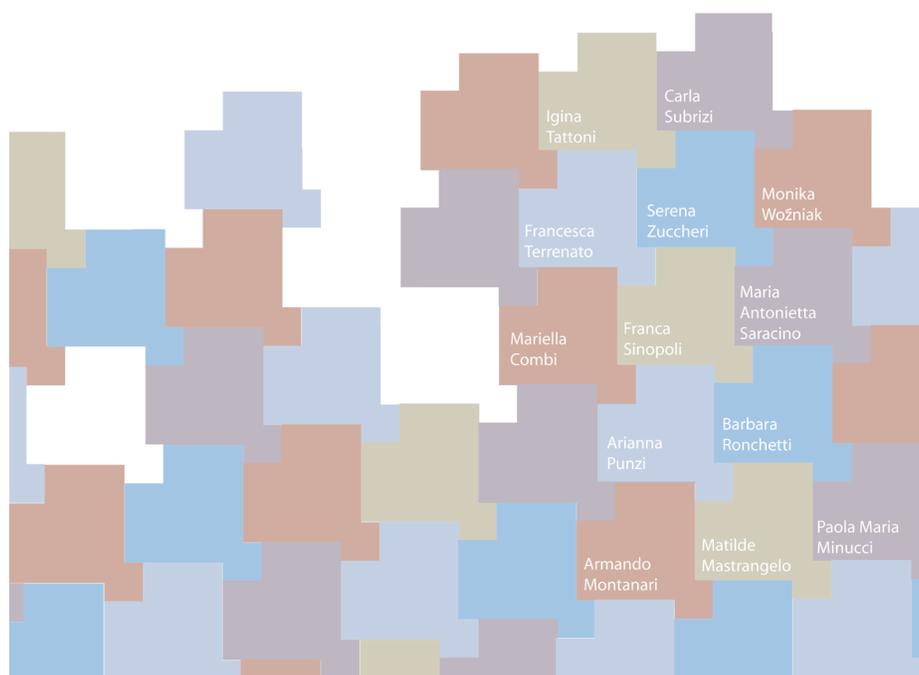


# La lettura degli altri

a cura di

Barbara Ronchetti, Maria Antonietta Saracino, Francesca Terrenato



Collana Studi e Ricerche 28

STUDI UMANISTICI  
Serie Interculturale

# La lettura degli altri

*a cura di*

*Barbara Ronchetti, Maria Antonietta Saracino, Francesca Terrenato*



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ EDITRICE

2015

Copyright © 2015

**Sapienza Università Editrice**

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

[www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

[editrice.sapienza@uniroma1.it](mailto:editrice.sapienza@uniroma1.it)

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-98533-52-7

DOI 10.13133/978-88-98533-52-7



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons 3.0  
diffusa in modalità *open access*.

Distribuita su piattaforma digitale da:

**digilab**

Centro interdipartimentale di ricerca e servizi  
*Settore Publishing Digitale*

In copertina: Progetto artistico di Miguel Angel Giglio, 2014.

# Indice

Introduzione: Letture, riletture, altre letture	1
<i>Francesca Terrenato</i>	
PARTE I - METODI, QUESTIONI, MODELLI: LETTURE INTERDISCIPLINARI	7
1. Sguardi incrociati: leggere l'alterità culturale	9
<i>Mariella Combi</i>	
2. Riletture culturali postcoloniali e con/divisione della memoria coloniale in Italia	27
<i>Franca Sinopoli</i>	
3. Letture del 'cosmo' sovietico fra parola e immagine	45
<i>Barbara Ronchetti</i>	
PARTE II - ANALISI CRITICHE: LETTURE DI TESTI E CULTURE	67
4. Intorno al personaggio di Galeotto, signore delle isole lontane	69
<i>Arianna Punzi</i>	
5. 'Bel sentimento femminile': la lettura delle donne nei Paesi Bassi dell'Ottocento	87
<i>Francesca Terrenato</i>	
6. L'altro nell'altro. Avanguardie poetiche nella Cina contemporanea	105
<i>Serena Zuccheri</i>	

PARTE III - DISCUSSIONI E RASSEGNE: LETTURE E TRASPOSIZIONI	121
7. Uno specchio deformante: le illustrazioni delle fiabe come lettura dell'altro	123
<i>Monika Woźniak</i>	
8. Davanti al silenzio degli altri: le immagini/parole di Chantal Akerman	143
<i>Carla Subrizi</i>	
9. Altre parole per uno stesso ritmo: tradurre le canzoni di Savvopoulos in italiano (riflessioni da un laboratorio di traduzione)	159
<i>Paola Maria Minucci</i>	
10. La performance come lettura: il teatro di narrazione giapponese	179
<i>Matilde Mastrangelo</i>	
11. Rileggere il <i>Salmo 19</i> con Edward Taylor, poeta coloniale	191
<i>Igina Tattoni</i>	
PARTE IV - VOCI FUORI CAMPO	203
12. Lo sguardo del turista, tempo libero e viaggi nelle aree urbane	205
<i>Armando Montanari</i>	
Indice dei nomi	223
Indice degli autori e abstract	229

