccetto Rosso, ma riflette anche una crescente attenzione per le questioni ambientali e il benessere degli animali, dimostrando come le fiabe classiche possano essere adattate ai valori e alle sfide del presente. In queste reinterpretazioni moderne, la narrazione è spesso arricchita da una vasta gamma di elementi visivi e sonori, che amplificano l'esperienza emotiva.

Nel contesto delineato fin qui, si pone una domanda fondamentale: quale ruolo occupano i classici? Se, come affermava Italo Calvino, «Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quello che ha da dire»¹⁵⁷, allora queste opere continuano a parlare ai nostri bambini e alle nostre bambine anche oggi. Tuttavia, affinché i classici possano realmente risuonare, è necessario che vengano proposti in modi diversi, adeguatamente contestualizzati e fatti oggetto di riflessione, magari dopo essere stati vissuti profondamente. In questo modo, i classici non solo conservano il loro valore intrinseco, ma riescono a rivelare nuove sfumature e significati, arricchendo continuamente l'esperienza dei lettori. L'intento non è quello di abbandonare le fiabe classiche, ma di accompagnare bambini e bambine verso una lettura più consapevole, confrontandole con le storie moderne. In questo modo, si costruisce un percorso di socializzazione che promuove una riflessione critica sulle norme di genere, aprendo la strada a una visione più equa delle opportunità.

Il passaggio delle fiabe da racconti orali a forme letterarie moderne ha dato vita a una varietà di adattamenti: versioni illustrate, riduzioni, traduzioni, censure, sequel, parodie e aggiornamenti. Questi cambiamenti evidenziano come il genere fiabesco sia predisposto alla stratificazione e alla fusione culturale. Le reinterpretazioni moderne non ripetono semplicemente le trame antiche, ma le rivisitano, riflettendo le complessità e le evoluzioni della società attuale.

L'opera di Tofano¹⁵⁸ *Il romanzo delle mie delusioni. Racconto piuttosto lungo*¹⁵⁹ esplora le modalità con le quali la narrazione delle fiabe può essere smontata e rimontata

¹⁵⁶ *Cappuccetto Verde*, Boboka, 2015.

¹⁵⁷ Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 2006, p. 7.

¹⁵⁸ Attore di teatro, regista, scenografo umorista e scrittore per bambini.

¹⁵⁹ A puntate su «Il Corriere dei Piccoli» a partire dal 1917, viene pubblicato in volume nel 1925 da Mondadori.

per rivelare ironiche inversioni dei ruoli tradizionali. Tofano, con il suo approccio creativo, trasforma l'orco cattivo in un personaggio innocuo dopo aver fatto indigestione di scaloppine di neonati al madero e un Barbablù che gestisce un'agenzia matrimoniale senza successo, poiché i clienti non si fidano di lui. Anche il lupo, in una rivisitazione sorprendente, si sacrifica per salvare Cappuccetto Rosso.

Questo viaggio immaginario attraverso le fiabe svela non solo capovolgimenti ironici ma anche una riformulazione del linguaggio e dei significati tradizionalmente associati alle storie. La narrazione diventa così un gioco di inversioni, con il protagonista che, scappando con le sue scarpe fatate, entra in nuove fiabe, trovando delusioni anziché meraviglie. La restituzione alla quotidianità, quindi, appare come una salvezza rassegnata, nonostante la realtà non offra garanzie di felicità. L'approccio di Tofano rappresenta un'importante operazione culturale, aprendo nuove possibilità nella rappresentazione delle fiabe e influenzando successivamente numerosi autori.

Recentemente, la letteratura per l'infanzia ha subito importanti trasformazioni, focalizzandosi su una critica degli stereotipi di genere e sulla rappresentazione di famiglie diverse da quelle tradizionali. È cruciale che la comunità educativa sia informata sulle opportunità offerte dagli album illustrati e sui paradigmi critici necessari per selezionare i materiali più adatti.

Adottare una prospettiva di genere in una ricerca implica principalmente l'esplorazione del significato culturale di tale concetto e la considerazione di esso come una categoria che definisce non solo come gli individui vivano la loro identità sessuale, ma anche come questa venga espressa, comunicata e rappresentata attraverso istituzioni sociali come la famiglia, la scuola e i media. Il genere è, quindi, un costrutto culturale che influisce profondamente sui modi di apprendimento, di accesso, di elaborazione e di interpretazione dei discorsi, delle pratiche e dei testi, plasmando l'identità dell'individuo in modi complessi e variegati. Pertanto, è cruciale esaminare le rappresentazioni culturali, che agiscono come modelli influenzati e determinati dall'enciclopedia culturale e dai processi interpretativi di una società, avviando meccanismi di valorizzazione che definiscono il nostro senso di esistenza.

Il saggio di Woźniak, *Never Ending Cenerentola*¹⁶⁰, fornisce un ampio e dettagliato quadro storico-letterario, includendo riferimenti alla tradizione iconografica,

¹⁶⁰ Monika Malgorzata Wozniak, *Never ending Cenerentola: una fiaba, un meme, un'icona pop*, Lithos, Roma, 2016.

agli adattamenti teatrali e cinematografici, così come alle più recenti reinterpretazioni creative della fiaba. Partendo dalle antiche radici della narrazione, Woźniak ripercorre le principali versioni letterarie europee di Cenerentola, tra cui quelle di Basile, Perrault e dei fratelli Grimm, per poi arrivare fino alla contemporaneità. Qui evidenzia l'intramontabile successo della storia, capace di affascinare generazioni di bambini, adulti, scrittori, artisti e studiosi.

Come rileva Brière-Haquet, «è diventata di testo in testo una figura camaleonte, sempre lei, ma sempre diversa, le piace vestirsi e rivestirsi dei colori dell'attualità».¹⁶¹

La fiaba possiede infatti una notevole adattabilità, rendendosi facilmente malleabile per molteplici versioni in linea con la morale e le preferenze culturali del pubblico di ogni periodo storico, e come opera culturale riesce a stimolare una vasta gamma di riscritture e reinterpretazioni.

Proprio questa lettura storica e culturale viene ulteriormente approfondita nel saggio di Mariarosa Rossitto, *Cenerentole d'autore*¹⁶², in cui l'autrice analizza le reinterpretazioni autoriali della fiaba realizzate nella prima metà del Novecento. Queste versioni, frutto di profondi cambiamenti culturali, dimostrano come Cenerentola continui a rimanere una figura chiave nel panorama letterario e artistico.

In quanto testo culturale, ovvero riguardante una tradizione culturale e riflettendo dunque tratti culturali che contraddistinguono la società a cui esso appartiene, Cenerentola non solo mantiene intatta la propria essenza, ma si presta a innumerevoli rifacimenti, confermandosi una narrazione versatile e in continua evoluzione.

Questi aspetti di trasformazione, viaggio interiore e rilettura simbolica si ritrovano anche ne *Il Piccolo Principe* di Saint-Exupéry, un'opera che reinventa la dimensione fiabesca in un contesto storico contemporaneo, intrecciandola con le dinamiche e le tensioni del mondo moderno. Il romanzo trasmette una visione del mondo profondamente novecentesca, intrisa di riflessioni sull'esistenza, sulla ricerca del senso e sulla tensione interiore dell'individuo. Al cuore della narrazione si sviluppa il mito moderno dell'infanzia, dove il bambino rappresenta un "altro" rispetto all'adulto, una figura archetipica che intraprende un viaggio simbolico alla ricerca del significato della vita e del luogo in cui poterlo vivere. Questo percorso non è solo esteriore, ma anche

¹⁶¹ Monika Wozniak e Mariarosa Rossitto, *Cenerentola come testo culturale. Interpretazioni, indagini, itinerari critici*. Lithos, Roma, 2016, p. 165.

¹⁶² Monika Wozniak e Mariarosa Rossitto, *Cenerentole d'autore. Reinterpretazioni italiane della prima metà del Novecento, in Cenerentola come testo culturale. Interpretazioni, indagini, itinerari critici*, cit., 2016.

profondamente interiore, portando il protagonista al riconoscimento dei legami affettivi e dei valori invisibili, come sottolinea la celebre frase: «L'essenziale è invisibile agli occhi».

Come accade spesso nello spazio della fiaba, si apre un mondo "altro", enigmatico e fantastico, dove il protagonista si smarrisce, affronta difficoltà e supera ostacoli che richiedono una trasformazione profonda e una riflessione su se stesso. Questo processo di perdersi e ritrovarsi è emblematico della struttura narrativa fiabesca e rappresenta il percorso evolutivo dell'essere umano verso una maggiore consapevolezza.

Il materiale fiabesco, in effetti, si può considerare come in costante trasformazione, dotato di una straordinaria capacità di influenzare ed essere influenzato da elementi esterni, proprio a causa del suo elevato grado di decontestualizzazione, la fiaba è particolarmente esposta a contaminazioni di varia natura. Essa si presta a essere modellata in base alle necessità materiali e spirituali delle diverse culture e società che l'hanno generata, adattandosi di volta in volta alle esigenze specifiche di ogni pubblico. Tale adattabilità le permette di mantenere la sua vitalità, continuando a rispondere ai bisogni simbolici e narrativi delle epoche e dei contesti più disparati.

