



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in

Filologia Moderna

Classe LM-14

Tesi di laurea

# *Avanzi di un mondo di sogno: identità e alterità nell'albo illustrato contemporaneo*

*Relatore*

Prof. Alessandro Metlica

*Laureanda*

Micol Zaggia

Matr. 2028606 / LMFIM

Anno accademico 2022-2023

## Indice

<b>Introduzione</b>	p. 4
<b>1. La letteratura per l'infanzia: cenni storici</b>	p. 7
1.1 Le origini, i testi fondamentali	p. 7
1.2 La letteratura per l'infanzia in Italia	p. 17
1.2.1 I <i>figurinai</i>	p. 17
1.2.2 L'albo contemporaneo	p. 25
<b>2. L'identità nella letteratura per l'infanzia</b>	p. 29
2.1 Scatenando il finimondo: <i>Nel paese dei mostri selvaggi</i> di Maurice Sendak	p. 29
2.1.1 Biografia dell'autore	p. 29
2.1.2 L'albo	p. 32
2.2 Essere un <i>cosa</i> : identità e crescita negli albi di Beatrice Alemagna	p. 36
<b>3. L'alterità nella letteratura per l'infanzia</b>	p. 47
3.1 Un'amicizia multicolore: <i>Piccolo blu e piccolo giallo</i> di Leo Lionni	p. 47
3.2 L'alterità che fa crescere: due rinarrazioni di Cappuccetto Rosso	p. 51
3.2.1 L'evoluzione della fiaba dal Medioevo al contemporaneo	p. 51
3.2.2 "Un filo di lana": <i>La bambina e il lupo</i> di Chiara Carrer	p. 55
3.2.3 Tra la casa e il bosco: <i>C'era una volta una bambina</i> di Giovanna Zoboli e Joanna Concejo	p. 61

<b>Conclusione</b>	p. 68
<b>Appendice iconografica</b>	p. 71
<b>Bibliografia</b>	p. 84
<b>Albi illustrati</b>	p. 91
<b>Sitografia</b>	p. 92

## Introduzione

Il titolo di questa tesi, “Avanzi di un mondo di sogno”, riprende un’espressione utilizzata da Walter Benjamin per indicare quei rimasugli per cui nel mondo moderno non è rimasto più spazio<sup>1</sup>, ma che costituiscono il nucleo non solo della sua produzione letteraria ma anche della sua attività collezionistica. Appassionato di letteratura per l’infanzia, Benjamin ha “salvato” dall’oblio più di un centinaio di libri per bambini, che proprio per la loro marginalità si rivelano più autentici: in questa passione si è letta una “nostalgia conscia di sé”<sup>2</sup>, quella stessa malinconia frutto di un lucido ricordo dell’infanzia che nel 1938 lo porterà a scrivere *Infanzia berlinese*, testo basato sulle sue memorie di bambino.

A partire da quest’idea di letteratura per l’infanzia – e di conseguenza degli albi illustrati – come letteratura di margine, composta da frammenti provenienti dalle fonti più disparate, questo elaborato si propone di analizzare alcune opere del panorama contemporaneo sui temi di identità e alterità, tra i più tipici in questo tipo di produzione.

Nel primo capitolo viene presentata la storia della letteratura per l’infanzia e dell’albo illustrato, la cui origine viene fatta risalire al 1658, anno di pubblicazione dell’*Orbis Sensualium Pictus* dell’educatore boemo Comenio, in cui si viene a creare per la prima volta uno stretto legame tra testo e immagini, dominanti nel testo, un sussidiario di natura enciclopedica. Questo tipo di relazione si troverà, un secolo dopo, nei *Canti dell’Innocenza e dell’Esperienza* del poeta e artista inglese William Blake. È proprio nel Regno Unito che, a partire dall’età vittoriana, si consoliderà la concezione di infanzia come età meravigliosa, da preservare il più

---

<sup>1</sup> G. Schiavoni, *A scuola da Walter Benjamin*, Doppiozero, 19 novembre 2020.

<https://www.doppiozero.com/scuola-da-walter-benjamin>

<sup>2</sup> F. Jameson, *Walter Benjamin o della nostalgia*, cit. in G. Schiavoni, *Avanzi di un mondo di sogno. Walter Benjamin e l’enciclopedia magica dell’infanzia*, in W. Benjamin, *Orbis pictus. Scritti sulla letteratura infantile*, Giometti & Antonello, Macerata 2020, p. 124.

a lungo possibile: sono gli anni in cui la letteratura per l'infanzia affianca ai testi di natura pedagogica quelli volti al puro intrattenimento dei fanciulli, come *The Book of Nonsense* di Edward Lear (1846), e in cui alcuni autori, di conseguenza, prendono ispirazione dai bambini intorno a loro per realizzare le loro opere (un esempio fra tutti *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie* di Lewis Carroll, nel 1865), pratica che si manterrà negli anni a seguire.

La seconda parte del capitolo si focalizza invece sulla produzione italiana, a partire dall'era dei *figurina* analizzata da Antonio Faeti nel suo testo fondamentale *Guardare le figure* del 1972, che va da fine Ottocento, a partire dalla prima pubblicazione in volume di *Le avventure di Pinocchio* nel 1883, agli anni Cinquanta, decennio in cui gli illustratori italiani passano da una produzione che trova le sue radici nei relitti dell'immaginario popolare, quello dei lunari e dei libri venduti dai venditori ambulanti, a una che fa riferimento all'estetica *technicolor* dei film d'animazione Disney e a quella televisiva. La situazione cambia negli anni Sessanta in cui, complici le rivoluzioni nel mondo della grafica e della pedagogia, viene aperta in Italia la casa editrice Emme Edizioni. La fondatrice, Rosellina Archinto, sceglie di pubblicare albi di alta qualità, sia grafica che di contenuti: tra i primi volumi ad essere stampati, *Nel paese dei mostri selvaggi* di Maurice Sendak (1963) e *Piccolo blu e piccolo giallo* di Leo Lionni (1959).

È a partire da questi due albi che si sviluppano i due capitoli successivi. Nell'albo di Sendak, realizzato a partire dai suoi ricordi d'infanzia e traendo ispirazione dalle fonti più varie, dall'immaginario hollywoodiano di King Kong al Rinascimento italiano, si affronta per la prima volta il tema dell'identità dei bambini, delle loro emozioni e della loro "selvatichezza". Un'autrice che nel panorama contemporaneo sembra riprendere questo tema è Beatrice Alemagna, di cui vengono analizzati quattro volumi: *La bambina di vetro*, *Mio amore* (entrambi del 2000), *I cinque Malfatti* (2014) e *Il meraviglioso Ciccipellaccia* (2015). Le opere

in questione trattano i temi di identità ed accettazione di sé, tramite uno stile di illustrazione materico e polimorfo che sembra riprendere l'amore dell'infanzia per il frammento, per le cose piccole e fragili<sup>3</sup>.

Se nel secondo capitolo si è parlato di identità, nel terzo il tema principale è quello dell'alterità, sviluppato a partire da *Piccolo blu e piccolo giallo*. Nell'albo i protagonisti, due macchie di colore, abbracciandosi ne creano un nuovo, il verde: la loro trasfigurazione affettiva<sup>4</sup> è la metafora perfetta dell'incontro con l'Altro, che porta il cambiamento e la trasformazione. Questa tematica è quella che si può ritrovare in due rinarrazioni di Cappuccetto Rosso, *La bambina e il lupo* di Chiara Carrer (2005) e *C'era una volta una bambina* di Giovanna Zoboli e Joanna Concejo. Mentre il primo albo riprende una versione "dimenticata" della fiaba, in cui la protagonista riesce a salvarsi dal lupo mannaro Bzou grazie alla sua intelligenza, mentre il secondo è una riflessione sulla versione dei fratelli Grimm e sui suoi limiti, con un'attenzione particolare ai ruoli di genere che sottendono alla fiaba. La figura dell'Altro, ovvero del lupo, viene complicata, così come il suo rapporto con la bambina del titolo, trasformato in un'amicizia impossibile. In entrambi i casi, alla fine dell'albo, la bambina-Cappuccetto Rosso cresce, proprio per merito dell'incontro con il diverso-da-sé, che porta alla metamorfosi tipica della fine sia delle fiabe che dell'infanzia stessa.

---

<sup>3</sup> Alemagna, *Un essere fragile con una grande forza*, dal blog della casa editrice Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/un-essere-fragile-con-una-grande-forza>.

<sup>4</sup> M. Terrusi, *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*, Carrocci Editore, Roma 2020, p. 224.