## 7. Uno specchio deformante: le illustrazioni delle fiabe come lettura dell'altro

*Monika Woźniak*

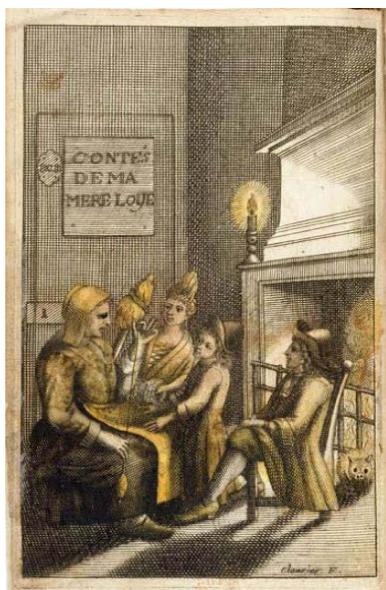
Il processo intersemiotico dal quale nasce il concetto stesso di illustrazione implica una lettura 'dell'altro', in quanto vede la trasformazione in un'immagine viva del testo nato come messaggio verbale. Si tratta di un'operazione che va ben oltre una semplice trasformazione dei contenuti nel passaggio da un medium all'altro: una profonda differenza di mezzi di espressione tra la narrazione verbale e quella visiva costringe l'illustratore a compiere una serie di scelte interpretative relativamente al punto di vista, alla concretizzazione di elementi non definiti nel testo, all'organizzazione spazio-temporale, alle caratteristiche dei personaggi, etc., ovvero, in altre parole, a interpretare il testo. Nel caso dell'illustrazione per l'infanzia, poi, alla lettura del testo si aggiunge un altro filtro importante: create (quasi) esclusivamente dagli adulti, le immagini nei libri per bambini sono il risultato di un incessante tentativo di istruire, influenzare, manipolare o anche semplicemente comprendere, la mente di un pubblico per definizione 'altro'. Oggi presenti ovunque, soprattutto nelle pubblicazioni per la fascia d'età prescolare, le illustrazioni hanno accompagnato la letteratura infantile sin dall'inizio della sua storia, espandendo col passar del tempo il loro significato e acquisendo, da un'iniziale posizione periferica, uno status sempre più centrale. Questa trasformazione non ha mancato di attrarre anche l'attenzione degli studiosi, determinando una fioritura di testi critici dedicati alla componente visiva nei libri per l'infanzia, alle sue funzioni, tipologie e ai meccanismi della sua interazione con la componente verbale (SCHWARCZ: 1982, GOLDEN: 1990, NIKOLAJEVA: 2001 e altri).

Le illustrazioni nelle pubblicazioni per bambini ebbero un ruolo non indifferente già nel Settecento, nonostante che tecniche di riproduzione ancora assai primitive e costi proibitivi ne limitassero molto l'uso.

Nell'Ottocento, con il rapido sviluppo di nuove tecnologie tipografiche e con il ridursi dei costi di stampa, fu possibile arricchire i libri con immagini sempre più raffinate e numerose che diventarono così parte integrante di ogni pubblicazione per l'infanzia. Nella seconda metà del secolo l'introduzione della cromolitografia su larga scala e un nuovo approccio al libro per bambini, inteso come un insieme inseparabile di testo e immagine, portarono alla creazione dei primi albi illustrati, libri-teatrino, libri-giocattolo e di altre forme sperimentali: iniziò così un lungo processo che oggi vede il trionfo dell'elemento visivo nell'esplosione delle applicazioni multimediali, pubblicizzate come «una nuova esperienza di lettura» (slogan delle fiabe in forma di app di Nosy Crow). L'espansione dell'elemento visivo non cambiò, comunque, la sostanziale asimmetria del rapporto tra l'illustratore e il destinatario della sua opera, basata pur sempre su una serie di preconcetti e idee riguardo all'infanzia coniate dagli adulti, piuttosto che su una sincera comprensione e accettazione della diversità del mondo infantile.

Le illustrazioni delle fiabe classiche costituiscono l'esempio forse più affascinante di questa intricata evoluzione del dialogo tra il testo e l'immagine da una parte, e tra l'immagine e il pubblico dall'altra. La longevità e la ripetitività di questi racconti portò infatti come risultato non solo l'evoluzione dell'approccio interpretativo al testo, ma ne fece un materiale ideale per esaminare in prospettiva diacronica l'immagine dell'infanzia che traspare dalla loro tradizione iconografica. Le fiabe francesi di fine Seicento (e prima di esse le novelle italiane di Straparola e di Basile) nascevano infatti come testi destinati a un pubblico adulto che solo in seguito furono reindirizzati a un destinatario infantile e plasmati in modo tale da renderli adatti ai bambini. Comunque, già nella prima edizione delle *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* di Charles Perrault del 1697, più note come *Contes de ma mère l'Oye* (*I racconti di mamma Oca*), l'illustrazione sulla pagina del frontespizio (di Antoine Clouzier) indirizzava il lettore verso una ben precisa chiave di lettura del testo, suggerendo da una parte l'origine orale e popolare delle fiabe raccontate da una vecchia paesana, e dall'altra indicando il pubblico infantile di questi racconti.

L'immagine appariva dunque come un commento al testo, o più precisamente alla prefazione dell'autore, inserita nel contesto della polemica tra gli Antichi e i Moderni.



**Fig. 7.1.** Antoine Clouzier, (1697), illustrazione per la prima edizione delle fiabe di Charles Perrault. Fotografia di Monika Woźniak da una copia del libro della sua collezione privata.

Situata in un contesto storico-letterario ben preciso, la prefazione scomparve presto dalle edizioni successive, diversamente dall'illustrazione di Clouzier, che invece continuò ad essere inclusa sia nelle ristampe francesi che nelle traduzioni straniere, dando inizio a una vera e propria tradizione iconografica destinata a rimanere viva fino ai giorni nostri. Essendosi staccata dalla sua controparte testuale, l'immagine aveva acquisito un significato autonomo, spostando il suo messaggio verso la situazione narrativa della fiaba. Considerata in un'ottica diacronica, la trasformazione dell'immagine iniziale vide l'abbassamento della fascia d'età del destinatario e l'attenuazione o l'eliminazione del contrasto sociale tra la narratrice e i bambini. Innanzitutto, però, in quanto una tra le più canoniche immagini associate alle fiabe, essa penetrò nell'immaginario collettivo, perpetuando il mito del carattere folklorico e orale del genere e la sua implicazione 'educativa', messa in atto un adulto che ricorre alla saggezza depositata nel repertorio popolare per trasmetterla ai bambini.