Carlotta Papandrea nell'articolo che ho letto¹⁶³ si propone di analizzare come gli stereotipi di genere, in particolare quelli relativi alle donne, si siano trasformati nel corso del tempo all'interno delle fiabe. L'analisi ha preso avvio dall'osservazione delle moderne reinterpretazioni di racconti classici, che hanno introdotto nuovi tipi di personaggi, sia maschili che femminili, portando inizialmente a pensare che vi fosse stata una reale evoluzione nella loro caratterizzazione e nei valori che rappresentano. Tuttavia, un esame più approfondito ha rivelato che, nonostante l'uso di effetti speciali e la presenza di eroine particolarmente audaci, non si può parlare esclusivamente di progresso. Alcuni elementi hanno mostrato effettivamente un miglioramento rispetto alla tradizione, mentre altri sono rimasti sostanzialmente invariati, suggerendo la persistenza di radici culturali profonde.

¹⁶³ Carlotta Papandrea, *Donne "da favola", Evoluzione e contraddizioni dello stereotipo femminile nel racconto fantastico*, Collana "Studi di Genere. Quaderni di Donne & Ricerca", 2018.

L'analisi si è concentrata su opere audiovisive come *Alice in Wonderland*¹⁶⁴, *Biancaneve e il Cacciatore*¹⁶⁵ e *Maleficent*¹⁶⁶ confrontandole con i testi originali di Lewis Carroll del 1865 e con la raccolta *Kinder und Hausmärchen* di Jacob e Wilhelm Grimm, pubblicata tra il 1812 e il 1815. L'obiettivo è quello di esaminare come gli stereotipi siano stati rappresentati tra il XIX e il XXI secolo, riflettendo sui cambiamenti e sulle evoluzioni riscontrabili in un contesto culturale che ha a lungo confinato le donne ai ruoli di moglie, madre e casalinga, negandone l'autonomia e l'individualità.

È essenziale riflettere su come tali stereotipi siano stati costruiti e mantenuti nel tempo e sulla difficoltà persistente di concepirli in modo differente, nonostante i cambiamenti apparenti. Nelle fiabe tradizionali, la disparità tra il femminile passivo e il maschile attivo è evidente, sebbene *Alice* rappresenti una significativa eccezione. Nelle versioni moderne, emerge un tentativo di ridefinire i ruoli e superare gli stereotipi, anche se questo sforzo risulta solo parzialmente riuscito.

Nella conclusione, si riflette su cosa definisca effettivamente i ruoli maschili e femminili in uno scenario complesso e non lineare. Sebbene lo stereotipo femminile abbia subito delle trasformazioni rispetto al passato, persistono elementi di rigidità nei ruoli, non solo per il femminile ma anche per il maschile. La fiaba, essendo un genere che richiede simboli archetipici e comprensibili a livello profondo, continua a mantenere confini che non sono stati completamente superati. Nonostante si osservi un'evoluzione, è innegabile che gli stereotipi rimangano forti e radicati nell'immaginario collettivo.

È significativo notare che il ruolo femminile sembri evolversi attraverso l'adozione di caratteristiche tradizionalmente maschili. Per esempio, l'armatura di Alice, la brutalità di Malefica nei confronti dei suoi avversari con gesti considerati "maschili" e l'adozione di comportamenti aggressivi da parte delle donne verso altre donne, indicano come i ruoli rimangano distinti e come l'emancipazione femminile possa essere percepita come una necessità di assimilare tratti maschili. Questo solleva interrogativi sul dialogo esclusivo tra maschile e femminile e sulla possibilità che l'emancipazione possa essere raggiunta solo attraverso l'incorporazione di caratteristiche maschili, pur mantenendo l'identità femminile. In sintesi, per essere veramente emancipata, una donna deve idealmente assumere caratteristiche maschili pur mantenendo la propria identità? Questa

¹⁶⁴ Tim Burton, *Alice in Wonderland*, USA, 2010.

¹⁶⁵ Rupert Sanders, *Biancaneve e il cacciatore*, USA, 2012.

¹⁶⁶ Robert Stromberg, *Maleficent*, USA, 2014.

analisi ha certamente chiarito alcuni aspetti, ma ha anche sollevato problematiche complesse.

3.3 *Rileggere la fiaba nel mondo contemporaneo*

Studiando e analizzando le varie reinterpretazioni di Cenerentola ho potuto osservare che si inseriscono in un dibattito molto ampio sulla rappresentazione femminile nelle fiabe.

Recentemente, due attrici di fama internazionale hanno portato queste critiche alla ribalta. Kristen Bell¹⁶⁷, nota per il suo ruolo in *Veronica Mars*, ha espresso preoccupazione riguardo alla fiaba di Biancaneve, sollevando obiezioni sul comportamento del principe che risveglia la protagonista con un bacio senza chiederle il permesso, un atto che lei considera inappropriato. Allo stesso modo, l'attrice britannica Keira Knightley¹⁶⁸ ha criticato i film Disney *Cenerentola* e *La Sirenetta*, arrivando a vietarne la visione alla figlia di tre anni. Knightley ha argomentato che *Cenerentola* promuove l'idea che una donna debba cercare il salvataggio da un uomo ricco, mentre *La Sirenetta* è criticata per il sacrificio della propria voce in cambio dell'amore, un messaggio che lei considera problematico.

Questo intervento ha sollevato discussioni, come quella della filosofa Michela Marzano¹⁶⁹, che ha analizzato le implicazioni educative di tali rappresentazioni.

Un aspetto cruciale nella critica delle fiabe riguarda la rappresentazione dell'identità, in particolare per quanto concerne il genere e la corporeità. La critica femminista ha spesso cercato di rovesciare gli stereotipi di genere nelle riscritture postmoderne, a volte interpretando forzatamente anche quando l'intento originale dell'autore era diverso. È essenziale analizzare attentamente le intenzioni degli autori, evitando di imporre etichette rigide come "femminista" o "anti-borghese".

¹⁶⁷ Kristen Annie Bell è un'attrice, doppiatrice e cantante statunitense.

¹⁶⁸ Keira Christina Knightley è un'attrice britannica.

¹⁶⁹ Maria Michela Rosa Marzano, filosofa e scrittrice, è autrice di numerosi saggi e articoli di filosofia morale e politica. L'analisi della fragilità della condizione umana rappresenta il punto di partenza delle sue ricerche e delle sue riflessioni filosofiche. Collabora con *La Repubblica* e *La Stampa* e con *L'amore è tutto: è tutto ciò che so dell'amore* (UTET, 2014) ha vinto il Premio Bancarella.

Le fiabe, come afferma Michela Marzano, sono strumenti potenti nella costruzione dell'immaginario collettivo. Il linguaggio e le rappresentazioni che esse veicolano contribuiscono a plasmare la cultura di una società. Non è un caso, infatti, che nelle più recenti produzioni della Disney siano sempre più presenti eroine forti e differenti da quelle che potremmo definire più tradizionali, quali Biancaneve o Cenerentola, come Moana e Tiana, riflettendo così un'evoluzione culturale. Questo processo di trasformazione e crescita non solo preserva immagini e temi del passato, ma ne genera anche di nuovi, arricchendo il patrimonio narrativo collettivo. Come sottolinea Mario Lavagetto, i testi delle fiabe portano con sé le «impronte digitali»¹⁷⁰ delle molte mani che li hanno trasmessi nel corso dei secoli, raccontando non solo storie di persone, ma anche di simboli profondamente radicati nelle diverse culture. Grazie alla loro natura multiforme, le fiabe possono essere manipolate e reinventate per trasmettere messaggi sociali potenti in qualsiasi parte del mondo.

Marzano ha sottolineato che le fiabe, essendo state scritte in epoche diverse, non riflettono necessariamente la realtà contemporanea. Ha evidenziato che è naturale che le fiabe presentino elementi fantastici e idealizzati, come l'incontro con il Principe azzurro o la vita "felici e contenti", e che il loro scopo è stimolare la fantasia dei bambini, introducendoli a mondi immaginari e morali, incoraggia dunque i genitori a guardare i film di animazione Disney insieme ai propri figli, piuttosto che vietarli. Richiamando il pensiero dello psicanalista Bruno Bettelheim, Marzano sottolinea che le fiabe possono servire come strumenti per aiutare i bambini a elaborare e visualizzare le proprie difficoltà interiori, offrendo una metafora per affrontare le sfide reali.

Nel contesto delle reinterpretazioni moderne, il grande schermo offre una visione di come le fiabe possano essere adattate per soddisfare sensibilità contemporanee. La pellicola Disney *Mulan*¹⁷¹, rappresenta un esempio emblematico di questo fenomeno: pur modificando il tradizionale ruolo della donna, attraverso una narrazione che include elementi di rassicurazione come una storia d'amore a lieto fine e una ambientazione culturale diversa, riesce a mantenere una certa familiarità con il pubblico.

Questo approccio, sebbene innovativo, si collega a una tradizione più ampia di eroine storiche e culturali, come la *Pulzella d'Orléans*¹⁷², e figure di anime storiche come

¹⁷⁰ Mario Lavagetto, *Dovuto Calvino*, Bollati Boringhieri, 2001, p. 46.

¹⁷¹ Film d'animazione del 1998 diretto da Tony Bancroft e Barry Cook, prodotto da Walt Disney Animation Studios.

¹⁷² È il nome della storica eroina francese Giovanna D'Arco.

*Lady Oscar*¹⁷³ e *La Stella della Senna*¹⁷⁴, che, ambientate nella Francia rivoluzionaria, contribuiscono a un universo crossmediale che esplora e ridefinisce i confini tra il maschile e il femminile. Queste rappresentazioni rivelano un continuo bisogno di riconsiderare e ampliare le narrazioni sui ruoli di genere.