## 1. La letteratura per l'infanzia: cenni storici

### 1.1 Le origini, i testi fondamentali

I primi libri destinati ai bambini erano, nella maggior parte dei casi, finalizzati alla loro educazione. Spesso testi a sfondo religioso e abbecedari, con l'introduzione della stampa a caratteri mobili di metà Quattrocento, saranno affiancati da nuovi testi per l'infanzia<sup>5</sup>. Oltre a quelli di stampo pedagogico, come il *Book of courtesye* o il *Kunst und Lehrbuchlein*, e a "classici" come le favole di La Fontaine, a partire dal XVII secolo si diffondono anche libri di fattura più modesta, distribuiti da venditori ambulanti: si trattava di libretti non rilegati, di massimo trentadue pagine, contenenti testi della letteratura popolare<sup>6</sup> come filastrocche, ninnenanne, riduzioni di altri testi<sup>7</sup>. Sarà a opere come queste che guarderanno i *figurinai* descritti da Antonio Faeti nel suo *Guardare le figure: gli illustratori italiani*, da fine Ottocento in poi, faranno riferimento proprio a questo immaginario popolare<sup>8</sup>, ricavandone delle figure cariche di simboli che alludono a "repertori stabiliti e compatti"<sup>9</sup>. Come nel caso della fiaba, residuo della leggenda in cui l'infanzia riconosce "il volto che il mondo delle cose rivolge a loro e soltanto a loro"<sup>10</sup>, queste immagini si trasferiscono dal mondo degli adulti a quello dei bambini: un processo in cui si viene a creare un tacito accordo tra piccoli lettori e *figurinai*, artisti che si troveranno a muoversi su due linee parallele<sup>11</sup>, quella dell'arte per gli adulti e quella dell'arte per l'infanzia.

---

<sup>5</sup> M. Terrusi, *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*, Carrocci Editore, Roma 2020, p. 62.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> A. Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Donzelli Editore, Roma 2011, p. 4.

<sup>8</sup> Ivi, p. 6.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> W. Benjamin, *Orbis pictus. Scritti sulla letteratura infantile*, Giometti & Antonello, Macerata 2020, p. 18.

<sup>11</sup> Faeti, *Guardare le figure*, cit., p. 92.

Nel 1658 viene pubblicato per la prima volta quello che è considerato l'apripista del genere degli albi illustrati, *l'Orbis Sensualium Pictus*, scritto dal boemo Jan Amos Komensky, detto Comenio, e accompagnato dal "realismo pittorico" delle illustrazioni di Paulo Kreutzberger, volto a rappresentare il mondo nella sua verità<sup>12</sup>: caratteristica peculiare del volume, che lo renderà così importante nella produzione futura, è che in esso, un sussidiario creato con intento enciclopedico, le figure sono dominanti rispetto al testo scritto. Il mondo, nello specifico quello delle cose sensibili, viene raccontato per immagini<sup>13</sup>: questa caratteristica, utile anche per insegnare a leggere, si basa sulla consapevolezza di Comenio che le figure hanno un fascino catalizzatore sui bambini, portati dunque ad esplorare il libro anche come oggetto<sup>14</sup>. L'autore, teologo oltre che pedagogista e scrittore, nacque nel 1592 in Moravia, dove lavorò come insegnante fino al 1620<sup>15</sup>. Costretto dalla Guerra dei Trent'Anni a fuggire prima in Polonia, poi in Inghilterra, Svezia e Olanda, considerava l'educazione il mezzo principale per riportare la fraternità e la pace fra gli uomini e per condurli alla salvezza<sup>16</sup>, a partire dalla loro infanzia. Puntando al raggiungimento di una sapienza universale, dopo la pubblicazione di scritti didattici come *l'Opera didactica omnia* del 1637 e la *Didactica magna* del 1638 Comenio realizzò *l'Orbis pictus* in modo che offrisse immagini e nomi direttamente ai giovani lettori<sup>17</sup>, senza la mediazione di un insegnante, per portarli a riconoscere il mondo creato da Dio, che secondo l'autore avrebbe lasciato all'umanità il ruolo di nominarlo.<sup>18</sup>

---

<sup>12</sup> A. Castagnoli, *Una riflessione sull'estetica dei libri divulgativi per bambini*, dal blog Le figure dei libri, 21 febbraio 2019, <http://www.lefiguredeilibri.com/2019/02/21/libri-divulgativi/>.

<sup>13</sup> Terrusi, *Albi illustrati*, cit., p. 65.

<sup>14</sup> Ivi, p. 63.

<sup>15</sup> Biografia tratta da *Comenio*, in G. Vattimo (a cura di), *Enciclopedia di Filosofia*, Garzanti, Milano 1999, p. 186.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> P. Nodelman, *Words about pictures*, The Georgia University Press, Athens 1988, p. 19.



L'*Orbis Sensualium Pictus* rivela dunque la funzione decisiva dell'immagine<sup>19</sup> nella costruzione di nuove concezioni di natura e relazione. Quest'ultimo tema, quello della relazione e della combinazione, si rivelerà un'altra caratteristica fondamentale dell'albo illustrato: il codice multiplo formato da testo e immagine, materiali duttili che si rapportano in "una sorta di ritmo muscolare"<sup>20</sup> nato da un particolare rapporto con la visibilità del mondo e la sua dicibilità<sup>21</sup>, aprirà le porte a infinite possibilità combinatorie.

Bisognerà aspettare il 1794 per il successivo, visionario testo per l'infanzia che porrà le basi per una nuova relazione fra parola e immagine: la raccolta *Songs of Innocence and of Experience: Showing the Two Contrary States of the Human Soul* del poeta e artista inglese William Blake. La profonda interdipendenza tra testo poetico e illustrazioni, sottolineata da un'impostazione della pagina finemente studiata, non aveva precedenti all'epoca della sua pubblicazione<sup>22</sup>. L'autore, nato a Londra nel 1757, fu una figura anticonvenzionale nel panorama preromantico inglese: il suo interesse per la poesia e la pittura, che si svilupperà in una mistica visionaria e personalissima nell'età adulta, si palesa durante l'infanzia<sup>23</sup>. Una volta conclusi gli studi di pittura e incisione, nel 1774 apre un negozio di stampe. Già autore dei *Poetical Sketches*, pubblicati nel 1783, con i *Canti dell'Innocenza e dell'Esperienza* Blake prosegue la sua produzione poetica visionaria (il cui culmine arriverà con i *Libri profetici* pubblicati dal 1789 fino a dopo la morte del poeta, nel 1827), in cui "la parola [...] è visiva,

---

<sup>19</sup> M. Terrusi, *L'albo illustrato: una panoramica fra storia, storie, visioni e contemporaneità*, in S. Barsotti, L. Cantatore (a cura di), *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo*, Carrocci, Roma 2019, p. 169.

<sup>20</sup> M. Sendak, *Caldecott & Co. Note su libri e immagini*, Junior-Bambini Edizioni, Parma, 2021, p. 224.

<sup>21</sup> vedi nota 10.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 68-69.

<sup>23</sup> Biografia tratta da W. Blake, S. Rossi Testa (a cura di), *Canti dell'Innocenza e dell'Esperienza che mostrano i due contrari stati dell'anima umana*, Feltrinelli, Milano 2012, e dalla nota bio-bibliografica in W. Blake, *Libri profetici*, SE, Milano 2012, pp. 171-172.

nella stessa misura in cui la sua pittura è letteraria, concettuale”<sup>24</sup>, in un rapporto di interdipendenza tra testo e immagine che non aveva precedenti: concettuale e visivo cominciano proprio in quest’opera a “giocare un ruolo paritetico, in una scrittura capace di trasformazione visiva e di trasformazione visionaria”<sup>25</sup>. Nel suo interesse per la precisa definizione delle cose<sup>26</sup> si può ritrovare traccia di quel primo esperimento di sinergia tra testo e immagine che fu l’*Orbis Pictus*, mentre nella musicalità che travalica il senso e la logica<sup>27</sup> la poesia di Blake sembra anticipare quella, di carattere ben più ironico, che si ritroverà nel *Book of Nonsense* di Edward Lear, pubblicato per la prima volta nel 1846. Il libro, una raccolta di *limericks* accompagnati da disegni, come già si evince dal titolo, *nonsense* e volutamente naif, diventerà un vero bestseller solo dopo quindici anni dalla prima pubblicazione<sup>28</sup>. Il testo, appartenente a quell’era vittoriana che per prima sviluppa l’idea di infanzia come età dell’oro<sup>29</sup> che, come si vedrà più avanti, si è mantenuta nel panorama moderno, si rivela fondamentale anche per il suo scopo ultimo: quello di divertire i piccoli lettori, invece di istruirli e moralizzarli<sup>30</sup> come la tradizione precedente voleva. Il mito dell’adulto viene messo tra parentesi<sup>31</sup>, posticipato, mentre la freschezza dell’infanzia diventa un pregio da mantenere il più possibile<sup>32</sup>, anche una volta raggiunta l’età adulta.