Anche se le vignette e le illustrazioni divennero parte dei racconti fiabeschi già nel Settecento, fu la pubblicazione delle *Kinder- und Hausmärchen* (1812 e successive) dei fratelli Grimm a dare una spinta decisiva alla creazione di un vero e proprio universo visivo delle fiabe. Il grande successo della traduzione inglese in due volumi (1823-1826), arricchita dalle immagini di George Cruikshank, ebbe un grande impatto sul modo di pubblicare le fiabe, convincendo anche gli stessi fratelli Grimm a commissionare al loro fratello, Ludwig Emil Grimm, alcune illustrazioni da includere nelle edizioni successive della loro raccolta (DANIEL: 2012,14). La lettura che queste prime immagini davano del testo rientrava ancora principalmente in quello che Joanne Golden chiama 'rapporto di simmetria' (GOLDEN: 1990, 105), essendo di fatto ridondanti rispetto alla storia e aspirando semplicemente a tradurre in immagine le informazioni incluse nella narrazione; tanto è vero che non di rado venivano corredate da una citazione pertinente. Anche questa operazione apparentemente poco complessa implicava comunque la selezione delle scene da illustrare e la specificazione visiva dei dettagli non descritti nella narrazione. La prima di queste due operazioni aveva un peso particolare, dal momento che inizialmente il numero delle immagini nelle raccolte di fiabe era assai limitato, oscillando da una sola per fiaba (e magari neanche per tutte le fiabe), fino a un massimo di quattro o cinque. Logicamente, la scelta si orientava verso i momenti più suggestivi e caratteristici del racconto, anche se poteva dipendere dal gusto individuale dell'artista. Ben presto però la selezione delle immagini venne influenzata anche da un altro fattore: quello della ripetitività. Il perpetuarsi delle fiabe più amate e famose, quali *Cenerentola*, *Cappuccetto rosso*, *Biancaneve* o *La bella addormentata nel bosco*, vide un graduale consolidarsi delle immagini ad esse associate, che finirono per diventare canoniche, come l'incontro di Cappuccetto Rosso con il lupo travestito da nonna, Cenerentola che prova la scarpetta, o i nani che piangono Biancaneve adagiata nella bara di cristallo. Si venne così a creare un repertorio iconografico sempre più riconoscibile, che si impose all'immaginario collettivo. Inoltre, essendo lo status testuale delle fiabe piuttosto labile, in quanto soggetto a riscritture, adattamenti e abbellimenti, furono invece le illustrazioni ad acquisire, con il tempo, la funzione di evocare la familiarità del racconto e di fissarne i punti cruciali. Già nella seconda metà dell'Ottocento apparvero libri pop-up e libri-teatrino, come quelli pubblicati dai

fratelli McLoughlin (casa editrice di New York specializzata in libri per l'infanzia, attiva nel periodo 1828-1920) nei quali la storia veniva veicolata dalle immagini, mentre il testo era ridotto ad alcune didascalie in fondo alla pagina.

L'impatto della tradizione iconografica sulla lettura e sulla interpretazione delle fiabe fu dunque notevole e con il tempo venne a costituire l'asse portante del messaggio attribuito alle singole fiabe, spesso manipolato rispetto al loro significato originale. Sia la selezione delle immagini che la loro composizione rifletteva infatti l'evoluzione di tendenze pedagogiche e di conseguenza una diversa lettura del destinatario infantile.

Nel Novecento l'avvento del cinema e poi soprattutto della Disney, che si era appropriata di quasi tutte le fiabe più famose, segnò il passaggio decisivo dalla narrazione testuale a quella visiva, che oggi costituisce la chiave principale della lettura delle fiabe classiche, intese non più come testo ma come storie-base. È infatti significativo che le edizioni contemporanee delle fiabe classiche non di rado abbinino il testo canonico del racconto a immagini che segnalano la ricerca di nuovi significati e interpretazioni. Così ad esempio nella recente (2012) raccolta delle fiabe dei fratelli Grimm pubblicata in Belgio, Sebastiaan van Doninck reinterpreta la tradizionale scena della prova della scarpetta di Cenerentola, accoppiando la ragazza bianca con un principe di colore, in una sottile sovversione delle tradizionali associazioni gerarchiche legate alla razza e in linea con la political correctness dell'educazione contemporanea. Ma se la lettura della fiaba offerta da Van Doninck è chiaramente indirizzata al bambino, un fenomeno sempre più esteso è quello della eliminazione del filtro infantile nell'interpretazione visiva delle fiabe. Gli artisti moderni dialogano sempre più spesso con gli illustratori che li hanno preceduti, dando ai contenuti da essi stabiliti un significato diverso o sovversivo – come nella serie di *Fallen Princesses* creata dalla fotografa canadese Dina Goldstein (<http://dinagoldstein.com/fallen-princesses/>), o nella serie *Twisted Princesses*, realizzata dall'artista statunitense Jeffrey Thomas (<http://www.nonsolokawaii.com/principesse-disney-dark/>).

Vale la pena osservare, tuttavia, che anche in questo caso la polemica intertestuale o piuttosto intersuivale si nutre proprio del messaggio ideologico imposto alla tradizione iconografica dal presunto destinatario giovanile delle fiabe.

Un'altra operazione implicita nel passaggio dalla rappresentazione verbale a quella visiva, cioè la specificazione e il riempimento degli spazi vuoti del testo, anche se inizialmente compiuta nella maggior parte dei casi con intenzioni di fedeltà alla fonte testuale, si rivelò meno soggetta alla standardizzazione.

La principale sfida affrontata in questo caso dagli illustratori era legata alle caratteristiche particolari della narrazione fiabesca, che tende ad essere vaga nei particolari descrittivi, limitandosi ad alcune informazioni elementari sui protagonisti (“un giovane principe”, “un brutto ranocchione”, “un mugnaio”, “la fanciulla più bella del mondo”), sui luoghi (“in un paese lontano”, “in un bel palazzo”, “in una casa nel bosco”) e sui tempi (“c'era una volta”, “tanto tempo fa”).



**Fig. 7.3.** Sebastiaan van Doninck, *Cinderella*, (2012), illustrazione dal volume *Het grote Grimm boek*, Tielt, Lannoo. Una *Cenerentola* sottilmente sovversiva e politically correct. Per gentile concessione di S. van Doninck.



**Fig. 7.4.** Dina Goldstein, *Snow White*, (2009), fotografia della serie *Fallen Princesses*. “E vissero a lungo felici e contenti”. Per gentile concessione di D. Goldstein.