Negli ultimi anni, le fiabe classiche sono state oggetto di critiche crescenti, accusate di rappresentare una visione del mondo superata, in particolare riguardo al ruolo delle donne nella società. Queste critiche, principalmente provenienti da ambienti femministi, si concentrano in particolare sulle versioni disneyane di queste storie, accusate di perpetuare stereotipi e norme obsolete.

È fondamentale insegnare alle bambine che non devono aspettare un uomo per essere salvate e che la bellezza non è un valore fondamentale. Allo stesso modo, i bambini devono imparare a rispettare le donne come pari e affrontare le problematiche con rispetto e comprensione, senza imporre le proprie idee.

Tra gli autori chiaramente femministi figura Jane Yolen¹⁷⁵, parte dell'«Endicott Studio»¹⁷⁶ un collettivo impegnato nella riscoperta di una tradizione fiabesca che valorizzi le figure femminili.

Autrici come Yolen, Terry Windling¹⁷⁷ e Midori Snyder¹⁷⁸ considerano la vasta raccolta di fiabe giunta fino a noi come una fonte ricca di storie che celebrano la femminilità attraverso percorsi di autonomia e forza. Yolen ha osservato che «Ci sono sia donne forti che donne deboli, gentili e malvagie, oneste e mentitrici, ancora uno specchio. Comunque, ogni generazione riscrive le storie (o come nell'epoca vittoriana nasconde

¹⁷³ È un manga scritto e disegnato da Riyoko Ikeda, realizzato in Giappone dal maggio del '72 al dicembre del '73 sulla rivista Margaret di Shueisha e raccolto in nove volumi tankobon. Negli anni successivi sono seguite le pubblicazioni di due manga spin-off e dieci storie aggiuntive ed è la biografia della regina Maria Antonietta dall'arrivo in Francia fino alla sua morte.

¹⁷⁴ È una serie televisiva anima giapponese creata nel 1975 e trasposta in manga in seguito, ambientata a Parigi all'alba della Rivoluzione francese.

¹⁷⁵ Scrittrice statunitense di libri per bambini.

¹⁷⁶ Endicott Studio era un'organizzazione senza scopo di lucro, con sede negli Stati Uniti e nel Regno Unito, che si dedica alle arti letterarie, visive e performative ispirate al mito, al folklore, alle fiabe e alla tradizione della narrazione orale.

¹⁷⁷ Scrittrice e artista statunitense, saggista e curatrice editoriale, ha vinto nove volte il World Fantasy Award.

¹⁷⁸ Scrittrice americana di fantasy, narrativa mitica e saggistica su mito e folklore. Ha pubblicato otto romanzi per bambini e adulti, ad esempio, *Il diario delle fate*, Newton Compton Editori, 2012 o *Luna Nuova*, Ace Books, New York, 1989.

certe storie, in questo caso fiabe di forti donne guerriere) per adattarle ai propri bisogni culturali».

Finn Garder, d'altra parte, offre una prospettiva politicamente corretta nel suo approccio al femminismo. Nella sua raccolta di fiabe riscritte, Garder desidera rappresentare donne forti e indipendenti, come risposta alle eroine passive del passato.

Le sue storie conferiscono alle donne la libertà di comportarsi in modi eccentrici e non convenzionali, riflettendo una femminilità che raggiunge la sua libertà individuale. Garder dichiara: «Suppongo di volere donne forti e piene di risorse (una reazione contro le eroine passive di ieri) e quando le storie si spiegano, do loro la libertà di essere anche folli, degli individui leggermente insani, così io spero di aver ritratto una femminilità che raggiunge le radici della sua libertà individuale. Forse vorrei dare un grande calcio nelle parti basse del Principe Azzurro, dichiarazione tipicamente femminista, non importa chi sia a dargli il calcio».

3.4 Esempi pratici su alcune riscritture

Le fiabe sono soggette a continui cambiamenti e reinterpretazioni nel tempo. Di conseguenza, ci si potrebbe interrogare se abbia sempre senso modificarle. Esistono, infatti, numerose iniziative di scrittura creativa che mirano a trasformare le fiabe tradizionali. Gianni Rodari, ad esempio, con le sue *Favole a rovescio*¹⁷⁹, e il libro *Fiabe d'altro genere*¹⁸⁰ che è un'opera che ribalta i ruoli tradizionali, trasformando i protagonisti maschili in femminili e viceversa. Questo tipo di rielaborazione, oltre a stimolare la creatività, offre un'interessante prospettiva critica e rappresenta un utile strumento pedagogico. In classe, tali testi possono essere analizzati con i bambini per riflettere su come siamo abituati a percepire il mondo sempre nello stesso modo, e come questi cambiamenti ci possano spingere a pensare in modo più flessibile e aperto.

Un esempio classico è quello di Biancaneve. La versione che conosciamo oggi, resa popolare da Walt Disney, si è evoluta notevolmente rispetto alla sua forma originaria. La storia di Biancaneve ha radici profonde nella tradizione tedesca del XVIII secolo, ed

¹⁷⁹ Gianni Rodari, *Favole a rovescio*, EL, 2010.

¹⁸⁰ Jonathan Plackett e Karrie Fransman, *Fiabe d'altro genere*, Rizzoli, 2021.

è stata trascritta dai fratelli Grimm agli inizi del XIX secolo. Tuttavia, anche questa versione ha subito numerose modifiche nel tempo. Ad esempio, nella prima, la madre di Biancaneve, gelosa della sua bellezza, desiderava mangiare il fegato e i polmoni della figlia di appena sette anni. Nel corso del tempo, questa trama crudele è stata ammorbidita e modificata, come spesso accade con le storie popolari, che difficilmente rimangono invariate.

Ma abbiamo mai provato a ragionare su cosa succederà a Cenerentola dopo il matrimonio con uno sconosciuto, che non l'ha scelta per le sue qualità, ma in base alla lunghezza dei suoi piedi? Se si volesse provare a riflettere e al contempo ridere assieme a dei bambini, a scuola o a casa, questi due libri sono molto indicati per questa tematica: *Una storia senza cliché*¹⁸¹ e *Una damigella non in pericolo*¹⁸² che sono due libri il cui scopo è principalmente quello di smascherare i cliché tipici delle fiabe attraverso l'uso dell'ironia e rovesciando i classici temi narratologici.

Anche in Italia ci sono autori che hanno reinterpretato e modernizzato le fiabe, sfidando stereotipi e offrendo nuove prospettive. Ecco alcuni esempi di autori italiani che hanno lavorato in questo ambito: primo fra tutti ricordiamo Italo Calvino: con la sua raccolta *Fiabe italiane*, ha raccolto e reinterpretato molte fiabe tradizionali italiane, cercando di preservare le loro radici culturali pur rendendole più accessibili e comprensibili.

Un altro illustre autore è Andrea Camilleri: conosciuto principalmente per i suoi gialli con il commissario Montalbano, ha scritto anche libri per bambini e ragazzi, come *Le avventure di Pinocchio*¹⁸³, che non è però stato pensato necessariamente per un pubblico di giovane età. La sua interpretazione di Pinocchio si allontana in alcuni aspetti dalla versione tradizionale, offrendo una nuova prospettiva. In questo libro, infatti, la fama che ha reso famosi il gatto e la volpe nella fiaba collodiana verrà ribaltata: secondo questa nuova versione, loro volevano solo educare il burattino, insegnandoli ad esempio a non fidarsi degli sconosciuti, quindi in questo libro cercheranno di farsi riabilitare chiedendo un processo.

¹⁸¹ Davide Cali, *Una storia senza cliché*, Edizioni Clichy, 2021.

¹⁸² Bethan Stevens, *Una damigella non in pericolo*, Settenove, 2023.

¹⁸³ Andrea Camilleri, Ugo Gregoretti, *Pinocchio (mal) visto dal gatto e la volpe*, Giunti, 2016.

Abbiamo poi anche Dacia Maraini, autrice di *Il coraggio delle donne*¹⁸⁴, *Una rivoluzione gentile*¹⁸⁵, *In nome di Ipazia*¹⁸⁶ e altri romanzi, ha scritto storie che spesso esplorano il ruolo delle donne e la loro esperienza nella società, sfidando i tradizionali ruoli di genere e offrendo narrazioni più complesse e sfumate. Con il suo libro *La lunga vita di Marianna Ucrìa*¹⁸⁷ esplora le dinamiche di potere e i ruoli di genere attraverso una narrativa che, pur non essendo una fiaba, riflette e analizza i temi presenti nelle storie tradizionali e nelle loro moderne reinterpretazioni.

Bianca Pitzorno, con il suo stile originale, riesce a catturare l'essenza delle fiabe classiche pur affrontando questioni attuali come l'identità, la famiglia e l'autoaffermazione. Le sue opere non solo rispondono ai cambiamenti sociali, ma invitano anche i giovani lettori a riflettere su tematiche complesse, rendendo la fiaba un mezzo attraverso il quale esplorare la propria realtà. Analizzando le fiabe del passato, come quelle raccolte dai fratelli Grimm, si possono osservare i modelli di comportamento e le dinamiche sociali di un'epoca che, sebbene distante, continua a influenzare la narrativa moderna. Al contempo, esaminare come autori contemporanei come Pitzorno reinterpretino questi archetipi permette di evidenziare l'evoluzione del genere e l'adattamento ai valori odierni, come l'uguaglianza di genere e la diversità. Tra i suoi libri più celebri possiamo citare *Extraterrestre alla pari*¹⁸⁸, *Ascolta il mio cuore*¹⁸⁹ o *La casa sull'albero*.¹⁹⁰

Tra gli autori contemporanei possiamo citare Guadalupe Nettel, che, sebbene sia messicana, ha scritto anche per il pubblico italiano e ha contribuito a rielaborare le fiabe e le leggende latinoamericane, spesso con un occhio critico verso gli stereotipi tradizionali.¹⁹¹

¹⁸⁴ Dacia Maraini e Chiara Valentini, *Il coraggio delle donne*, Il Mulino, 2020.