Sono gli anni in cui inizia una nuova stagione editoriale, quella dei semplici ma raffinati albi di Walter Crane, Kate Greenaway e Randolph Caldecott. È quest’ultimo, secondo Maurice

---

<sup>24</sup> R. Senesi, *Repertorio*, in W. Blake, *Libri profetici*, SE, Milano 2012, p. 166.

<sup>25</sup> Ivi, p. 156.

<sup>26</sup> T. S. Eliot, *Blake*, in Blake, Rossi Testa), *Canti dell’Innocenza e dell’Esperienza*, cit., p. 168.

<sup>27</sup> R. Senesi, *Repertorio*, in Blake, *Libri profetici*, cit., p. 166.

<sup>28</sup> Terrusi, *Albi illustrati*, cit., p. 71.

<sup>29</sup> Ivi, p. 70.

<sup>30</sup> Ivi, p. 71.

<sup>31</sup> G. Grilli, *Libri nella giungla: orientarsi nell’editoria per ragazzi*, Carrocci, Roma 2012, p. 97.

<sup>32</sup> Ivi, p. 99.

Sendak, ad aver inventato l'albo illustrato<sup>33</sup>: testo e immagine formano un contrappunto nuovo<sup>34</sup>, un rapporto di interdipendenza che crea un ritmo sincopato incantevole e musicale<sup>35</sup>. Le illustrazioni stesse, che spesso accompagnavano *nursery rhymes* e canti popolari, sembrano rispondere a questa logica: complice una linea di disegno dinamica, “non c'è figura, nei libri di Caldecott, che resti ferma. Se i personaggi non stanno ballando, hanno una voglia sfrenata di farlo. Non camminano mai; saltellano”<sup>36</sup>. Artista elegante ed ironico, le opere di Caldecott rivelano inoltre un'inaspettata profondità<sup>37</sup> nei temi trattati.

Negli stessi anni verrà pubblicato un capolavoro “dell'assurdo” per l'infanzia: *Le avventure di Alice nel paese delle Meraviglie* (1865) di Lewis Carroll, il cui vero nome era Charles Dodgson. Nato come racconto orale per intrattenere un “pubblico” di bambine durante una gita in barca, verrà poi trascritto dall'autore in un quaderno, dove verrà arricchito da illustrazioni realizzate da lui stesso, e regalato alla protagonista “reale” del racconto, Alice Liddell, figlia di un collega di Carroll<sup>38</sup>. Tre anni dopo lo scrittore stesso pagherà le spese di pubblicazione del romanzo, affidandolo all'editore Macmillan e alle illustrazioni di un'artista di punta dell'epoca, John Tenniel<sup>39</sup>. Il libro avrà molto successo sia tra i bambini inglesi che tra quelli statunitensi: negli anni successivi usciranno anche altre opere per l'infanzia dell'autore, tra cui *Attraverso lo specchio* nel 1871, con protagonista la stessa Alice. Dalla figura della bambina emerge l'attenzione di Carroll nei confronti dell'infanzia: non è un caso che l'opera nasca da un contesto giocoso, dal dialogo dell'autore con l'infanzia e con la sua fantasia. Alice appare

---

<sup>33</sup> M. Sendak, *Caldecott & Co. Note su libri e immagini*, Junior-Bambini Edizioni, Parma, 2021, p. 39.

<sup>34</sup> Terrusi, *Albi illustrati*, cit. p. 74.

<sup>35</sup> Sendak, *Caldecott & Co*, cit., p. 39.

<sup>36</sup> Ivi, p. 178.

<sup>37</sup> Ivi, p. 42.

<sup>38</sup> N. Orengo, *Nota introduttiva*, in L. Carroll, *Alice nel Paese delle Meraviglie e Attraverso lo Specchio*, Einaudi, Torino 1980, p. VII.

<sup>39</sup> Ivi, p. VIII.

dunque come una bambina non tanto educata, come la tradizione della letteratura per l'infanzia voleva all'epoca, quanto curiosa e ambiziosa<sup>40</sup>. È proprio la curiosità ad essere il motore di questo "viaggio" nel nonsense, da considerarsi non una fuga ma un confronto continuo con i valori del *qui*<sup>41</sup>, messi costantemente in discussione e, nella maggior parte dei casi, derisi.

Protagonista di un'altra storia di "ribellione" che farà scuola, animata dal dinamismo tipico dell'infanzia<sup>42</sup>, è *La storia di Peter Coniglio* di Beatrix Potter: pubblicato nel 1901, anche già solo nel formato, piccolo abbastanza da poter essere tenuto in una tasca<sup>43</sup>, è pensato per i bambini. La storia di un coniglietto disobbediente ha in sé la commistione di quotidiano e straordinario che caratterizza tutte le avventure dell'infanzia, la vivacità del gioco. È nella commistione di elementi reali e fantastici che l'autrice, non solo nella sua prima opera ma anche in quelle successive, trasmette un vivido senso di vita<sup>44</sup>: dalle illustrazioni si evince come il mondo creato da Beatrix Potter sia frutto di uno studio minuzioso della campagna inglese in cui viveva e soprattutto degli animali che lo abitano, da lei amatissimi. Dai dettagli, curatissimi, delle tavole di *Peter Coniglio* emerge il profondo spirito di osservazione dell'autrice, nelle cui opere la fantasia è radicata nella nuda realtà<sup>45</sup> (non è un caso se Peter Coniglio si comporta contemporaneamente come un bambino e, per l'appunto, come un coniglio<sup>46</sup>) e la vita, semplice e candida<sup>47</sup> come quella da lei vissuta, si fa sentire in tutta la sua dinamicità.

---

<sup>40</sup> Ivi, p. V.

<sup>41</sup> G. Grilli, *Libri nella giungla: orientarsi nell'editoria per ragazzi*, Carrocci, Roma 2012, p. 92.

<sup>42</sup> Terrusi, *Albi illustrati*, cit., p. 80.

<sup>43</sup> Ivi, p. 79.

<sup>44</sup> Sendak, *Caldecott & Co*, cit., p. 96.

<sup>45</sup> Ivi, p. 99.

<sup>46</sup> Ivi, p. 96.

<sup>47</sup> Ivi, p. 82.

La lunghissima fuga attraverso l'orto del Signor McGregor di Peter Coniglio riporta alla mente la corsa-crescita di un altro grande protagonista della letteratura per l'infanzia, quello di *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi, di una ventina d'anni precedente (appare per la prima volta nel 1881). Nel testo il desiderio di fuga, come quella all'alba, dal freddo sapore di ora preumana<sup>48</sup>, dopo l'arresto di Geppetto, apre le porte a un itinerario "sostanzialmente fantasmatico"<sup>49</sup>, in un mondo al cui centro si trova una figura ambigua, tra l'umano e il vegetale, tra la vita e la morte, come Pinocchio. Come fa notare Giorgio Manganelli nel suo *Pinocchio: un libro parallelo*, tutti i personaggi lo sovrastano<sup>50</sup>:

Dunque, la "crudeltà" di Geppetto e di tutti gli altri, e insieme la loro tremula e angosciata bontà, la loro immedicabile ambiguità, nascono dal "pezzo di legno", lungo l'itinerario, sono l'itinerario; sono, tutti, dèmoni ed angeli; sono incubi e sogni consolatori e profetici. Quanto più sono "alti", e dunque sproporzionati e potenti, tanto più sono ambigui: non solo seviziatori e protettori, anche tiranni e schiavi; temibili fantasmi.<sup>51</sup>

Nell'ambiguità dei personaggi e delle situazioni di *Le avventure di Pinocchio*, che si può considerare una metafora degli enigmi contenuti nell'infanzia<sup>52</sup> e del suo difficile rapporto con il mondo degli adulti, è individuabile anche un riferimento sottile al tema della morte, a cui l'opera allude esplicitamente. Questo argomento, che nelle più grandi opere per l'infanzia coincide con la dimensione dello sconosciuto, dell'altrove che il protagonista (e il lettore

---

<sup>48</sup> G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Adelphi, Milano 2013, p. 19.

<sup>49</sup> Ivi, p. 39.

<sup>50</sup> Ivi, p. 38.

<sup>51</sup> Ivi, p. 39.

<sup>52</sup> E. Beseghi e G. Grilli (a cura di), *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Carrocci editore, Roma 2014, p. 14.

bambino) deve attraversare per crescere<sup>53</sup>, da intendersi quindi come fase di transizione<sup>54</sup>, nell'opera di Collodi viene espresso con forza: prima impiccato a quell'albero che rimanda alla sua origine, vegetale invece che umana<sup>55</sup>, poi inghiottito da una balena, immagine per eccellenza della morte rituale<sup>56</sup>, Pinocchio subisce la trasformazione definitiva nel finale, in cui diventa umano.