A tale non-definitezza intrinseca del genere si aggiunge l'elemento fantastico, magico e non di rado esotico dei racconti, che non trova un riscontro immediato nel mondo reale dell'illustratore, permettendogli di attingere – oppure, se preferiamo, costringendolo a farlo – alla propria fantasia e immaginazione. In verità, tuttavia, anche questa potenziale libertà di espressione artistica è sempre stata circoscritta da una serie di fattori esterni, quali i gusti estetici dell'epoca, il contesto culturale, i simboli iconografici e, nel caso del destinatario infantile, le idee educative e pedagogiche. Viste in prospettiva diacronica, le illustrazioni di una qualsiasi fiaba famosa, come *Cappuccetto rosso*, *Biancaneve* o *Cenerentola*, si rivelano interessanti non tanto come interpretazione del racconto – che nei suoi tratti essenziali rimane sempre lo stesso – quanto come un riflesso dell'epoca in cui nascono, dei valori, idee e gusti ad essa legati, usati in funzione dell'immagine del destinatario infantile. Infatti, come sostengono Mc Callum e Stephens, le fiabe furono sempre soggette a un uso ideologico «tramite la presentazione di modelli condivisi della personalità umana, del comportamento, delle relazioni interpersonali, dell'organizzazione sociale e dei modi di esistere nel mondo» (MCCALLUM E STEPHENS: 2010, 361).

Le decisioni legate al passaggio dall'indeterminatezza della parola alla determinatezza dell'immagine riguardano una serie di componenti che possono essere classificate a seconda di criteri diversi, come ad esempio la composizione, la prospettiva e i simboli visivi (KRESS E VAN LEEUWEN: 1996) oppure aspetti illustrativi, formali e grafici (NAUWELAERTS: 2008), in un modello sviluppato appositamente per un'analisi dei libri illustrati per bambini. Le caratteristiche illustrative riguardano le proporzioni, il linguaggio del corpo, lo stile, l'ancoraggio spazio-temporale, gli attributi e simboli visivi. Le caratteristiche formali si riferiscono ai colori, ai contrasti, al disegno, alla tecnica illustrativa, mentre le caratteristiche grafiche includono l'integrazione dell'immagine nel testo e la sua posizione sulla pagina. Non tutti questi elementi e non in ogni circostanza tendono a rappresentare una scelta interpretativa da parte dell'illustratore: l'uso del colore o di una data tecnica grafica, ad esempio, furono a lungo dettati da considerazioni di natura tecnica e finanziaria piuttosto che dalle preferenze estetiche di un dato artista. I tratti illustrativi invece implicano sempre una tensione interpretativa e nonostante lascino ovviamente spazio ai gusti e alle idee personali di un dato illustratore, se considerati dal punto di vista generale, tendono a rivelare elementi e tendenze comuni.

Una delle scelte che devono essere necessariamente affrontate dall'immagine riguarda l'ancoraggio spazio-temporale che, nel caso della narrazione fiabesca, si presenta come una specie di paradosso, dal momento che un tratto distintivo del genere è il suo restare sospeso nella realtà immaginaria di "una volta, in un paese lontano", nella quale anche i nomi dei luoghi geografici (nelle fiabe italiane raccolte da Italo Calvino abbondano "i re di Portogallo", le "regine di Scozia", i protagonisti possono recarsi a Parigi o in Cina) non sono altro che l'equivalente di siti esotici e fittizi. Un'abbondante presenza di principesse, principi, draghi, fate, nani, elfi e altre creature immaginarie costituisce senz'altro un incentivo ad ambientare visivamente la storia nel passato, ma in quale passato? È interessante notare che non esistono, di fatto, illustrazioni che spostino la narrazione nel contesto del mondo antico (che pur potrebbe sembrare un ambiente adatto a storie leggendarie e popolate da creature fantastiche). Per il resto, è possibile trovare immagini di una *Cenerentola* o una *Bella addormentata* in mise che spaziano da copricapo medievali e gorgiere rinascimentali a parrucche rococò, a crinoline del Secondo Impero e a busti steccati del primo Novecento. Dietro queste scelte apparentemente assai frivole non è difficile scoprire, però, una logica interpretativa più motivata.

Così, inizialmente, le illustrazioni delle fiabe di Perrault, almeno fino al secondo Ottocento, privilegiavano l'ambientazione seicentesca o cinquecentesca, non di rado marcatamente francese, come infatti è evidente nelle famose immagini di Gustave Doré (1863). Tale ancoraggio spazio-temporale rispecchiava il rapporto simmetrico dell'immagine con la storia, letta e interpretata ancora come un testo letterario concreto, nato in un contesto storico-letterario ben preciso, quello della corte francese di Luigi XIV. Diversi dettagli nelle narrazioni di Perrault rimandano infatti direttamente alla Francia seicentesca: nel *Barbablu* si parla dei fratelli dell'eroina, dei quali uno è moschettiere e l'altro dragone, mentre nella *Cenerentola* una descrizione dettagliata dei vestiti delle cattive sorellastre corrisponde alle raffinate mode di Versailles; i personaggi parlano e si comportano come cortigiani del Re Sole e la morale aggiunta alla fine di ogni fiaba ricorda i mot d'esprit di un accademico stagionato. La sperimentazione con altri tipi di ancoraggi spazio-temporali, come ad esempio quelli arabeggianti del *Barbablu* di Edmund Dulac (1910) o le opulente parucche e i costumi settecenteschi della *Cenerentola* di Harry Clarke (1922), cominciò a diffondersi all'inizio del Novecento, con l'erosione testuale delle fiabe di Perrault, adattate, riscritte e riformulate in una forma sempre più generica e staccata dalla versione originale, e inoltre spesso confuse con le loro controparti della raccolta dei fratelli Grimm.