¹⁸⁵ Dacia Maraini, *Una rivoluzione gentile*, Rizzoli, 2021.

¹⁸⁶ Dacia Maraini, *In nome di Ipazia*, Solferino, 2023.

¹⁸⁷ Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, La Scala, Milano, Rizzoli, 1990.

¹⁸⁸ Bianca Pitzorno, *Extraterrestre alla pari*, La Sorgente, Faenza, 1979.

¹⁸⁹ Bianca Pitzorno, *Ascolta il mio cuore*, Mondadori, Milano, 1991.

¹⁹⁰ Bianca Pitzorno, *La casa sull'albero*, Le Stelle, Roma, 1984.

¹⁹¹ Guadalupe Nettel, raccolta di racconti *Bestiario sentimentale e Petali*, 2018 e *altri racconti scomodi*, 2019, entrambi pubblicati su *La Nuova Frontiera*.

Poi anche Gabriele Clima, autore di libri per ragazzi come *Magiche fiabe millecolori*¹⁹² il quale spesso incorpora elementi fantastici e fiabeschi nelle sue storie, esplorando temi di inclusione e diversità.

Inoltre, è sicuramente importante nominare Silvia Roncaglia: autrice di *Fata Smeraldina a scuola di magia*¹⁹³ e altre opere come *Carlottina e Carlottina*¹⁹⁴, ha scritto racconti che si ispirano a elementi delle fiabe tradizionali ma li ha adattati a contesti contemporanei, esplorando temi come l'autosufficienza e l'emancipazione.

Infine, un'ultima menzione va rivolta a Francesca Cavallo e Elena Favilli: autrici di *Storie della buonanotte per bambine ribelli. 100 vite di donne straordinarie*.¹⁹⁵ Questo libro è una reinterpretazione moderna delle fiabe, al suo interno le autrici presentano storie di donne straordinarie da tutto il mondo e rompono gli stereotipi tradizionali legati ai ruoli di genere.

Questi autori italiani contribuiscono a una tradizione di riscrittura e reinterpretazione delle fiabe che arricchisce il panorama letterario, sfidando stereotipi e offrendo nuove prospettive e storie, presentano una varietà di approcci alle fiabe e alle storie ispirate al folklore, ciascuno portando la propria voce unica e prospettiva moderna nel reinterpretare e rinnovare la tradizione narrativa.

Nel suo libro, Beatrice Solinas Donghi¹⁹⁶ utilizza una scrittura moderna che, pur conservando una certa freschezza, è profondamente intrisa di un fascino antico. Le sue narrazioni esplorano sentimenti ed emozioni universali, che restano rilevanti e attuali nonostante il passare del tempo e il susseguirsi delle generazioni.

L'autrice riesce a dialogare efficacemente con i giovani lettori grazie a un sapiente equilibrio tra passato e presente: nei suoi racconti appaiono principesse dal carattere forte e deciso, piante incantate e animali parlanti, ma il lettore avverte chiaramente l'impronta di una narratrice contemporanea. Le sue eroine, infatti, sono figure femminili pragmatiche e indipendenti, lontane dagli stereotipi tradizionali di sottomissione. Anche

¹⁹² Gabriele Clima, *Magiche fiabe millecolori*, La Coccinella, Milano, 2019.

¹⁹³ Silvia Roncaglia, *Fata Smeraldina a scuola di magia*, Emme Edizioni, Modena, 2014.

¹⁹⁴ Silvia Roncaglia, *Carlottina e Carlottina*, I Classicini, Edizioni EL, Trieste, 2021.

¹⁹⁵ Francesca Cavallo e Elena Favilli, *Storie della buonanotte per bambine ribelli. 100 vite di donne straordinarie*, Mondadori, Milano, 2017.

¹⁹⁶ Scrittrice e saggista italiana, appassionata studiosa di narrazione popolare, ha scritto libri come: *Alice e le vecchie conoscenze*, Fabbri, Milano, 2003 o *La fiaba come racconto e altri scritti sul fiabesco*, TopiPittori, Milano, 2022.

quando provengono da umili origini, queste protagoniste si ingegnano per migliorare la propria situazione, finendo per sposare un re, ma lasciando trasparire la sensazione che siano loro stesse a scegliere il proprio destino.

La vasta conoscenza dell'autrice delle fiabe popolari le ha permesso di crearne di nuove, giocando con gli elementi tradizionali, mescolandoli, reinventandoli, e intrecciando le storie in modo originale. Donghi, infatti, si divertiva a esplorare le vicende di personaggi secondari, concedendo loro un ruolo da protagonisti e nuove avventure. Per esempio, cosa accade al soldato incaricato di sorvegliare il palazzo per evitare che Cenerentola scappi dal ballo? Quale futuro lo attende? Spesso, ci accontentiamo di un lieto fine senza interrogarci sul destino di personaggi minori, come i sette nani dopo che Biancaneve ha sposato il principe. La conclusione di una storia può, quindi, diventare l'inizio di un'altra, in un susseguirsi di vicende che si intrecciano come una lunga collana o una catena, suggerendo, come evidenzia anche il titolo *Fiabe incatenate*¹⁹⁷ che ogni conclusione porta con sé un nuovo inizio, esprimendo una saggezza rasserenante e profonda.

3.5 *Collane, progetti editoriali e scolastici*

La genesi del progetto editoriale «Dalla parte delle bambine» è particolarmente interessante: prende spunto, come ovvio, dal titolo del celebre libro di Elena Gianini Belotti, intitolato appunto, *Dalla parte delle bambine*¹⁹⁸, un'opera che metteva in luce le disparità nell'educazione tra bambine e bambini. Belotti evidenziava come le bambine fossero educate a diventare donne fragili, dipendenti e deboli, a differenza dei bambini, per i quali l'educazione era di qualità superiore. Adela Turin, fondatrice della casa editrice, conosceva molto bene il contenuto di questo influente saggio e, mostrando grande rispetto, chiese alla Belotti il permesso di utilizzare la stessa espressione per il proprio progetto editoriale.

¹⁹⁷ Beatrice Solinas Donghi, *Fiabe incatenate*, ERI Junior, Torino, 1979.

¹⁹⁸ Elena Gianini Belotti, *Dalla parte delle bambine*, Feltrinelli, Milano, 2013.

La casa editrice «Dalla parte delle bambine»¹⁹⁹ si è affermata come un progetto dedicato a bambini di entrambi i sessi, con l'obiettivo di sovvertire la tradizionale divisione dei ruoli tra maschi e femmine. La sua proposta si poneva come alternativa alle fiabe tradizionali, che spesso riducevano il ruolo della donna e limitavano la sua libertà, in un contesto in cui la vita femminile era prevalentemente definita dal lavoro domestico e dall'auto-sacrificio. Il fine era quello di fare in modo che le storie veicolassero nuovi significati di genere.

Lo schema narrativo era generalmente ricorrente: un uomo, egoista e dominatore, tenta di soggiogare una donna libera e determinata, ma queste protagoniste femminili erano decisamente risolte nel non lasciarsi intrappolare da quel meccanismo che aveva imprigionato le loro madri solo una generazione prima. La crescente sensibilità verso le questioni di genere e la necessità di decostruire gli stereotipi è divenuta una priorità avvertita nel panorama editoriale, come dimostra la nascita di nuove case editrici e collane che riflettono una nuova urgenza educativa e culturale. La riscrittura della fiaba di *Mignolina*²⁰⁰, pubblicata da questa casa editrice, si conclude con una dichiarazione chiara: «Non vogliamo più raccontare favole alle nostre bambine».²⁰¹ Questa affermazione segna un impegno verso le nuove generazioni di donne e un rinnovato sguardo critico sulla letteratura e sui messaggi che essa trasmette.

Tra queste tendenze si evidenzia lo sforzo delle case editrici nel decostruire l'immaginario tradizionale legato alla figura della principessa. Tale ribaltamento attraversa numerose realtà editoriali, come «Settenove»²⁰² e «Coccole Books»²⁰³ che pubblica *La principessa azzurra*²⁰⁴ di Irene Biemmi, illustrata da Lucia Scudieri, dove ai bambini viene chiesto di interpretare ruoli, rispettivamente di principe e principessa, che non corrispondono alle loro caratteristiche abituali.

¹⁹⁹ Il primo libro, *Rosaconfetto*, uno dei più significativi, uscì nel 1975. La prima edizione con 3000 copie in Italia, 6000 in Francia, andò esaurita nel giro di un mese e altre due ristampe vennero fatte nei mesi successivi.

²⁰⁰ Fiaba originale di Hans Christian Andersen, pubblicata nel 1835.

²⁰¹ Nicole Claveloux, *Mignolina*, Edizioni dalla parte delle bambine, Milano 1978.