Un altro grande protagonista della letteratura per l'infanzia al confine tra l'umano e il non umano, ancora una volta a simboleggiare la natura ambigua dell'infanzia, è Peter Pan: come nel caso dell'*Alice* di Carroll, l'opera nasce dal racconto orale del suo autore, James Matthew Barrie, ai figli della donna di cui si è segretamente innamorato e con cui stringerà un tenero legame d'amicizia, i fratelli Davies. Dopo la sua prima apparizione letteraria nel romanzo *L'uccellino bianco* del 1902, da cui quattro anni dopo verrà "estratto" *Peter Pan nei giardini di Kensington*, il "Tra-il-Qua-e-il-Là"<sup>57</sup> è protagonista per la prima volta nell'opera teatrale *Peter Pan: il bambino che non voleva crescere* del 1904, che riscuoterà un enorme successo e che sarà la base per un'ultima opera, il romanzo *Peter e Wendy* del 1911<sup>58</sup>. Come già era accaduto nel secolo precedente, con le opere di Lear e Carroll, anche in questo caso si aprono le porte a una nuova concezione dell'infanzia: in una sintesi fantastica dell'idea di bambino<sup>59</sup> che si sarebbe sviluppata nei decenni successivi, emerge l'immagine di un'età meravigliosa, che lo stesso Barrie definirà "gaia, innocente e senza cuore"<sup>60</sup>. Nella figura di Peter Pan, bambino-uccello in grado di volare, si insiste inoltre sulla differenza tra infanzia ed età adulta, che

---

<sup>53</sup> G. Grilli, *In questa casa sono tutti morti'. Di cosa parlano veramente Pinocchio e gli altri grandi libri (non solo italiani) per bambini. Italica Wratislaviensia*, 8(1), p. 103.

<sup>54</sup> Ivi, p. 105.

<sup>55</sup> Ivi, pp. 107-108.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> R. Gorgoni, Introduzione, in J. M. Barrie, *Peter Pan nei giardini di Kensington*, Rizzoli, Milano 1981, p. 19.

<sup>58</sup> Ivi, p. 20.

<sup>59</sup> Ivi, p. 27.

<sup>60</sup> Ivi, p. 29.

proprio a cavallo tra Ottocento e Novecento, grazie agli studi di Charles Darwin, passa dall'essere neutralizzata, tramite una severa educazione, all'essere indagata, insistendo sulle sue peculiarità<sup>61</sup>. Nel caso specifico di Barrie, l'immagine di un'infanzia come tesoro irrinunciabile<sup>62</sup> si arricchisce di sfumature autobiografiche: nella figura di Peter Pan è stata vista l'ombra della nostalgia dell'autore, la cui infanzia fu meravigliosa e difficile al tempo stesso, e della sua solitudine di scrittore saturnino<sup>63</sup>, mal inserito nella società del suo tempo. L'amicizia di Barrie con i fratelli Davies, i bambini per cui inventerà questa storia, sembra voler confermare la sua ricerca nel mantenere un contatto con quell'età.

Lo stesso tema del dialogo con l'infanzia, dell'ispirazione tratta dai giochi e dalle storie inventate dai bambini assieme agli autori, si ritroverà anche in altre opere contemporanee e successive a quelle di Barrie. Mentre il 1908 sarà l'anno della stampa di *Il vento nei salici*, romanzo di Kenneth Grahame che racchiude la storia che raccontò al figlio bambino in una serie di lettere, una ventina di anni dopo, nel 1926 e nel 1928, verranno pubblicati *Winnie Puh* e *La strada di Puh*, di Alan Alexander Milne. Come nel caso delle opere di Barrie, le due opere sono frutto della narrazione-gioco dell'autore con un bambino, il figlio Christopher Robin, che appare anche come personaggio all'interno dei libri. I suoi giocattoli – Puh, Porcelletto, Isaia, Kan, Guro e Tigro sono animali di pezza che possedeva realmente - si trasformano in personaggi di un "bellissimo mondo immaginario"<sup>64</sup>, non solo letterario ma anche disegnato: il testo è da subito accompagnato dalle illustrazioni di Ernest Howard Shepard, che ritraeva "dal vivo" sia i suoi personaggi che la sua ambientazione, il Bosco dei Cento Acri, che altro non

---

<sup>61</sup> G. Grilli, *Il corpo bambino e la natura umana. La letteratura per l'infanzia come discorso filosofico*, in L. Cantatore (a cura di), *In cerca di guai. Studiare la letteratura per l'infanzia*, Junior-Bambini Edizioni, Parma 2020, pp. 36-37.

<sup>62</sup> Gorgoni, *Introduzione*, cit., p. 14.

<sup>63</sup> G. Piccinini, *Grandi scrittrici, grandi letterate nella letteratura per l'infanzia*, in Cantatore, *In cerca di guai*, cit., Junior-Bambini Edizioni, Parma 2020, p. 152.

<sup>64</sup> J. Meddemmen, *Incontrarsi in un libro*, in A.A. Milne, *Winnie Puh*, Salani, Firenze 1999, p. 10.

era se non la foresta vicina alla casa di campagna della famiglia Milne, Cotchford Farm<sup>65</sup>. L'invenzione delle avventure di Winnie Puh, di Christopher Robin e dei loro amici diventa lo strumento con cui Milne, uomo riservato e schivo, riuscì a comunicare col figlio, affidando il suo amore alla pagina<sup>66</sup>. Si trattò inoltre di un "esercizio" di creatività per entrambi: nel caso dell'adulto per inventare nuovi racconti, nel caso del bambino per inventare nuovi giochi. Aspetto interessante è come le due operazioni, talvolta mescolandosi, entrarono a far parte della vita di famiglia: Christopher Robin, da adulto, racconterà che "non è facile fissare la precedenza delle situazioni volta per volta. Sono stato io a combinare qualcosa che mio padre ha elaborato in forma di testo, o non si sarà talvolta partiti dal racconto? Mio padre era a caccia di idee, ma ero a caccia di idee anch'io."<sup>67</sup>

Lo stesso legame creativo, nel 1941, si formerà tra Astrid Lindgren e la figlia Karin che, costretta a letto per una polmonite, le chiederà di raccontarle una storia su Pippi Calzelunghe. È la bambina, dunque, ad ispirare la scrittrice nell'invenzione di quella che diventerà un'altra figura fondamentale nel panorama della letteratura per l'infanzia del Novecento. Ispirandosi proprio alla figlia<sup>68</sup>, Lindgren creerà un personaggio che sfiderà le convenzioni dell'epoca, soprattutto quelle legate al genere, portando l'avventura e, per certi versi, la rivolta nella vita mondana dei bambini dell'epoca<sup>69</sup>, rappresentata nel testo dai vicini di casa di Pippi, Tommy e Annika. Il libro, pubblicato per la prima volta nel 1945, otterrà un successo mondiale, arrivando inoltre a diventare un testo femminista di riferimento<sup>70</sup>.

---

<sup>65</sup> Ivi, pp. 7-8.

<sup>66</sup> Ivi, p. 11.

<sup>67</sup> cit. In ivi, p. 10.

<sup>68</sup> E. M. Metcalf, *Astrid Lindgren*, The Swedish Institute, Stoccolma 2007, p. 12.

<sup>69</sup> Ivi, p. 16.

<sup>70</sup> Ibidem.



Nell'evoluzione della letteratura per bambini dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, dunque, è possibile notare come si trasformarono l'idea di infanzia e la sua rappresentazione: passando dalla sua immagine di età da "correggere", da preparare a quella adulta, lasciandosi alle spalle una produzione di natura prettamente educativa, si arriva a una serie di opere in cui i bambini, con tutte le loro caratteristiche peculiari, possono essere al tempo stesso sia autori che attori. Emergono dunque storie dense di metafore vive, che "si prendono cura della libertà dell'infanzia di viverci come tale"<sup>71</sup>.

## **1.2 La letteratura per l'infanzia in Italia**

### **1.2.1 I *figurinai***

Il già citato studioso della letteratura per l'infanzia Antonio Faeti fa coincidere quella che si può considerare l'*era dei figurinai* con i decenni che vanno dal 1883, anno della pubblicazione di *Le avventure di Pinocchio* con le illustrazioni di Enrico Mazzanti, agli anni Cinquanta. Nel dopoguerra, infatti, la letteratura per l'infanzia - e, nello specifico, chi la illustrava - si trova a dover fronteggiare i nuovi strumenti di comunicazione, come una nuova tipologia di fumetto, la televisione e il cinema<sup>72</sup>. Da quest'ultimo verrà tratta la cosiddetta "ottica di Walt Disney"<sup>73</sup>, ispirata ai film d'animazione dello studio statunitense: caratterizzata da un'estetica accomodante, conciliante e per certi versi semplicistica, priva dell'eco insinuante della piazza<sup>74</sup> dei decenni precedenti, dominerà per diversi anni l'editoria per l'infanzia in Italia.