Le *Kinder- und Hausmärchen* di Wilhelm e Jacob Grimm, pubblicate per la prima volta nel 1812 e poi ristampate diverse volte fino a raggiungere la forma definitiva nel 1857, all'inizio crearono una tradizione iconografica ben diversa da quella legata a Perrault. Nate dallo spirito romantico di recupero del folclore e della tradizione orale, pervase dal gusto per le atmosfere gotiche, esse ispiravano naturalmente associazioni con ambientazioni medioevali, che predominano, infatti, nelle ottocentesche illustrazioni tedesche di Ludwig Emil Grimm (1825), Ludwig Richter (1857) o Paul Meyerheim (1889) ma anche quelle straniere, ad esempio di Walter Crane.

Nelle illustrazioni delle fiabe dei fratelli Grimm, inoltre, assai frequenti erano gli accenni germanizzanti, presenti nei tratti paesaggistici, architettonici e nella moda.

Nel Novecento il cambiamento dello status delle fiabe classiche, ormai trasformate in narrazioni generiche e storicamente decontestualizzate, spesso solo vagamente associate ai nomi dei loro creatori, liberò gli illustratori dal legame di fedeltà verso il testo originale: il distacco dalla



Curiosamente, comunque, mentre alcune fiabe divennero sfondo per gli ancoraggi spazio-temporali più svariati, altre sono a tutt'oggi tendenzialmente ancora legate a un immaginario medioevale. Tra le prime la palma va probabilmente a *Cenerentola*, per la quale sarebbe certo possibile trovare una versione per ogni epoca e stile immaginabili: paradossalmente, quella meno amata sembra proprio l'ambientazione medievale, praticamente scomparsa dal moderno repertorio iconografico della fiaba. Gli adattamenti cinematografici, in particolare, si orientano prevalentemente verso le ambientazioni più moderne. Il film di Disney, del 1950, divenuto riferimento canonico per gran parte delle successive rappresentazioni visive nelle pubblicazioni di massa e nella cultura popolare, spostò il contesto della storia nel secondo Ottocento. Non mancano anche versioni del tutto moderne della fiaba, come una recente (2011) miniserie televisiva di Raiuno.

Un'altra fiaba con un repertorio di ambientazioni visive particolarmente ricco è Cappuccetto rosso, ultimamente riambientato dal famoso illustratore italiano Salvatore Innocenti nella squallida periferia di una metropoli moderna (FRISCH: 2012).



**Fig. 7.8.** R. Anning Bell, *The Twelve Brothers*, (1912), illustrazione da *Grimm's Household Tales*, London, Dent. Lo stile dell'immagine allude alle grafiche di Albrecht von Dürer. Fotografia di Monika Woźniak da una copia del libro della sua collezione privata.

D'altra parte, vi sono fiabe come *Biancaneve* che con poche eccezioni continuano ad appoggiarsi a un immaginario medioevale o rinascimentale, (anche in questo caso con la complicità di Disney che per il suo primo lungometraggio del 1937 scelse un'ambientazione vagamente germanico-cinquecentesca). Nonostante esistano intere-ssanti adattamenti cinematografici che spostano la storia di Biancaneve in altre epoche (ZIPES: 2010, 119-133), come la produzione spagnola *Blancanieves* (2013) che si svolge a Siviglia negli anni '20 del Novecento, il blockbuster hollywoodiano *Biancaneve e il cacciatore* (2012) ha preferito orientarsi verso il tradizionale contesto gotico-medioevale della fiaba. Similmente, il Medioevo e il Rinascimento sono i riferimenti preferiti nella tradizione iconografica di *Raperonzolo*, tendenza confermata anche da *Raperonzolo – l'intreccio della torre*, della Disney (2010). Questa disparità nella scelta di ancoraggi spazio-temporali, in situazioni in cui apparentemente non vi sia alcuna restrizione esterna che limiti le decisioni degli illustratori, meriterebbe uno studio approfondito, essendo senz'altro legata a diverse chiavi di lettura applicate a singole fiabe, anche se in questo caso non si tratta necessariamente di scelte indotte dal presunto pubblico infantile delle pubblicazioni. Anzi, sembrerebbe che la visione spazio-temporale fosse uno dei pochi elementi visivi della traduzione iconografica non affetti (o quantomeno, poco affetti) dal filtro del messaggio desiderato da trasmettere al destinatario – bambino.

Un altro segno del crescente distacco delle illustrazioni dai testi originali nel Novecento è evidente nell'introduzione, nel repertorio visivo delle fiabe, di elementi che non solo non trovano riscontro nel racconto verbale, ma addirittura lo contraddicono. Esempio lampante di tale situazione è la tendenza – resa poi canonica dal film di Disney - a rappresentare le cattive sorellastre di Cenerentola come brutte o perfino grottesche, là dove, invece, nessuna delle due versioni più famose della fiaba, quella di Perrault e quella dei Grimm, definisce le sorellastre come tali: Perrault le chiamò «hautaines» (orgogliose) e «haïssables» (odiose), ma non implicò mai che fossero brutte, mentre i fratelli Grimm le descrissero esplicitamente come «belle e bianche di viso, ma brutte e nere di cuore». Il ripugnante aspetto attribuito alle sorellastre di fatto alterò e distorse profondamente il messaggio originale della storia di *Cenerentola*, spostandolo dal piano morale a quello della bellezza fisica. A testimoniare il primato che la comunicazione visiva

aveva conquistato sull'informazione verbale nell'immaginario collettivo sta il fatto che ormai la percezione della bruttezza delle sorellastre ha influenzato non solo le riscritture e gli adattamenti della fiaba, ma perfino le sue traduzioni più fedeli, come quella recente italiana di Maria Vidale, in cui «haïssables» viene reso come «brutte e antipatiche» (PERRAULT: 2011, 87).