²⁰² Nasce nel 2013 ed è il primo progetto editoriale italiano interamente dedicato alla prevenzione della discriminazione e della violenza di genere. Affronta il tema da punti di vista differenti e attraverso tutti i generi letterari, con un'attenzione particolare alla narrativa per l'infanzia e l'adolescenza, italiana e internazionale, che contribuisce allo sviluppo di un immaginario libero da stereotipi.

²⁰³ Casa editrice indipendente specializzata in libri per bambini e ragazzi, fondata nel 2004.

²⁰⁴ Irene Biemmi, *La principessa azzurra*, Coccole Books, Milano, 2016.

Le edizioni «Nord Sud»²⁰⁵ invece, offrono titoli come *Olivia e le principesse*²⁰⁶ e *La principessa ribelle*²⁰⁷. Nella seconda storia c'è un cavaliere fifone, una principessa stufo di starsene rinchiusa nel castello ad aspettarlo, che finisce per allearsi con un drago e insieme a lui si libera del suo destino già scritto. Carlotta non è una principessa come tutte le altre, a lei non interessano i ricevimenti, i balli di gala e i vestiti pomposi. Lei ama l'avventura e si sente a suo agio quando è sporca e spettinata. Cosa farà Carlotta quando un principe vorrà tenerla chiusa nella torre del suo castello? La protagonista, si libera grazie alla sua fantasia e all'alleanza con un drago, avviandosi verso una vita ricca di avventure.

Similmente, «Babalibri»²⁰⁸ propone *La principessa terribile*²⁰⁹, mentre «Edt Giralangolo»²¹⁰ pubblica *La principessa e il drago*²¹¹, dove è Elizabeth a salvare il principe.

Questo libro, ironico e impertinente, celebra l'intelligenza femminile e l'amore per la libertà, suscitando però ancora reazioni di stupore e indignazione, similmente a quanto avvenuto tre decenni fa con il romanzo *Extraterrestre alla pari*²¹² di Bianca Pitzorno, che aveva già messo in luce le contraddizioni e i pregiudizi nell'educazione dei bambini senza scatenare polemiche di eguale entità.

In particolare, «Edt Giralangolo» ha creato la collana «Sottosopra», ideata con l'intento di promuovere un immaginario alternativo, attraverso libri illustrati orientati alla

²⁰⁵ Nasce come marchio italiano della Nord-Sud Verlag, casa editrice svizzera di libri illustrati per bambini fondata nel 1961. Entra a far parte di Salani nel 2005 e pubblica autori quali Roald Dahl e Bruno Tognolini.

²⁰⁶ Ian Falconer, trad. ita di B. Ponti, *Olivia e le principesse*, Nord-Sud, Roma, 2014.

²⁰⁷ Anna Kemp e Sara Ogilvie, trad. ita di Marinella Barigazzi, *La principessa ribelle* Nord- Sud, Roma, 2016.

²⁰⁸ Casa editrice nata nel 1999, si caratterizza per proporre al mercato italiano autori con grandi capacità di accompagnare i bambini nella loro crescita emotiva, cognitiva e sociale. Progetta e realizza laboratori creativi pensati per dare al bambino l'occasione di familiarizzare con il libro e con il piacere della lettura.

²⁰⁹ Nadja, trad. ita di F. Rocca, *La principessa terribile*, Babalibri, Milano, 2006.

²¹⁰ Nasce a Torino nel 1976, si distingue per un grande impegno per i diritti e contro gli stereotipi, punti cardine della casa editrice, fra i suoi titoli ricordiamo *Il principino scende da cavallo*, scritto da Irene Biemmi e AntonGionata Ferrari, pubblicato nel 2015, oppure anche *Cappuccetto Rosso*, scritto da Sandro Natalini, pubblicato nel 2019. Quest'ultimo libro ha vinto il Premio Andersen, nello stesso anno in cui è stato pubblicato, come Miglior libro fatto ad arte.

²¹¹ Robert Munsch e Michael Martchenko, *La principessa e il drago*, Giralangolo, Bologna, 2021.

²¹² Bianca Pitzorno, *Extraterrestre alla pari*, Einaudi Ragazzi, Torino, 1997.

parità di genere, all'educazione al rispetto e alla possibilità di scambiare i ruoli tradizionalmente attribuiti a maschi e femmine.

La collana «Belle, astute e coraggiose» di Beatrice Masini nella quale vi sono storie di bambine che non hanno paura di affrontare la vita, gli ostacoli, le difficoltà e lo fanno armate di dinamismo, forza di volontà e buon umore. Beatrice Masini offre una versione innovativa di *Cenerentola con Principessa in scarpe da tennis*.²¹³ In questa reinterpretazione, Masini trasforma Cenerentola in una giovane donna che respinge il ruolo passivo e subordinato tradizionalmente attribuito alle eroine fiabesche. Cenerentola, infatti, esprime dubbi sul vero amore del principe, criticando il fatto che abbia avuto bisogno di una scarpa per riconoscerla. Invece di accettare le scomode scarpette di cristallo, sceglie di indossare un paio di scarpe da tennis, simbolo di autonomia e modernità. Masini utilizza la figura delle scarpette di cristallo per ironizzare sul commercio dei matrimoni reali e celebra il valore della libertà e dell'indipendenza personale.

La collana «Donne nella scienza»²¹⁴ ha ottenuto il prestigioso *Premio Andersen 2018* come miglior collana di divulgazione. È un progetto editoriale, interamente declinato al femminile, poiché ogni volume è scritto e illustrato da donne. L'obiettivo principale di questa collana è fornire ai lettori uno stimolo, offrendo modelli in cui potersi identificare e trarre ispirazione. Ogni libro racconta le biografie di donne che hanno apportato un contributo significativo alla scienza, intrecciando il loro percorso professionale con le vicende personali, i legami affettivi e le passioni che animavano le loro vite.

Ne scaturiscono ritratti coinvolgenti e ricchi di emozione, capaci di affascinare il lettore e di stimolare una riflessione profonda. Nonostante gli ostacoli culturali e sociali del loro tempo, grazie alla loro determinazione, intelligenza e passione, queste donne sono riuscite a compiere scoperte rivoluzionarie e a contribuire all'avanzamento della conoscenza umana. Tra le protagoniste spiccano pioniere come Marie Curie²¹⁵ e scienziate moderne come Jane Goodall.²¹⁶ Celebrarne il lavoro, passato e presente, non

²¹³ Beatrice Masini, *Storie dopo le storie*, Einaudi Ragazzi, Torino, 2012.

²¹⁴ Nata nel 1993, da gennaio 2009 fa parte del gruppo Giunti Editore.

²¹⁵ Maria Salomea Skłodowska Curie è stata una fisica, chimica e matematica polacca naturalizzata francese, nel 1903 fu la prima donna, insignita di due *Premi Nobel* per i suoi studi sulla radioattività.

²¹⁶ Dame Valerie Jane Goodall, è un'etnologa, antropologa e scrittrice britannica, che ha dedicato la propria vita allo studio dei primati e alla tutela dell'ambiente.

solo rende giustizia alla loro memoria, ma rappresenta anche un potente stimolo per bambine e ragazze, incoraggiandole a perseguire le proprie passioni e a superare le barriere che potrebbero incontrare lungo il loro cammino.

All'interno della collana «Wonderland»²¹⁷ ogni opera viene sottoposta a un rigoroso processo di valutazione anonima tra pari, assicurando elevati standard di qualità.

Il titolo della collana richiama l'iconica figura di Alice, l'ardita e straordinaria protagonista delle meravigliose avventure di Lewis Carroll, che simboleggia l'immaginazione senza limiti e la forza perenne della letteratura per l'infanzia.

«Wonderland» abbraccia tematiche classiche intrecciate a metafore contemporanee, rispecchiando l'evoluzione dei contenuti e degli immaginari negli ultimi trent'anni di narrativa per ragazzi. Questo settore letterario ha visto un ampliamento significativo, con l'emergere di nuovi filoni narrativi, nonché il rinnovamento di quelli esistenti attraverso dinamiche dirompenti e innovative. Si tratta di una letteratura poliedrica, aperta all'influenza di diversi linguaggi espressivi, dall'illustrazione al cinema, dal fumetto alla musica, fino al mondo digitale, con rilevanti implicazioni storiche, pedagogiche, antropologiche e sociologiche.

Negli ultimi tempi, sono aumentate le pubblicazioni per bambini che si concentrano su temi di genere o che mettono in risalto protagoniste femminili, siano esse figure storiche o inventate.

Recentemente, una piccola casa editrice ha lanciato una collana dedicata alle «Antiprincipesse»²¹⁸ presentando storie di eroine storiche attraverso albi illustrati. In questi racconti, invece di cercare un matrimonio da favola o un principe azzurro, le protagoniste sono motivate dalla ricerca della libertà e dalla conoscenza, abbandonando i tradizionali ruoli passivi.

Il progetto scolastico che ho trovato più pertinente e di maggior rilevanza per la mia tesi è: *Fiabe... in genere, Orientamenti teorico-pratici per promuovere l'uguaglianza di genere nei processi educativi.*²¹⁹

²¹⁷ Collana peer-reviewed, coordinata da Carmen Petrucci e Antonella Cagnolati.

²¹⁸ Nasce in Argentina, dalla scrittrice Nadia Fink, che collabora con le case editrici Chirimbote e Sudestata e sbarca in Italia grazie al sostegno di un editore romano, Rapsodia edizioni.