L'editore che per primo fa coincidere la letteratura popolare e il suo repertorio con quello dell'infanzia, aprendo così una nuova epoca anche per l'illustrazione, è Adriano Salani: la sua

---

<sup>71</sup> M. Bernardi, *Letteratura per l'infanzia e alterità. Incanti, disincanti, ambiguità, tracce*, FrancoAngeli, Milano 2016, p. 88.

<sup>72</sup> A. Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Donzelli Editore, Roma 2011, p. 359.

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Ivi, p. 8.

casa editrice, tuttora attiva, al confine con il ventesimo secolo pubblicava ancora lunari, affiancandoli a testi simili ai *feuilletons* francesi<sup>75</sup>. Saranno proprio i temi di questi ultimi a essere ripresi da Emma Perodi nel suo *Le novelle della nonna*, pubblicato proprio da Salani nel 1906 (un'edizione precedente, del 1893, fu stampata per i tipi della Perino): l'opera è un caso emblematico del passaggio di certi temi, anche cupi, dalla letteratura popolare per adulti a quella per l'infanzia. Ispirandosi alle credenze del casentino, di cui era originaria, l'autrice propone delle fiabe totalmente inventate<sup>76</sup>, allontanandosi dallo spirito didattico delle sue opere precedenti<sup>77</sup>. Questo tipo di operazione, che raccoglie i sedimenti della cultura popolare, ben si accosta alle prime ricerche italiane sulle fiabe popolari, iniziate proprio in quegli anni per interessi di tipo folclorico<sup>78</sup>. La raccolta è accompagnata dalle illustrazioni di Piattoli che, riprendendo per certi versi l'operazione compiuta da Parodi, raccoglie una serie variegata di sedimenti culturali per accompagnare il testo<sup>79</sup>.

Lo stesso tipo di operazione è quella compiuta dall'autore di riferimento di Piattoli, Enrico Mazzanti, noto soprattutto per le già citate illustrazioni per la prima edizione, dopo l'uscita a puntate sul periodico per bambini del *Fanfulla*, di *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Collodi. Con il suo rovesciamento del mondo e dell'idea di casa-nido tipica della pedagogia dell'epoca<sup>80</sup>, la *Storia di un burattino* si avvicina alle istanze dei *figurinai*, e nello specifico di Mazzanti: l'illustratore, diviso tra influenze gotiche e positiviste, rappresenta il mondo di Pinocchio sottolineandone il grottesco, individuando, come nel testo, elementi fantastici nel quotidiano. Mescolando le incisioni di Gustave Doré con la satira fiorentina, la credibilità,

---

<sup>75</sup> Ivi, p. 6.

<sup>76</sup> Ivi, p. 53.

<sup>77</sup> P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma 1995, p. 75.

<sup>78</sup> Ivi, pp. 35-36.

<sup>79</sup> Faeti, *Guardare le figure*, cit., p. 56.

<sup>80</sup> Ivi, pp. 52-53.

“ridotta a puro simbolo di una continua vicenda narrativa”<sup>81</sup>, “porta l’arcano a fondersi con l’odierno e con l’attuale”<sup>82</sup>, come accade nelle sue illustrazioni per un’altra opera di Collodi, *Pipì o lo scimmiettino color di rosa*, del 1887. Sarà diverso invece l’approccio scelto dal secondo illustratore di *Le avventure di Pinocchio*, Carlo Chiostrì. Nella nuova edizione, pubblicata nel 1901, il tratto si fa più sognante: le sue immagini, a tratti allucinate, sottolineano il carattere alienante dell’opera di Collodi, in cui le cose più banali sembrano diventare ostili<sup>83</sup>.

Contemporaneo all’opera più famosa di Collodi è *Cuore* di Edmondo De Amicis, pubblicato per la prima volta nel 1886. Il romanzo, scritto in forma di diario, è diametralmente opposto, nella sua poetica, a *Le avventure di Pinocchio*: caratterizzato da uno spiccato intento pedagogico, è costruito in modo da educare gli italiani del futuro e, soprattutto, trasmettere un messaggio di unità, sia di classe che nazionale. Il primo senso è evidente nella rappresentazione della scuola nel testo<sup>84</sup>, luogo condiviso da alunni di varia estrazione sociale, invitati a vivere in armonia (messaggio trasmesso anche ai lettori, incoraggiati a fare propri i comportamenti delle figure positive e la morale dell’opera); il secondo, invece, è evidenziato dalla scelta di alternare le pagine di diario a racconti ambientati in varie regioni d’Italia, con protagonisti bambini eroici ma, soprattutto, patriottici. Visti gli intenti di De Amicis, non sorprende dunque che *Cuore* abbia ricevuto il trattamento riservato all’epoca ai testi scolastici, venendo illustrato, nella sua prima edizione, da tre artisti diversi: Ferraguti, dalla poetica vicina al verismo, che con l’immagine del brigante per il racconto *Sangue romagnolo* sembra prefigurare l’estetica dei successivi romanzi gialli, Enrico Nardi, dalla vena più

---

<sup>81</sup> Ivi, p. 36.

<sup>82</sup> Ivi, p. 34.

<sup>83</sup> Ivi, p. 66.

<sup>84</sup> Ivi, p. 108.

bozzettistica, e Giulio Aristide Sartorio, che attinge da un immaginario lugubre e vittoriano, dai tratti inquietanti.<sup>85</sup>

Nel testo tutto è predisposto per far crescere Enrico Bottini<sup>86</sup>, il protagonista e, nella finzione letteraria, l'autore del diario: il suo percorso educativo è punteggiato da insegnamenti e da piccole e grandi tragedie, che arricchiscono l'opera di un tono melodrammatico. Nel testo, così intriso di buoni sentimenti, spicca un unico personaggio oscuro, che sembra rappresentare l'inconoscibilità: Franti. Voce fuori dal coro, l'unico nella classe di Enrico ad essere immune alla retorica "civilizzatrice" del maestro e degli alunni più bravi, sembra essere la metafora di quegli abitanti del Sud Italia che si opposero all'arrivo delle truppe piemontesi<sup>87</sup>. Come fatto cinicamente notare da Umberto Eco nel suo *Elogio di Franti*, questo vero e proprio antagonista è l'unico personaggio che sembra essere inscalfibile dagli eventi, rimanendo solo sé stesso. La sua arma è il riso, di cui assume i modi la negazione, da lui rappresentata<sup>88</sup>:

Franti ride perché è cattivo – pensa Enrico – ma di fatto pare cattivo perché ride. Quello che Enrico non si domanda è se la cattiveria di chi ride non sia una forma di virtù, la cui grandezza egli non può capire poiché tutto ciò che è riso e cattiveria in Franti altro non è che negazione di un mondo dominato dal cuore, o meglio ancora di un cuore pensato a immagine del mondo in cui Enrico prospera e si ingrassa.<sup>89</sup>

Un altro grande autore per l'infanzia di fine Ottocento – inizio Novecento, amatissimo dai piccoli lettori, è Emilio Salgari: vittima di un'editoria selvaggia<sup>90</sup>, lo scrittore veronese

---

<sup>85</sup> Ivi, pp. 116-121.

<sup>86</sup> Boero, De Luca, *La letteratura*, cit., p. 61.

<sup>87</sup> Faeti, *Guardare le figure*, cit., p. 109.

<sup>88</sup> U. Eco, *Elogio di Franti*, in *Diario minimo*, Mondadori, Milano 1987, p. 90.

<sup>89</sup> Ibidem.

<sup>90</sup> Boero, De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit., p. 66.

conquisterà il suo pubblico con romanzi d'avventura ambientate in terre "esotiche", lontane dalla sua realtà quotidiana. La sua poetica, così come quella degli artisti che illustreranno i suoi libri, si affida allo stupore, di tipo più fantastico che scientifico, e alle terre di cui si raccontava nelle riviste di avventura, come *Il giornale dei viaggi*<sup>91</sup>. Tra i *figurinai* che illustrarono l'opera salgariana, tra coloro che, come Alberto Della Valle<sup>92</sup>, preferirono un'iconografia di tipo fotografico, e tra coloro che, come Fabio Fabbi<sup>93</sup>, evidenziarono l'atmosfera di sogno orientale dei romanzi, spicca il nome di Pipein Gamba, pseudonimo di Giuseppe Garuti, già scenografo e costumista. Nei suoi lavori emerge un'eleganza ambigua e frenetica, e un'attenzione particolare per le figure femminili dei romanzi<sup>94</sup>: è proprio la sensualità di certe scene, accompagnata dalla violenza dei contenuti, ad aver reso l'opera salgariana così malvista dai benpensanti e dagli educatori, tanto che l'autore fu considerato di scarso valore letterario per anni. Come già accadde con certi elementi della cultura popolare, non sorprende dunque che i suoi lavori furono accolti così positivamente da una categoria "ai margini" della società come quella dell'infanzia.