Infatti, il caso delle 'brutte' sorellastre dimostra che ormai la lettura e la (re)interpretazione moderna delle fiabe classiche si basa largamente su pochi punti cruciali della storia, fissati dalla tradizione visiva: sono le riscritture ad adattarsi ad essa, e non il contrario. La brutta fine che tocca alla matrigna di Biancaneve può variare in diverse versioni a seconda delle sensibilità e delle idee pedagogiche di chi riscrive la fiaba, l'estrazione sociale di Cenerentola può cambiare, e Raperonzolo non sempre (anzi, quasi mai) rimanere incinta dopo gli incontri furtivi con il principe, ma la mela rossa offerta a Biancaneve o la scarpetta perduta da Cenerentola nella fuga lungo un imponente scalone (a cui Perrault non fa alcun cenno) sono componenti canoniche di ogni nuova variante della storia. Inoltre, l'influenza della tradizione iconografica si fa notare anche negli studi critici: «l'ideologia passiva delle principesse passive» (JOONSEN: 2011, 64), discussa e contestata dalla critica femminista che accusa le fiabe classiche di propagare un ideale di donna valutata in base alla bellezza esteriore, sottomessa all'uomo, inoperosa e apatica nell'attesa di essere portata in salvo dal suo principe azzurro, trova molto più riscontro nel repertorio visivo che nei testi originali. Sono state infatti le illustrazioni a fissare nell'immaginario collettivo la figura della triste Cenerentola languidamente seduta accanto al camino, di Biancaneve addormentata nella bara di cristallo in attesa del principe che le darà un bacio, di Raperonzolo segregata e inattiva nella sua torre. Un filtro ulteriore interposto tra le fiabe originali e la loro percezione moderna è costituito dalle produzioni Disney, che con il loro impatto visivo sulla cultura popolare e un progetto ideologico ben preciso diventarono una nuova versione canonica delle storie fiabesche più note e amate, perpetuata in particolare nella letteratura di massa e nei prodotti commerciali, soprattutto nella pubblicità. Il problema della distorsione del messaggio originale delle fiabe ad opera della tradizione iconografica è strettamente legato alla nozione di «ideologia passiva» (HOLLINDALE: 1988, 12-13) veicolata dalle immagini. Se da un lato le illustrazioni nascono infatti come un'interpretazione

del testo che accompagnano, dall'altra sono anche espressione delle idee e convinzioni sociali, morali, pedagogiche, politiche ecc. del loro autore. Hollindale, occupandosi della letteratura per l'infanzia, distingue tra «l'ideologia di superficie» che riguarda opinioni espresse esplicitamente, ad esempio nei commenti del narratore o messe in bocca a uno dei personaggi che funge da alter-ego dello scrittore, oppure segnalate indirettamente tramite simboli, metafore e situazioni significative, e «l'ideologia passiva», riferita alle convinzioni e alle idee trasmesse inconsciamente o involontariamente, che si potrebbero identificare con i quadri mentali, definiti da Lakoff come «strutture mentali che modellano il nostro modo di vedere il mondo» (LAKOFF: 2006, XV). Nelle illustrazioni, per la natura stessa dell'arte visiva, il contenuto ideologico si esprime in modo meno esplicito che nel testo verbale, ma non è per questo meno forte. L'ideologia di superficie può essere segnalata attraverso simboli visivi, relativamente facili da afferrare, anche se non sempre subito identificabili (per esempio, le illustrazioni polacche di Cenerentola spesso ritraggono l'eroina nell'atto di filare, tradizionalmente associato alle virtù domestiche della donna); ma è l'ideologia passiva a manifestarsi impercettibilmente in ogni elemento di rappresentazione visiva (e anche in quello che invece viene omesso), come l'aspetto fisico dei personaggi, il tipo di ambiente in cui si trovano, il linguaggio del corpo, i gesti, lo sguardo, l'espressione facciale e tanti altri dettagli ancora. Ad esempio, l'ideale della bellezza femminile concretizzato nelle immagini scaturisce quasi interamente dai gusti degli illustratori e riflette anche caratteristiche attribuite comunemente ad alcuni tratti fisici: tra le eroine positive di tutti i tempi prevalgono nettamente le bionde, con l'unica ovvia eccezione di Biancaneve, mentre le streghe, le cattive sorellastre e altri personaggi femminili antipatici tendono ad avere capelli scuri, ma il modello esatto della bellezza ideale, i particolari della pettinatura, del viso, della figura rispecchiano quasi sempre i gusti estetici dell'epoca. Modeste e virginali Cenerentole dell'Ottocento, dal viso innocente e dagli occhi di solito pudicamente abbassati, all'inizio del Novecento cedettero il posto a figure più sensuali e mature di donne consapevoli del proprio fascino, assumendo poi le fattezze, i capelli ricci e il sex-appeal delle prime dive del cinema nel ventennio tra le due guerre, per trasformarsi infine nelle brave ragazze della porta accanto

dei film di Disney, le cui protagoniste sembrano essere uscite direttamente dalle pubblicità americane dell'epoca, con il loro aspetto di padrone di casa ideali.



**Fig. 7.9.** *Cenerentola* in una tipica immagine ottocentesca. Fotografia di Monika Woźniak da una copia del libro della sua collezione privata.

Altrettanto significative appaiono spesso le scelte riguardanti il modo di rappresentare l'interazione tra i personaggi presenti in una data immagine. Uno dei momenti canonici della *Bella addormentata nel bosco* è il momento in cui il principe ritrova e sveglia con un bacio la fanciulla immersa in un sonno durato cento anni. Si tratta di una scena potenzialmente molto carnale e che ha alle spalle una lunga tradizione iconografica di Danae e soprattutto di Veneri dormienti (per ricordare solo quella forse più famosa del Giorgione), con versioni talvolta molto esplicite e osé, soprattutto nella variante della Venere sorpresa dal/i satiro/i, che allude in modo neanche tanto velato all'abuso sessuale di una donna indifesa da parte di un maschio licenzioso. I contenuti sessuali sono ancora molto visibili anche nel testo originale della fiaba di Perrault (il principe sveglia la principessa, passa con lei una notte di nozze molto attiva e ben presto nascono due bambini), nelle ristampe successive di solito censurate, e del tutto assenti nella più puritana versione della fiaba dei fratelli Grimm. Nelle illustrazioni per l'infanzia, soprattutto in quelle ottocentesche, si fa di tutto per eliminare o almeno attenuare per quanto possibile i rimandi erotici: la principessa è sempre rigorosamente vestita e di solito adagiata sul letto come se fosse morta, a volte con le mani incrociate sul petto, in una posa che

dovrebbe scoraggiare qualsiasi fantasia lasciva. Altrettanto importante è il modo di presentare il principe: in ginocchio, come se stesse adorando una figura sacra o con un'espressione di pura meraviglia di fronte a una bellezza così perfetta e senza il minimo accenno ai desideri che accende in lui la vista di tale splendore. Il tabù più importante e quasi universalmente osservato è però quello della mancanza di contatto fisico tra i corpi: le illustrazioni per l'infanzia presentano infatti la scena prima del bacio oppure – molto più raramente – dopo il bacio, però mai l'atto stesso che è pure quello cruciale.