²¹⁹ La prima parte della guida è stata redatta dai referenti dell'associazione NAIA in Bulgaria. La seconda parte della guida è stata scritta dal team di Defence for Children Italia ed in particolare Gabriella Gallizia, Marina Olivari, Pippo Costella. Traduzione ed editing della versione inglese a cura di Daja Wenke. La revisione della versione italiana ad opera di Sara Oliva Boch. Federica Formato ha ottimizzato il linguaggio in una prospettiva non sessista.

Nel contesto del progetto *Fairy Tales*, tradotto in Italia come *Fiabe in Genere*²²⁰, Defence for Children Italia ha promosso attività volte a identificare, comprendere e combattere, insieme a bambine e bambini di età compresa tra i 5 e i 7 anni, oltre che con insegnanti e genitori, gli stereotipi di genere che si trovano nelle fiabe tradizionali. Il progetto ha esplorato le situazioni quotidiane in cui tali stereotipi possono rappresentare un ostacolo oppure, al contrario, offrire opportunità positive per esprimere la propria individualità e diversità.

L'iniziativa è stata realizzata in collaborazione con l'Associazione La Stanza, attiva da molti anni a Genova nell'ambito della crescita delle nuove generazioni, grazie all'organizzazione di laboratori basati su linguaggi artistici, alla formazione di insegnanti e famiglie sui temi della pedagogia interculturale e ambientale e alla proposta di eventi culturali per la comunità.

Il progetto si è svolto in sinergia con le insegnanti di due classi della scuola primaria del Convitto Nazionale Colombo di Genova, che ha partecipato come partner associato. Il percorso ha coinvolto anche i genitori dei bambini e delle bambine attraverso incontri appositi, per approfondire insieme i temi trattati.

L'iniziativa si fonda sui principi della teoria dell'apprendimento sociale, secondo cui molti stereotipi sociali e simboli culturali si interiorizzano fin dall'infanzia, in parte attraverso le narrazioni che vengono presentate ai più piccoli. Se le fiabe per bambini contengono pregiudizi di genere, sia nel linguaggio che nelle immagini, questi possono essere assimilati inconsciamente dai bambini stessi, perpetuando così tali stereotipi. Partendo da questa prospettiva scientifica, sono emerse numerose domande su come affrontare in modo adeguato tali argomenti con bambini di questa età.

Il Progetto *Fiabe...In Genere* è stato realizzato in tre paesi: Bulgaria, Grecia e Italia e sostenuto finanziariamente dal Programma Diritti, Uguaglianza e Cittadinanza dell'Unione Europea (2014-2020). Mira a mettere in discussione le strutture di genere che dominano la società, sfidando i ruoli e le immagini socialmente accettati che limitano la libertà di espressione fin dall'infanzia. Il fatto che gli stereotipi di genere vengano interiorizzati durante il processo di socializzazione dei bambini e delle bambine e continuino a influenzare le loro vite da adulti potrebbe spiegare la persistenza delle

²²⁰ I Partner del progetto sono stati: Associazione Naia, Bulgaria: (coordinatore) Women's Center di Karditsa, per la Grecia: Defence for Children International e per l'Italia: Associazione La Stanza Genova Convitto Nazionale Colombo Genova. Defence for Children International è un movimento indipendente presente in oltre 40 paesi nel mondo, attivamente impegnato nella promozione e protezione dei diritti dell'infanzia e dell'adolescenza.

disuguaglianze tra uomini e donne in vari settori sociali ed economici, nonché il perpetuarsi di discriminazioni e, spesso, di violenza contro le donne.

L'iniziativa è stata attuata in diverse scuole dell'infanzia e primarie, con l'intento di introdurre il concetto di parità di genere ai bambini, alle loro famiglie e al personale scolastico. Un aspetto innovativo del progetto è l'utilizzo delle fiabe tradizionali come strumento privilegiato per trattare la questione dell'uguaglianza di genere nell'educazione rivolta ai più piccoli. È stata elaborata una metodologia che offre una nuova lettura delle fiabe più amate, con l'obiettivo di promuovere relazioni equilibrate e rispettose tra bambine e bambini. La metodologia e gli strumenti sviluppati sono stati progettati per essere flessibili, adattabili a contesti nazionali differenti, tenendo conto delle specificità dei vari sistemi educativi e delle pratiche pedagogiche nei tre paesi coinvolti: Bulgaria, Italia e Grecia. Questo approccio mira a favorire lo scambio di competenze e la replicabilità del progetto in altri paesi dell'Unione Europea.

L'iniziativa si concentra sulla prevenzione della violenza di genere e sulla promozione dell'uguaglianza tra i sessi fin dalla prima infanzia, utilizzando modalità educative che incoraggino il rispetto e la stima reciproca tra bambine e bambini nelle fasi scolari e prescolari. Tra gli obiettivi specifici del progetto vi sono: sensibilizzare insegnanti, educatori e genitori, figure chiave nella formazione delle idee e dei valori dei bambini, sugli stereotipi di genere che possono condurre, spesso inconsapevolmente, a giustificare la violenza di genere; potenziare le capacità di pensiero critico dei bambini per aiutarli a mettere in discussione le norme sociali che causano disuguaglianza di genere; promuovere l'uguaglianza di genere nell'ambito educativo utilizzando fiabe tradizionali come strumento didattico; e sviluppare linee guida metodologiche e strumenti pratici per introdurre la parità di genere nell'educazione prescolare e primaria, adattabili anche ad altri contesti nazionali all'interno dell'Unione Europea.

In Bulgaria, Italia e Grecia, circa 250 bambine e bambini tra i 5 e i 7 anni hanno partecipato al progetto. Questo è un periodo cruciale per la formazione dei valori e delle attitudini personali, quando i bambini iniziano ad apprendere i comportamenti considerati appropriati per ciascun genere. In questo processo, il sistema educativo, insieme alla famiglia, svolge un ruolo fondamentale.

Uno dei gruppi target di questo progetto è rappresentato dal personale educativo e scolastico dei tre paesi coinvolti, che svolge un ruolo centrale nell'educazione di bambine e bambini, grazie al loro rapporto privilegiato con la classe. Potenziare la loro consapevolezza e rafforzare le loro competenze in materia di educazione al genere è

fondamentale per favorire un cambiamento positivo nelle pratiche culturali. Un altro gruppo destinatario è costituito da circa 300 genitori, figure chiave nel processo di socializzazione dei figli, attraverso cui vengono trasmesse e apprese le aspettative sociali.

Tra i principali risultati attesi dal progetto vi sono: una maggiore comprensione dei messaggi contenuti nei racconti e nelle fiabe tradizionali in relazione ai ruoli di genere e alla loro influenza sulla formazione dei valori durante l'infanzia; una più profonda consapevolezza dell'importanza di promuovere l'uguaglianza di genere fin dai primi anni di vita; lo sviluppo di competenze comunicative efficaci per costruire relazioni rispettose e prevenire la violenza nei rapporti tra bambini in età prescolare e primaria; genitori più preparati a supportare i figli nella costruzione di relazioni sane e sicure, basate sul rispetto reciproco; una formazione più approfondita del personale scolastico ed educativo su come affrontare il tema della parità di genere nell'infanzia; l'elaborazione di metodologie e strumenti innovativi che utilizzano le fiabe classiche per introdurre il concetto di uguaglianza di genere; e infine, la condivisione di esperienze e competenze a livello internazionale, mirata all'integrazione della parità di genere nell'educazione prescolare e primaria.

Durante il processo di crescita, bambini e bambine iniziano a comprendere i significati e i ruoli associati ai generi attraverso la loro interazione con l'ambiente circostante. L'interazione con genitori, familiari, coetanei, insegnanti, e attraverso giochi e narrazioni, gioca un ruolo cruciale nella definizione della loro identità e nella loro percezione dei ruoli di genere. Questi fattori influenzano le loro scelte e comportamenti, indirizzandoli verso ciò che ritengono appropriato per maschi e femmine e secondo le aspettative sociali del loro contesto di vita.

È fondamentale, sin dai primi anni di vita, incoraggiare lo sviluppo di una forte tolleranza, rispetto e stima reciproca tra i bambini, per insegnare loro che ogni individuo, indipendentemente dal genere, ha lo stesso valore e può affrontare sfide e conseguire successi. Il progetto è stato ideato per condividere con i bambini questioni comuni e per esplorare insieme possibili risposte senza ricorrere a soluzioni predefinite. Questo rappresenta il fulcro dell'iniziativa, caratterizzato da un approccio inclusivo e da una riflessione critica sugli stereotipi di genere e sulla disparità tra il mondo infantile e quello adulto.

Le fiabe, sebbene contengano elementi di discriminazione di genere e pregiudizi, offrono anche l'opportunità di riflettere su come superarli e promuovere pari opportunità e inclusione. In questo contesto, il progetto ha scelto di utilizzarle per affrontare temi

cruciali, permettendo ai bambini di avvicinarsi gradualmente e consapevolmente a questi argomenti, mantenendo intatta la loro dimensione fantastica e magica.

Le attività del progetto hanno incluso drammatizzazioni e disegni, consentendo ai bambini di assumere ruoli diversi e di modificare creativamente le storie originali.

L'approccio metodologico non ha mirato a sostituire una fiaba con un'altra, ma a esplorare le loro potenzialità per generare nuove possibilità narrative.

È essenziale trattare gli stereotipi non solo come narrazioni fittizie, ma come radicate che influenzano i rapporti di genere.