Nei decenni successivi si assiste a un processo di *demistificazione* della tradizione illustrata, complici i cambiamenti sociali e tecnologici dell'epoca: sono questi ultimi il bersaglio di Fortunino Matania, che nelle illustrazioni per il testo di Luigi Barberis *L'automobile volante* (1902) rappresenta il nuovo mezzo di trasporto come il riassunto di paure ancestrali e di inquietudine per il futuro contemporaneamente<sup>95</sup>, e di Yambo (Enrico Rovelli). Quest'ultimo fu uno scrittore e illustratore che nelle sue opere, come *Il giro del mondo in automobile* del 1903, grazie al suo segno scanzonato restituisce il mondo della tecnica a una dimensione

---

<sup>91</sup> Faeti, *Guardare le figure*, cit., p. 131.

<sup>92</sup> Ivi, p. 150.

<sup>93</sup> Ivi, p. 164.

<sup>94</sup> Ivi, p. 142.

<sup>95</sup> Ivi, p. 186.

caricaturale ed approssimativa, in cui le macchine si trasformano in esseri tra il mostro e l'insetto. Non si tratta, però, della sua unica "vittima": in altre sue opere, tra cui la più nota, *Le avventure di Ciuffettino* (1902), non manca di deridere i sapienti e gli scienziati. Nelle sue opere, sotto lo strato della satira sociale, è stata individuata la stessa matrice ideologica che nei decenni successivi porterà al fascismo: nel il suo misto di futurismo e decadentismo dannunziano si celano quelle incertezze, quella delusione nei confronti della politica giolittiana che aprirà la strada alla catastrofe nazifascista degli anni Trenta e Quaranta<sup>96</sup>. Sempre appartenenti all'epoca giolittiana sono Attilio Mussino ed Eugenio Colmo, noto con lo pseudonimo di Golia. Il primo è noto soprattutto per le sue illustrazioni per *Le avventure di Pinocchio*, per una nuova edizione stampata nel 1911: con il suo segno deciso, "a macchia"<sup>97</sup>, si abbandona ogni cautela pedagogica, allontanandosi dal mondo poetico di Collodi e ricostruendolo in una forma nuova, tramite la demistificazione della tradizione illustrativa precedente<sup>98</sup>. È diverso invece l'approccio di Golia ai suoi lavori per l'infanzia: ispirandosi alle stampe giapponesi del genere *ukiyo-e* e allo stile liberty, nato in quegli anni, l'artista propone una linea più precisa e dolce, lontana dalla "violenza" di quella di Mussino. Non rinunciando a un certo gusto caricaturale, nelle sue opere ha elaborato forme "limpidamente chiuse e simboliche"<sup>99</sup>.

I primi anni del Novecento sono anche quelli in cui vedono la luce anche riviste per bambini che lasceranno il segno nella produzione degli anni a venire. Nel 1906 Luigi Bertelli, più noto col suo *nom de plume* Vamba, fonda il *Giornalino della Domenica*: nonostante la pubblicazione abbia una vita relativamente breve (continuerà fino al 1924), le sue pagine

---

<sup>96</sup> Ivi, pp. 182-183.

<sup>97</sup> Ivi, p. 192.

<sup>98</sup> Ivi, p. 196.

<sup>99</sup> Ivi, p. 206.

ospitano firme importanti ed opere significative, tra cui *Il giornalino di Gianburrasca* del suo stesso fondatore. In forma di diario come *Cuore*, ma ben lontano dalla retorica di De Amicis, il romanzo a puntate (verrà pubblicato in volume nel 1912) vede come protagonista un modello ambiguo<sup>100</sup> di bambino dispettoso, nella cui lotta contro “i grandi” si può intravedere quella che sarà del fascismo contro il “vecchio”. Questo senso di rivolta nei confronti del passato, infatti, è presente non solo a livello testuale (Vamba si batte per un nuovo modello di borghesia, più attiva, portando avanti i suoi ideali di socialista<sup>101</sup>) ma anche a livello grafico. Il testo è infatti accompagnato da illustrazioni realizzate dallo stesso Vamba, che riprende lo stile *naïf* dei disegni dei bambini, innalzandoli a vere e proprie fonti di ispirazione, opponendosi alla consuetudine che vedeva questi “pupazzetti” come di scarso valore<sup>102</sup>.

Risale a due anni dopo la fondazione del *Corriere dei Piccoli*, che avrà una vita molto più lunga del *Giornalino*, terminando la pubblicazione nel 1995. Il *Corrierino*, così sarà soprannominato, ospiterà tra le firme più importanti del panorama italiano – e non solo - della letteratura per l’infanzia, in special modo quella a fumetti. Uno dei fondatori è proprio Antonio Rubino, già autore per il *Giornalino della Domenica*: giornalista e scrittore oltre che illustratore, tra i suoi lavori più importanti per la rivista si ricorda la striscia di *Quadratino* (1910), quella di *Pierino* e *Viperetta* (1919). A Rubino si può attribuire il trasferimento delle curve sinuose e deformi, della “perfidia grafica”<sup>103</sup> dell’Art Nouveau nell’illustrazione per l’infanzia. I suoi personaggi, simili a marionette e a “maschere freddamente buffe”<sup>104</sup>, nascondono una sottile cattiveria che rimanda alla perfidia dell’occhio infantile, alla complessità dell’infanzia a cui guarderà,

---

<sup>100</sup> Ivi, p. 245.

<sup>101</sup> Ibidem.

<sup>102</sup> Ivi, p. 246.

<sup>103</sup> Ivi, p. 213.

<sup>104</sup> Ivi, p. 216.

una cinquantina d'anni dopo, un maestro come Sendak, che definirà il bambino come “una creatura complicata. C'è crudeltà nell'infanzia. C'è una rabbia.”<sup>105</sup>

Le figure buffe, strambe, per certi versi antipedagogiche di Rubino apriranno la strada a nuove opere per l'infanzia, sempre pubblicate nel *Corriere dei Piccoli*, che getteranno uno sguardo deformante sulla quotidianità dell'epoca. Interessante notare come alcune di queste strisce, nate poco prima o contemporaneamente alla dittatura fascista, permisero ai loro autori di far emergere, in modo implicito, la quotidianità povera nascosta dall'estetica littoria e trionfalistica che caratterizzava l'arte “alta” dell'epoca: un esempio è il personaggio di Sor Pampurio (1929) di Carlo Bisi, nelle cui avventure la protagonista è la banalità, la serie di piccoli incidenti della vita di tutti i giorni che, alla fine di ogni striscia, lo porta a cambiare casa. Questo tipo di rappresentazione del quotidiano, oppressivo e balordo, viene portato avanti anche da altri autori, come Bruno Angoletta, col suo *Marmittone* del 1928, vero eroe dell'impotenza<sup>106</sup>, e dai lavori di Filiberto Mateldi. Diverso è invece l'approccio di Sto, pseudonimo di Sergio Tofano, che con il suo *Signor Bonaventura* (1917) e con il suo stile vicino all'Art Déco propone un fumetto carico di tutta la forza demolitrice del paradosso<sup>107</sup>. Il fortunatissimo protagonista del suo fumetto, che nella vignetta finale di ogni striscia riceve un milione di lire come premio per le sue azioni, si muove in un mondo distaccato da quello reale, più ambiguo, fatto di personaggi immutabili e mosso da un ottimismo dai tratti ironici<sup>108</sup>.

---

<sup>105</sup> M. Sendak, cit. In G. Grilli, *Di cosa parlano i libri per bambini. La letteratura per l'infanzia come critica radicale*, Donzelli Editore, Roma 2021, p. 11.

<sup>106</sup> Faeti, *Guardare le figure*, cit., p. 306.

<sup>107</sup> Ivi, p. 308.

<sup>108</sup> Ivi, p. 310.



I decenni successivi, secondo Faeti, saranno quelli in cui si farà sempre più evidente il declino dei *figurinai*. Dopo gli anni Trenta e Quaranta, con una ricca produzione a fumetti e di illustrazioni al confine con la nuova epoca, come quelle “nell’eterna dimensione inventata di un racconto senza confini”<sup>109</sup> di Gustavino (Gustavo Rosso), si sfocia, nel Dopoguerra, in quella che l’autore denomina come “l’estetica dei fratelli Fabbri”<sup>110</sup>, dal nome della casa editrice, più vicina a quella dei rotocalchi e del *technicolor*, per certi versi pubblicitaria. La nuova pietra di paragone per gli illustratori, la cui identità non è più autonoma come a fine Ottocento, è proprio la televisione, con cui si ritrovano a condividere un’ambigua e obbligatoria spensieratezza<sup>111</sup>.