Anche in questo caso, con il tempo alcune norme di rappresentazione della scena ebbero un'evoluzione e divennero meno prescrittive, permettendo agli illustratori di raffigurare la fanciulla dormiente in una posa un poco più sensuale ed evocativa, come fanno ad esempio già Edmund Dulac (1910) e Arthur Rackham (1920).

Anche l'attitudine del principe e la sua interazione con la principessa subirono dei cambiamenti, ma tutto sommato poco significativi: nella stragrande maggioranza delle illustrazioni contemporanee il principe viene comunque rappresentato prima o dopo aver dato il bacio alla ragazza, praticamente mai nell'atto stesso di farlo, il che dimostra quanto sia forte ancora oggi la censura riguardante il tema del sesso nella letteratura/illustrazione per l'infanzia.

Una complessa e ricca rete di significati che si possono decifrare studiando la tradizione iconografica delle fiabe classiche si presta dunque a molte prospettive di lettura, sia per quanto riguarda i diversi tipi di rapporto tra il testo e l'immagine o le dinamiche intertestuali tra le illustrazioni stesse, che dal punto di vista del messaggio ideologico e storico-culturale trasmesso in maniera più o meno occulta dalla rappresentazione visiva.<sup>1</sup>

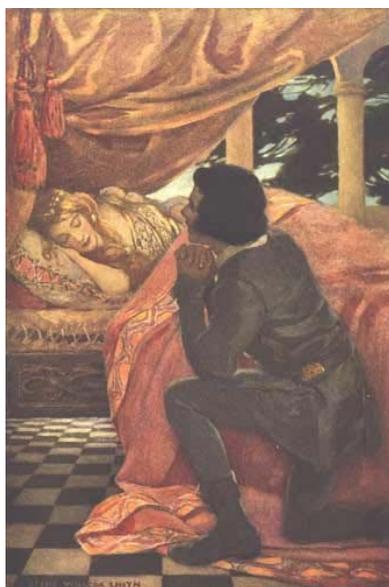
Tutte e due le problematiche sono comunque strettamente collegate tra loro dallo stesso punto di riferimento, ossia dall'essere condizionate dal destinatario di queste immagini, indirizzate appunto a un pubblico infantile.

---

<sup>1</sup> La *Venere sorpresa dai satiri* (1626) di Nicolas Poussin, conservata nella Kunsthhaus di Zurigo, evoca una scena non solo molto lasciva, ma che lascia intuire uno stupro imminente.



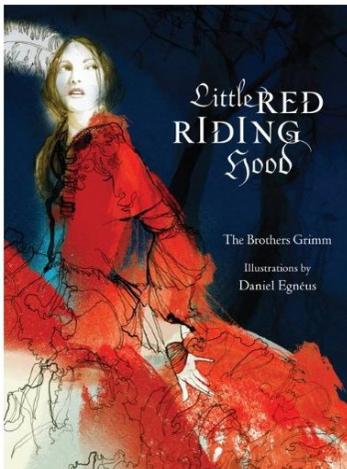
**Fig. 7.10.** Walter Crane, *Sleeping Beauty*, (1882), illustrazione da *Household Stories from the Collection of the Brothers Grimm*. London, Macmillan & Co. Il principe, dopo aver svegliato la principessa, non si lascia trascinare dalla passione, tornando invece alla posa di adorazione quasi religiosa di fronte alla bellezza innocente della principessa. Fotografia di Monika Woźniak da una copia del libro della sua collezione privata.



**Fig. 7.11.** Jessie Wilcox, *Sleeping Beauty* (1911), illustrazione da *A Child's Book of Stories*, New York, Duffield and Company. Anche qui il principe è ingiunchiato e contempla l'amata. Fotografia di Monika Woźniak da una copia del libro della sua collezione privata

Mentre da un lato l'interpretazione visiva della fiaba risulta sempre influenzata dall'intenzione di rendere il testo comprensibile e idoneo al bambino, e di adattarlo a fini educativi, dall'altro la visione del mondo, i gusti estetici, le idee sociali e morali emergenti dalle figure sono sempre filtrati dall'immagine dell'infanzia e del bambino che l'illustratore porta nella propria mente. Nel difficile tentativo di riuscire a dialogare allo stesso tempo con il testo cui si riferisce e con il destinatario del suo lavoro, l'illustratore delle fiabe si trova in una situazione che assomiglia non poco a quella del traduttore, oscillante tra un dovere di lealtà verso il testo originale e la necessità di tradurlo nel modo più efficace, avvicinandolo al suo pubblico finale. Solo che in questo caso l'illustratore si trova doppiamente di fronte alla sfida di

leggere 'l'altro': prima leggendo il testo/la storia di partenza cercando di intuire come lo potrebbe capire e interpretare un bambino, e poi creando la sua traduzione visiva con l'intenzione di influenzare e incanalare la reazione del destinatario infantile, la cui percezione è comunque diversa da quella di un adulto. Questo perché le illustrazioni delle fiabe si potrebbero anche classificare in base al tipo di lettura dell'altro (bambino) intrapreso da un dato autore: se nella maggioranza dei casi la chiave di lettura scaturisce dalla visione dell'infanzia e dalle idee pedagogiche ed educative proprie dell'illustratore, talvolta gli artisti cercano semplicemente di indovinare gusti e preferenze del giovane pubblico, realizzando immagini che a loro avviso piaceranno ai bambini (come nel caso di molte pubblicazioni di consumo, che replicano l'estetica disneyana o pseudo-disneyana) e perciò si venderanno bene. Paradossalmente, in tutti e due i casi non esiste un modo per stabilire in maniera affidabile quali delle letture proposte dalle immagini siano veramente indovinate: è possibile infatti decifrare con certezza solo il modo in cui i bambini venivano e vengono 'letti' dagli illustratori. L' 'altro' in questione rimane un enigma e forse è questa una delle motivazioni che stanno a monte della straordinaria fioritura che negli ultimi decenni hanno avuto le interpretazioni e reinterpretazioni visive delle fiabe fatte in base a una loro lettura 'adulta' e destinata ad un pubblico duplice, infantile e adulto, oppure esclusivamente a quello adulto.