È importante sottolineare che nelle versioni classiche delle fiabe, rispetto alle interpretazioni commerciali e più conosciute, gli stereotipi non esauriscono le potenzialità attribuibili ai vari generi. Le narrazioni popolari presentano personaggi di entrambi i sessi con capacità che vanno al di là dei ruoli tradizionali. Ad esempio, Gretel dimostra abilità risolutive nella fiaba di *Hansel e Gretel*. Il progetto ha quindi cercato di concentrarsi non solo sugli stereotipi evidenti, ma anche sulle condizioni che favoriscono il loro superamento, esplorando come i personaggi possano ampliare le loro opportunità e agire al di fuori dei ruoli di genere convenzionali. L'obiettivo pedagogico è stato quello di andare oltre la rigida opposizione tra maschio e femmina, per riconoscere e valorizzare l'identità individuale, liberandola dagli stereotipi di genere.

Per quanto riguarda i laboratori condotti presso il Convitto Nazionale Colombo di Genova, per raggiungere gli obiettivi del progetto, è stata adottata una metodologia volta alla co-creazione dei significati e alla promozione di una crescita intellettuale graduale e naturale, evitando di fornire ai bambini istruzioni rigide o giudizi di valore assoluti sui vari comportamenti e opinioni.

La prima fase del progetto, svolta da settembre 2018 a luglio 2019, aveva lo scopo di raccogliere le percezioni riguardo agli stereotipi di genere attraverso l'uso di fiabe classiche. Queste informazioni sarebbero state utilizzate per sviluppare un programma educativo per bambini, una guida pratica per insegnanti e cicli di formazione per le fasi successive del progetto. Per selezionare le fiabe su cui lavorare, è stato realizzato un sondaggio nelle due classi coinvolte, utilizzando un modulo con immagini di 16 fiabe classiche che i bambini hanno "votato" con adesivi.

I partecipanti sono stati divisi in quattro gruppi, ognuno dei quali ha lavorato su una fiaba diversa. Le fiabe scelte sono state: *Il gatto con gli stivali*²²¹, *La Bella*

²²¹ Giovanni Francesco Straparola, *Il gatto con gli stivali*, Le piacevoli notti, 1550.

*addormentata nel bosco*²²², *Raperonzolo*²²³ e *Barbablù*²²⁴ e il lavoro si è svolto durante tre sessioni di circa due ore ciascuna. Le attività sono state documentate tramite foto e video e il materiale è stato montato in un breve documentario presentato alle famiglie alla fine dell'anno scolastico (giugno 2019), accompagnato da una discussione sui risultati delle sessioni.

Contemporaneamente, sono stati organizzati dei focus group con insegnanti e personale educativo. Ogni incontro ha esplorato tre fiabe da diverse prospettive, con l'obiettivo di analizzare la storia e la percezione degli stereotipi in relazione alle esperienze personali e professionali dei partecipanti.

Nella seconda parte del progetto, i bambini dell'anno precedente, ora nella seconda classe, sono stati coinvolti nuovamente. È stata introdotta la narrazione *L'isola delle scimmie*²²⁵ come strumento per analizzare le fiabe classiche e per stimolare discussioni condivise sui temi trattati. Ogni gruppo di circa 10-15 bambini ha lavorato su tre fiabe durante quattro incontri di circa due ore. Il primo incontro è stato dedicato all'esplorazione della metafora dell'isola delle scimmie, seguita dalla lettura e discussione della storia.

Nei successivi tre incontri, i bambini hanno letto e discusso insieme *Cappuccetto Rosso*, *Hansel e Gretel* e *Biancaneve*. All'inizio di ogni sessione, si è fatto riferimento alla storia dell'isola delle scimmie per avviare la discussione sulle fiabe classiche, che si è concentrata su vari aspetti, come i ruoli sociali, il lavoro, il potere decisionale, la salute, la violenza e la protezione, adottando un metodo che incoraggiava la partecipazione dei bambini senza giudizi. Dopo ciò, sono stati proposti giochi simbolici ispirati agli eventi delle fiabe, per sperimentare concetti come il rispetto, la solidarietà e la cura. Anche se inizialmente i bambini hanno mostrato resistenza a rappresentare ruoli femminili, con il tempo e un po' di incoraggiamento, si sono adattati e hanno partecipato con entusiasmo.

Un rischio era quello di lavorare esclusivamente con fiabe tradizionali senza considerare le narrazioni moderne conosciute dai bambini. Per evitare questo, è stato deciso di lavorare con le versioni originali delle fiabe dei Fratelli Grimm e di Perrault,

²²² Charles Perrault, *La Bella addormentata nel bosco*, Racconti di Mamma Oca, 1967.

²²³ Fratelli Grimm, *Raperonzolo*, Fiabe, 1812.

²²⁴ Charles Perrault, *Barbablù*, Histoires ou contes du temps passé, 1967.

²²⁵ Luigi Antonelli, *L'isola delle scimmie*, Caddeo, Milano, 1922.

esplorandole con mente aperta e senza pregiudizi, scoprendo insieme ai bambini non solo le ingiustizie e le violenze, ma anche qualità come intelligenza, generosità e coraggio.

Il lavoro si è concentrato sugli aspetti positivi delle fiabe e sulla capacità dei bambini di riconoscere e rifiutare gli stereotipi di genere, stimolando una lettura critica delle narrazioni. Questo approccio ha promosso una convivenza rispettosa tra i bambini e ha incoraggiato gli insegnanti a integrare nella vita scolastica quotidiana un'educazione continua ai sentimenti, sostenendo la crescita della consapevolezza e dei diritti personali e altrui.

Bibliografia

- Abeni Sabrina, *Rapporto autore e riscrittura: reinventare la fiaba*, Pisa University Press, Pisa, 2014
- Alcott Louisa May, *Piccole donne*, 1868, trad. ita. Firenze, Bemporad, 1915
- Angelini Leonardo, *Funzione terapeutica e formativa delle fiabe*, Pensa Multimedia, Lecce, 2014
- Angelini Leonardo, *Le fiabe e la varietà delle culture*, CLEUP Padova, 1989
- Antoniazzi Anna, *Allarme rosa. Intervista a Emy Beseghi*, «Liber», n. 82, 2009
- Arca Antoni, *Fabulas. Per una didattica della fiaba*, Interlinea, Novara, 2005
- Articoni Angela e Cagnolati Antonella, *La fiaba nel Terzo Millennio. Metafore, intrecci, dinamiche*, FahrenHouse, Salamanca, 2019
- Barrie James Matthew, *Peter Pan e Wendy*, Bemporad & figlio, Firenze, 1922
- Bertin Giovanni Maria, *Disordine esistenziale e istanza della ragione. Tragico e comico. Violenza ed Eros*, Capelli, Bologna, 1981
- Bettelheim Bruno, *Il mondo incantato. Importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, traduzione di Andrea D'Anna, Feltrinelli, Milano, 1977
- Biemmi Irene, *La principessa azzurra*, Coccole Books, Bologna, 2016
- Blezza Picherle Silvia, *Letteratura per l'infanzia. Ambiti, caratteristiche, tematiche*, Libreria Editrice Universitaria, Verona, 2003
- Boero Vittorio, *Storia della letteratura per ragazzi*, Editrice Bibliografica, Milano, 1995
- Bove Enza, *Le favole di magia*, Reverdito, Trento, 1997
- Buia Anna, *Racconti di orchi, di fate e di streghe, la fiaba letteraria in Italia*, progetto editoriale e saggio introduttivo di Mario Lavagetto, Mondadori, Milano, 2008
- Burns George, *101 healing stories for kids and teens*, Wiley, New York, 2005
- Cali Davide, *Una storia senza cliché*, Edizioni Clichy, Milano, 2021

- Calvino Italo, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, Einaudi, Torino, 1956
- Calvino Italo, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano, 2006
- Calvino Italo, *Sulla fiaba*, Mondadori, Milano, 1996
- Cambi Franco, *Struttura e funzione della fiaba, Itinerari nella fiaba. Autori, testi, figure*, ETS, Pisa, 1999
- Cambi Franco e Landi Sandra, *L'immagine della società nella fiaba*, a cura di Gaetana Rossi, Armando Editore, Roma, 2008
- Cambi Franco, *Collodi, De Amicis, Rodari. Tre immagini d'infanzia*, Edizioni Dedalo, Bari, 1985
- Camilleri Andrea, Gregoretti Ugo, *Pinocchio (mal) visto dal gatto e la volpe*, Giunti, Firenze, 2016
- Carroll Lewis, *Le avventure d'Alice nel Paese delle meraviglie*, Ermanno Loescher, Torino, 1872
- Castelli Antonella e Dotta Orazio, *Guida ai classici della letteratura per l'infanzia*, Edizioni Centro didattico cantonale, Bellinzona, 2012
- Cavallo Francesca e Favilli Elena, *Storie della buonanotte per bambine ribelli. 100 vite di donne straordinarie*, Mondadori, Milano, 2017
- Chirico Giancarlo, *Mi racconti una storia? Perché narrare fiabe ai bambini*, Meltemi, Roma, 2019
- Ciapo, *Il viaggio di Pinocchio*, illustrazioni di Fulvio Bianconi, Edizioni "erre", Venezia, 1944
- Clima Gabriele, *Magiche fiabe millecolori*, La Coccinella, Milano, 2019
- Cocchiara Giuseppe, *Storia del folklore in Europa*, Boringhieri, Torino, 1971
- Collodi Carlo, *I racconti delle fate*, prefazione di Giuseppe Pontiggia, Adelphi, Milano, 2013
- Collodi Carlo, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Felice Paggi, Firenze, 1883
- Collodi Carlo, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Einaudi, Torino, 2002
- Coover Robert, *Briar Rose*, Grove Press, New York, 1996
- Corno Dario, Fornara Simone e Tomasini Adolfo, *Perché leggere i classici a scuola oggi e domani*, Dadò, Locarno, 2013