### 1.2.2 L’albo contemporaneo

I segni aurorali di una nuova visione del libro per l’infanzia, nello specifico dell’albo illustrato, che sembra proseguire il filone della produzione dei *figurinai*, si sono manifestati negli anni Quaranta nelle sperimentazioni di Bruno Munari. Complice la nuova riflessione sul design che si stava sviluppando in quegli anni, che arriverà ad abbracciare anche la produzione per l’infanzia, l’artista “gioca” con il libro per bambini, re-immaginandolo come un oggetto da esplorare e come un luogo in cui allenare la percezione visiva<sup>112</sup>: tagliando e bucando le pagine, svuotandole delle parole, Munari crea i *Libri illeggibili* (il primo è del 1949); progettando pagine che contengono altre pagine, realizzando delle sorta di libri-nei-libri, nel 1945 crea una serie di nove libri “a finestrelle”, pubblicati inizialmente da Mondadori, il primo dei quali è *Mai contenti*.

---

<sup>109</sup> Ivi, p. 367.

<sup>110</sup> Ivi, p. 360.

<sup>111</sup> Ibidem.

<sup>112</sup> Terrusi, *L’albo illustrato*, cit., p. 170.

Questo desiderio di sperimentazione<sup>113</sup>, però, si consoliderà definitivamente in Italia solamente vent'anni dopo, nel 1965, anno della fondazione della Emme Edizioni di Rosellina Archinto, con cui poi collaborerà lo stesso Munari<sup>114</sup>. La casa editrice, pubblicando non solo albi illustrati ma anche saggi di pedagogia, farà da spartiacque nella produzione di libri per l'infanzia, portando avanti una nuova riflessione critica in proposito<sup>115</sup>. Tra i primi albi ad essere pubblicati, non a caso, saranno proprio due capolavori: il 1967 stesso è l'anno di *Piccolo blu e piccolo giallo* (già pubblicato a New York nel 1959 col titolo *Little Blue and Little Yellow*) di Leo Lionni, mentre il 1969 è quello di *Nel paese dei mostri selvaggi* (*Where The Wild Things Are*, 1963). I due albi, la cui influenza sarà, come si leggerà più avanti, fortissima e indubitabile<sup>116</sup>, sono solo alcune delle opere e degli autori fondamentali che saranno pubblicati dalla Emme Edizioni: oltre a portare in Italia albi illustrati scoperti negli Stati Uniti, la direttrice Rosellina Archinto accoglie le sperimentazioni di artisti italiani, come lo stesso Munari, lo scenografo, l'animatore e illustratore Emanuele Luzzati e i due grafici Iela ed Enzo Mari. Gli albi illustrati realizzati da questi ultimi, in particolare, apriranno la stagione dei *silent books*, ovvero quei libri di sole immagini, senza l'accompagnamento di un testo scritto: i libri dei coniugi Mari sono di forma quadrata, progetti di assoluta sintesi e rigore grafici<sup>117</sup>, sul tema della metamorfosi nella natura, com'è il caso del primo pubblicato per la Emme, *La mela e la farfalla* (già pubblicato nel 1960 per Bompiani, venne perfezionato in vista della nuova

---

<sup>113</sup> Ivi, p. 171.

<sup>114</sup> A. Rauch, *Tracce per una storia dell'albo*, in Hamelin Associazione Culturale (a cura di), *Ad occhi aperti: leggere l'albo illustrato*, Donizelli Editore, Roma 2012, p. 12.

<sup>115</sup> Ibidem.

<sup>116</sup> Ivi, p. 9.

<sup>117</sup> Terrusi, *L'albo illustrato*, cit., p. 172.

edizione<sup>118</sup>). La scelta di forme pulite e colori piatti, pensati in particolar modo per la primissima infanzia, è tuttora portata avanti da case editrici come Minibombo<sup>119</sup>.

Dopo la rivoluzione grafica degli anni Cinquanta, che proseguirà fino ai Settanta, i decenni successivi sembrano ritornare al figurativo e al realismo<sup>120</sup>. Nome fondamentale di questa nuova fase è Roberto Innocenti, accostabile alla tradizione dell'iperrealismo americano<sup>121</sup>: dopo aver iniziato la sua carriera artistica negli anni Settanta, sarà proprio negli Stati Uniti che avrà inizialmente successo. Bisognerà aspettare gli anni Novanta per vedere la sua consacrazione anche in Italia, complice la sua pubblicazione per i tipi di C'era una volta e, una decina d'anni più tardi, la vittoria dell'Hans Christian Andersen Award, nel 2008. Noto soprattutto per le sue illustrazioni per *Le avventure di Pinocchio* del 1988, i lavori di Innocenti sono caratterizzati da un realismo a tratti conturbante, in cui ogni elemento – sia del testo che dell'immagine stessa – viene portato in primo piano<sup>122</sup>. Tale minuziosità si può ritrovare, tra gli altri, nelle opere dell'australiano Shaun Tan: emblematico è il suo *L'approdo* del 2008, in cui il realismo delle immagini si coniuga a un'atmosfera da sogno<sup>123</sup>. Altri autori che si mantengono sulla stessa linea grafica sono, ad esempio, lo statunitense David Wiesner, pubblicato in Italia per Salani, Il Castoro e Logos (tra le opere più famose *Martedì* del 1991 e *I tre porcellini* del 2001) noto soprattutto per l'uso dell'acquerello, i coniugi russi Ol'ga Dugina e Andrej Dugin (*Il sartorello coraggioso* e *Le piume del drago*, fiabe riscritte da Arnica Esterl del 2002), le cui illustrazioni rimandano alla tradizione medievale fiamminga, pubblicati in Italia da Adelphi, e l'inglese Anthony Browne (*Gorilla* del 1983, *Voci nel parco* del 1998), con

---

<sup>118</sup> Ibidem.

<sup>119</sup> Terrusi, *L'albo illustrato*, cit., p. 172.

<sup>120</sup> M. Negri, *Trent'anni di illustrazione in Italia (1987-2017). Note erranti su artisti, libri, linee di tendenza, tecniche espressive*, in Barsotti, Cantatore, *Letteratura per l'infanzia*, cit., p. 151.

<sup>121</sup> Ibidem.

<sup>122</sup> Grilli, *Libri nella giungla*, cit., p. 115.

<sup>123</sup> Ivi, p. 140.

le sue opere surreali pubblicate, a partire dagli anni Settanta, dalla già citata Emme Edizioni, Donizelli, Orecchio acerbo e Camelozampa.<sup>124</sup>

Un'altra "corrente" artistica è, invece, quella della stilizzazione. Caratterizzata da un uso sapiente della linea grafica, è storicamente divisa in due scuole, quella inglese del tratto grafico, caratteristica di autori come Helen Oxenbury, Tony Ross e Quentin Blake, noto soprattutto per il suo tratto dinamico e bozzettistico, usato ad esempio per illustrare le opere di Roald Dahl<sup>125</sup>, e quella franco-belga della *ligne claire*, tra i cui esponenti si possono annoverare Philippe Correntin (*Papà* del 1999, *Signorina-si-salvi-chi-può* del 2000), Claude Ponti (*L'album di Adele* del 1986, *La mia valle* del 2001) e Sergio Ruzzier (*Una lettera per Leo* del 2015, *Due topi* del 2016)<sup>126</sup>. Non mancheranno autori che, invece, punteranno ad evidenziare la potenza espressiva del colore e la sua matericità, come Fabian Negrin con lavori come *Chiamatemi Sandokan* del 2001, *l'Hansel e Gretel* di Lorenzo Mattotti del 2009, i disegni a matite colorate di Kitty Crowther (come *Storie della notte* del 2007)<sup>127</sup>. La matericità, inoltre, nel caso di alcuni illustratori si declinerà nell'uso di tecniche miste e del collage, come nelle opere di Beatrice Alemagna e di Chiara Carrer, di cui si parlerà nel dettaglio più avanti<sup>128</sup>.

Risulta evidente, dunque, come a partire dalla seconda metà del Novecento il mestiere del *figurinaio* abbia ottenuto un nuovo riconoscimento. Complici l'evoluzione della pedagogia e nuove tecniche di costruzione e stampa delle immagini, le possibilità, sia per gli autori che per i loro stessi libri, si sono ampiamente allargate, aprendo la strada a nuove possibilità di sperimentazione<sup>129</sup>.