**Fig. 7.12.** Daniel Egnéus, *Little Red Riding Hood*, (2011). Una rilettura decisamente spiazzante e adulta, abbinata provocatoriamente al testo tradizionale della fiaba. Per gentile concessione di D. Egnéus.

## Riferimenti bibliografici

- BURLINGHAM CYNTHIA (1997), *Picturing Childhood. The Evolution of the Illustrated Children's Book*, *Illustrated Children's Books from University of California Collections, 1550–1990*, in Ucla, University Library [sito della biblioteca dell'università Ucla, contenente le immagini di Cynthia Burlingham], <http://unitproj.library.ucla.edu/special/childhood/pictur.htm#anchor1707872>.
- CULLEN BONNIE (2003), *For Whom the shoe fits: Cinderella in the hands of Victorian illustrators and writers*, "The Lion and the Unicorn" 27:1, 57-82.
- DANIEL NOEL a cura di (2012), *More Than Words Can Say: The Grimms' Enduring Legacy and the Art It Inspired*, in *The Fairy Tales of the Brothers Grimm*, Köln, Taschen, p. 9-17.
- EWERS HEINZ HERMANN (2009), *Fundamental Concepts of Children's Literature Research*. Trad. dal tedesco W.J. McCann, Routledge: New York and London.
- FRISCH A. ARON E INNOCENTI SALVATORE (2012), *The Girl in Red*, Mankato (Minnesota), Creative Company.
- GOLDEN JOANNE (2012), *Het grote Grimm boek*, Tielt, Lannoo.
- GOLDEN JOANNE (1990), *The Narrative Symbol in Childhood Literature: Exploration in the Construction of Text*, Berlin, Mouton de Gruyter.
- HOLLINDALE PETER (1988), *Ideology and the Children's Book*, "Signal" 55, p. 3-22.
- JOOSEN VANESSA (2011), *Critical & Creative Perspectives on Fairy Tales*, Detroit, Wayne University Press.
- KRESS GUNTHER E VAN LEEUWEN THEO (1996), *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- LAKOFF GEORGE (2004), *Non pensare all'elefante*, trad. it. B. Tortorella, Roma, Fusi Orari 2006.
- MCCALLUM ROBY E STEPHENS JOHN (2010), *Ideology and Children's Books*, in S. A. WOLF, K.
- COATS, K. P. ENCISCO E C.A. JENKINS, a cura di (2010), *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*, London, Routledge.
- NAUWELAERTS KRIS (2008), *De fascinatie voor het esthetische prentenboek*, "Literatuur zonder leeftijd", 22 (75): 63-74.
- NIKOLAJEVA MARIA (2006), *How Picturebooks Work*, London, Routledge.
- OPIE IONA & PETER (1974), *The Classic Fairy Tales*, Oxford, Oxford University Press.

- PERRAULT CHARLES (2011), *Tutte le fiabe*, trad. it. M. Vidale, Roma, Donzelli Editore.
- SCHWARCZ JOSEPH (1982), *Ways of Illustrator: Visual Communication in Children's Literature*, Chicago, ALA.
- VAN LEEUWEN THEO (2008), *Discourse and Practice. New Tools for Critical Discourse Analysis*, Oxford, Oxford University Press.
- WEINSTEIN AMY (2005), *Once upon a time. Illustrations from fairytales, primers, pop-ups and other children's books*, New York, Princeton Architectural Press.
- ZIPES JACK (2010), *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tales Films*, London, Routledge.

**P**roseguito il lavoro avviato con *La patria degli altri*, questo secondo volume della 'Serie Interculturale' raccoglie i contributi di esperti di diverse discipline, riuniti nel "Seminario di Studi Interculturali" di Sapienza, che si sono avvicinati al tema della lettura dell'alterità proponendo un ampio spettro di declinazioni dell'idea di partenza. Le indagini qui proposte spaziano dall'interpretazione del testo, trama di riletture e riscritture, all'osservazione dell'altro culturale; dalla relazione fra opera figurativa e parola, alla relazione fra performance teatrale e tradizione narrativa. L'accento ricade sugli aspetti transnazionali della scrittura, sulla costruzione e percezione di immagini del Sé e dell'Altro, sulle simmetrie e asimmetrie che caratterizzano gli scambi fra culture legate a gruppi, luoghi e tempi diversi. Testi e immagini, anche lontani dalla contemporaneità, rivelano così la loro potenziale rilevanza per una comprensione dei meccanismi oggi attivi nell'arena globale delle culture, mettendo in discussione la tradizione degli studi su base nazionale, europea e occidentale.

**Barbara Ronchetti**, studiosa di cultura russa e traduzione letteraria, ha indagato il concetto di "immagine poetica". La sua ricerca si concentra su: spazi delle lettere contemporanee, "unità di lettura" di testi originali e tradotti, dialogo fra arte, scienza e tecnica.

**Maria Antonietta Saracino**, anglista. I suoi interessi, come docente, studiosa e traduttrice, riguardano le letterature anglofone di Africa, Caraibi, India, Pakistan; la narrativa femminile, le riscritture post-coloniali di opere shakespeariane, la traduzione.

**Francesca Terrenato**, studiosa e docente di letteratura dei Paesi Bassi e delle Fiandre, si occupa in particolare di: dialogo culturale fra Paesi Bassi e Italia nella (prima) età moderna, relazione fra arti visive e della parola, scrittura e *gender*, educazione delle donne, letteratura della migrazione.

ISBN 978-88-98533-52-7