- Costella Pippo, Gallizia Gabriella, Olivari Marina, *Fiabe... in genere. Orientamenti teorico-pratici per promuovere l'uguaglianza di genere nei processi educativi*, Defence for Children International Italia, 2020
- Covato Carmela, *Idoli di bontà. Il genere come norma nella storia dell'educazione*, Unicopli, Milano 2014
- Dahl Roald, *Le streghe*, Salani, Milano, 1983
- De Mauro Tullio, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Gius. Laterza & Figli, Roma- Bari, 1963
- Falconer Ian, *Olivia e le principesse*, Nord-Sud, Milano, 2014
- Favaro Graziella, *Raccontare e raccontarsi. Fiabe, narrazioni e autobiografia nell'incontro tra storie e culture*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia, 2013
- Fransman Karrie e Plackett Jonathan, *Fiabe d'altro genere*, Rizzoli, Milano, 2021
- Garner James Finn, *Politically Correct Bedtime Stories: Modern Tales for Our Life and Times*, New Jersey, John Wiley & Sons Inc., New Jersey, 1994
- Gatto Trocchi Cecilia, *Le più belle fiabe popolari italiane*, Newton Compton Editori, Roma, 2017
- Gianini Belotti, *Dalla parte delle bambine*, Feltrinelli, Milano, 1973
- Ginzburg Natalia, *Vita immaginaria*, Mondadori, Milano, 1974
- Gottschall Jonathan, *L'istinto di narrare: come le storie ci hanno reso umani*, Bollati Boringhieri, Torino, 2014
- Gozzano Guido, *I tre talismani*, illustrazioni di A. Rubino, La scolastica, Ostilia, 1914
- Gozzano Guido, *La principessa si sposa. Fiabe*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1917
- Guidano Vittorio, *Lo sviluppo del Sé. Nuovo manuale di psicoterapia cognitiva*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996
- Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, *L'uomo della sabbia ed altri racconti*, Mondadori, Milano, 2019
- Jolles André, *Forme semplici: leggenda sacra e profana, mito, enigma, sentenza, caso, memorabile, fiaba, scherzo*, Mursia, Milano, 1980
- Jolles André, *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, Mondadori, Milano, 2014

- Justyna Lukaszewicz, Katarzyna Biernacka- Licznar, Simone Fornara, Alessia Terrusi, *Italica Wratislaviensia, Letteratura per l'infanzia: adattamenti, didattica, letture, mercato letterario*, Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2017
- Kemp Anna e Ogilvie Sara, trad. ita, *La principessa ribelle*, Nord- Sud, Milano, 2016
- Lambruschi Furio, *La teoria dell'attaccamento e nuovi orizzonti psicoterapeutici nell'infanzia. Età evolutiva, La fiaba come espressione del senso di sé emergente del bambino: possibili chiavi esplicative e indicazioni terapeutiche*, Bollati Boringhieri, Torino, 2005
- Lavagetto Mario, *Dovuto* *Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001
- Lüthi Max, *La fiaba popolare europea*, Mursia, Milano, 1979
- Malerba Luigi, *La scoperta dell'alfabeto*, Bompiani, Milano, 1963
- Malerba Luigi, *Pinocchio con gli stivali*, Cooperativa scrittori, Roma, 1977
- Malerba Luigi, *Mozziconi*, Einaudi, Torino, 1975
- Malerba Luigi, *Storiette tascabili*, Einaudi, Torino, 1977
- Malerba Luigi, *Il fuoco greco*, Mondadori, Milano, 1990
- Malerba Luigi e Tonino Guerra, *Millemosche mercenario*, Bompiani, Milano, 1969
- Malerba Luigi e Tonino Guerra, *Millemosche senza cavallo*, Bompiani, Milano, 1969
- Manganelli Giorgio, *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi, Torino, 1977
- Manganelli Giorgio, *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, Milano, 1994
- Maraini Dacia e Valentini Chiara, *Il coraggio delle donne*, Il Mulino, Bologna, 2020
- Maraini Dacia, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Rizzoli, Milano, 1990
- Marchetti Laura, *Le strade della Fiaba*, Adda Editore, Bari, 2020
- Martchenko Michael e Munsch Robert, *La principessa e il drago*, Giralangolo, Milano, 2021
- Masini Beatrice, *Storie dopo le storie*, Einaudi Ragazzi, Torino, 2012
- Nadja, trad. ita, *La principessa terribile*, Babalibri, Milano, 2006

- Nettel Guadalupe, *Bestiario sentimentale e Petali*, Nuova Frontiera, Roma, 2018
- Nuncati Alberto, *Le fiabe come "antidoto" alla "crisi della presenza". Ipotesi sulla funzione delle fiabe*, Università del Salento, Palaver 9, 2020
- Perodi Emma, *Fiabe fantastiche. Le novelle della nonna*, Einaudi, Torino, 1993
- Perrault Charles, *La Bella addormentata nel bosco*, Racconti di Mamma Oca, Dami, Milano, 1967
- Pitrè Giuseppe, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Donzelli, Roma, 2013
- Pitzorno Bianca, *Extraterrestre alla pari*, Einaudi Ragazzi, Torino, 1997
- Pitzorno Bianca, *Ascolta il mio cuore*, Mondadori, Milano, 1991
- Pitzorno Bianca, *La casa sull'albero*, Le Stelle, Roma, 1984
- Propp Vladimir Jakovlevič, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Boringhieri, Torino, 1972
- Propp Vladimir Jakovlevič, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 1966
- Rak Michele, *La logica della fiaba: fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Mondadori, Milano, 2005
- Rodari Gianni, *Favole a rovescio*, EL, Trieste, 2010
- Rodari Gianni, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino, 1973
- Rodari Gianni, *Pollicino è utile ancora*, «Il Giornale del Genitore», n. 11\12 dicembre 1968
- Romano Laura, *La fiaba e la figura femminile*, il Ciliegio, Viterbo, 2014
- Roncaglia Silvia, *Carlottina e Carlottina*, I Classicini, Edizioni EL, Trieste, 2021
- Roncaglia Silvia, *Fata Smeraldina a scuola di magia*, Emme Edizioni, Modena, 2014
- Rossitto Mariarosa e Wozniak Monika, *Cenerentola come testo culturale. Interpretazioni, indagini, itinerari critici*, Lithos, Roma, 2016
- Rossella Caso, «C'era una volta...» e c'è ancora. *La fiaba come strumento di "trasmissione" del mondo da una generazione all'altra*, Pensa Multimedia, Lecce, 2013
- Scarpa Tiziano, *Stabat Mater*, Einaudi, Torino, 2008

- Schneller Christian, *C'era una volta, Fiabe e storielle trentine*, Innocenti, Trento, 1978
- Sendak Maurice, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Harper & Row, New York, 1963
- Shua Ana Maria, *Casa de Geishas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1992
- Soleti Maria Alessandra, *Ancora una volta Piccolo Principe. L'essenziale diventa "visibile" agli occhi*, prefazione di Chiara Lepri, Il Poligrafo, Padova, 2017
- Solinas Donghi Beatrice, *Fiabe incatenate*, illustrate da Irene Rinaldi, Kite Edizioni, Milano, 2020
- Solinas Donghi Beatrice, *La fiaba come racconto*, Marsilio, Venezia, 1976
- Steiner Rudolf, *La prova dell'anima. Scene di vita a seguito de «La porta dell'iniziazione»*, Editrice Antroposofica, Milano, 2023
- Stevens Bethan, *Una damigella non in pericolo*, Settenove, Milano, 2023
- Straparola Giovan Francesco, *Le piacevoli notti*, Laterza, Bari, 1979
- Ulivieri Simonetta, *Educare al femminile*, ETS, Pisa, 1995
- Ulivieri Simonetta, *Sessismo nei testi scolastici. Una ricerca sui libri di lettura delle scuole elementari, Educazione al femminile. Una storia da scoprire*, Biemmi, Milano, 2007
- Von Frantz Marie- Louise, *Il femminile nella fiaba*, Bollati Boringhieri, Torino, 1983
- Von Frantz Marie- Louise, *Il mito di Jung*, Bollati Boringhieri, Torino, 1972
- Von Frantz Marie- Louise, *Le fiabe interpretate*, Bollati Boringhieri, Torino, 1980
- Von Frantz Marie-Louise, *Le fiabe del lieto fine, Psicologia delle storie di redenzione*, Edizioni Red, Como, 1987
- Wozniak Monika e Rossitto Mariarosa, *Cenerentole d'autore. Reinterpretazioni italiane della prima metà del Novecento, in Cenerentola come testo culturale. Interpretazioni, indagini, itinerari critici*, Lithos, Roma, 2016
- Wozniak Monika, *Never ending Cenerentola: una fiaba, un meme, un'icona pop*, Lithos, Roma, 2016
- Yolen Jane, *Briar Rose*, TOR, New York, 1992

Zipes Jack, *Chi ha paura dei fratelli Grimm? Le fiabe e l'arte della sovversione*, Mondadori, Milano, 2006

Zipes Jack, *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, Donzelli editore, Roma, 2012

Zoboli Giovanna, *L'importanza di perdersi nel bosco*, Topipittori, Milano, 2017