---

<sup>124</sup> Negri, *Trent'anni*, cit., pp. 151-153.

<sup>125</sup> Ivi, pp. 156-157.

<sup>126</sup> Ibidem.

<sup>127</sup> Ivi, p. 158.

<sup>128</sup> Ivi, pp. 159-160.

<sup>129</sup> Ivi, p. 162.

## 2. L'identità nella letteratura per l'infanzia

### 2.1 Scatenando il finimondo: *Nel paese dei mostri selvaggi* di Maurice Sendak

#### 2.1.1 Biografia dell'autore

Tra i primi libri proposti dalla casa editrice Emme Edizioni si può trovare *Nel paese dei mostri selvaggi* (*Where The Wild Things Are* il titolo originale) dello statunitense Maurice Sendak, pubblicato nel paese d'origine nel 1963 e arrivato in Italia sei anni più tardi. Come il già citato *Piccolo blu e piccolo giallo* di Leo Lionni, il volume è un vero e proprio spartiacque tra la visione "tradizionale" dell'albo illustrato, melenso e poco ispirato, e quella moderna, frutto di una maggiore attenzione nei confronti dell'infanzia<sup>130</sup>. È proprio un'acuta osservazione dei bambini a caratterizzare l'intera produzione di Sendak, scrittore, illustratore e scenografo molto prolifico, a cui si devono le prime rappresentazioni dell'aura di cupezza, di malinconia, e delle altre emozioni forti che accompagnano l'*età d'oro* dell'infanzia, rimaste inespresse così a lungo nella precedente tradizione del genere.

Maurice Sendak<sup>131</sup> è nato da genitori ebreo-polacchi a New York, nel quartiere di Brooklyn, nel 1928, lo stesso anno di nascita di Mickey Mouse, il suo "primo amico americano"<sup>132</sup> di cui diventerà anche collezionista. Dall'incontro di queste due culture, quella della famiglia, immigrata di prima generazione, e quella statunitense, sboccherà la poetica profondamente personale dell'artista: tra le sue ispirazioni infatti si alternano la cultura pop, quella del *Little*

---

<sup>130</sup> A. Rauch, *Tracce per una storia dell'albo illustrato*, in Hamelin Associazione Culturale (a cura di), *Ad occhi aperti: leggere l'albo illustrato*, Donizelli Editore, Roma 2012, p. 9.

<sup>131</sup> I dati biografici provengono dal sito della Maurice Sendak Foundation, <https://www.sendakfoundation.org/biography>, e dal sito della de Grummond Children's Literature Collection, The University of Southern Mississippi, [https://www.lib.usm.edu/legacy/degrum/public\\_html/html/research/findaids/DG0878f.html](https://www.lib.usm.edu/legacy/degrum/public_html/html/research/findaids/DG0878f.html).

<sup>132</sup> M. Cochet, P. Vassalli, *Conversazione con Maurice Sendak*, in *Maurice Sendak: raccontare le immagini tra fantasia e sogno*, catalogo della mostra, 10 maggio – 12 giugno 1988, ComicArt, Roma 1988, p. 10.

*Nemo in Slumberland* di Windsor McCay e dei film Disney (uno su tutti *Biancaneve e i sette nani*) che lo portano ad avvicinarsi al disegno, e quella europea: il Rinascimento italiano, i maestri del Romanticismo europeo, tra cui spicca Blake (“nessuno prima di lui mi aveva mai fatto capire che affare dannatamente serio fosse l’infanzia”<sup>133</sup>), ma anche gli illustratori inglesi dell’Età vittoriana (i già citati Crane e Caldecott) e gli umoristi tedeschi dello stesso periodo, come Wilhelm Busch, autore di *Max e Moritz*. A questi punti di riferimento, però, vanno affiancati i ricordi d’infanzia di Sendak. Di quella fase della sua vita, infatti, l’autore manterrà intatta la sensibilità anche da adulto: le sensazioni di quando era bambino, soprattutto le paure e i mostri che “probabilmente mi spaventarono tanto da farmi diventare un’artista”<sup>134</sup>, riaffiorano in tutta la sua produzione. Bambino “goffo e arrabbiato”<sup>135</sup>, fu costretto alla solitudine dai continui traslochi della famiglia e dalla sua salute cagionevole, a causa della quale passava la maggior parte del tempo in casa. Sono due in particolare gli eventi che segnano per sempre l’infanzia di Sendak, e che cercherà di esorcizzare tramite la sua arte: il rapimento Lindbergh del 1932, che sarà la fonte di ispirazione per il suo libro preferito – e il più personale- tra quelli che ha realizzato, *Outside Over There* (1981, inedito in Italia), e la perdita durante la Shoah dei parenti rimasti in Europa, con cui i genitori erano rimasti in contatto (emblematica la scoperta della morte del nonno materno nel 1941, la mattina del suo bar mitzvah). Sendak ricorderà una casa i cui inquilini erano sempre in lutto, e il tavolo della cucina dov’erano esposte le foto dei cugini venuti a mancare – che, per esorcizzarne il

---

<sup>133</sup> citato in *ivi*, p. 44.

<sup>134</sup> M. Sendak, *Caldecott & Co. Note su libri e immagini*, Junior-Bambini Edizioni, Parma, 2021, p. 251.

<sup>135</sup> A. Castagonoli, *Da Mickey Mouse ai mostri selvaggi: genesi di un capolavoro*, dal blog *Le figure dei libri*, 29 marzo 2018, [http://www.lefiguredeilibri.com/2018/03/29/maurice\\_sendak\\_adelphi/](http://www.lefiguredeilibri.com/2018/03/29/maurice_sendak_adelphi/)

ricordo, userà come riferimento per le illustrazioni dei racconti di Isaac Bashevis Singer della raccolta *Zlateh la capra* (1966)<sup>136</sup>.

Per la maggior parte autodidatta, Sendak inizia la sua carriera artistica al liceo, periodo in cui disegna sfondi per alcune strip. Dopo il diploma, tra il 1948 e il 1951, frequenta la Art Students' League di New York e lavora per il negozio di giocattoli F.A.O. Schwartz, realizzando immagini per le vetrine del grande magazzino. La sua carriera di illustratore di libri per l'infanzia inizia proprio in quegli anni, quando viene contattato da Ursula Nordstrom, che all'epoca dirigeva la sezione per bambini e ragazzi della casa editrice Harper & Row: intenzionata, come lo sarà una decina d'anni dopo Rosellina Archinto in Italia, a rivoluzionare la letteratura per l'infanzia, affiderà il giovane Sendak alla coppia formata da Crockett Johnson (nome d'arte di David Johnson Leisk, creatore del fumetto *Barnaby* e di una ventina di albi illustrati, come *Harold e la matita viola* del 1955) e Ruth Krauss. Per Krauss Sendak illustrerà *A Hole is to Dig: A First Book of First Definitions* (1952), che avrà un successo tale da portare l'artista a diventare illustratore freelance a tempo pieno. Dalla sua collaborazione con Krauss, con cui realizzerà anche altri volumi, Sendak impara a trasmettere, con la sua arte, la selvatichezza dell'infanzia che fino a quel momento non era stata raccontata, e a basarsi quindi su bambini veri per realizzare i suoi personaggi. Sarà questo ad accadere nei primi due libri scritti e illustrati dallo stesso Sendak: *Kenny's Window* del 1956, basato sulla sua esperienza di bambino, e *The Sign on Rosie's Door* del 1960, dove la protagonista è ispirata a una sua amica d'infanzia<sup>137</sup>.

L'espressione delle paure, delle gioie, delle emozioni che caratterizzano l'esperienza dei bambini arrivano al culmine proprio con *Nel paese dei mostri selvaggi*, l'albo che avrà più

---

<sup>136</sup> U. C. Knoepfelmacher, *Disguising Death: Sendak's Fantasy Children and the Holocaust's Shadow*, PMLA, January 2014, Vol. 129, No. 1 (January 2014), p. 110.

<sup>137</sup> P. Nel, *Wild Things, I Think I Love You: Maurice Sendak, Ruth Krauss, and Childhood*, PMLA, January 2014, Vol. 129, No. 1 (January 2014), p. 113.

successo in tutta la sua produzione, e che susciterà nei suoi lettori, in quelli bambini ma soprattutto in quelli adulti, una risposta emotiva molto forte, dovuta proprio alla vulnerabilità dell'infanzia descritta perfettamente nell'opera<sup>138</sup>. Un'infanzia fragile, ma anche attiva ed eroica: sono queste caratteristiche ad emergere non solo in *Nel paese dei mostri selvaggi*, ma anche negli altri due libri con cui quest'albo forma una trilogia, *La cucina della notte* (*In The Night Kitchchen*, 1970) e il già citato *Outside Over There*, in cui i piccoli protagonisti risolvono una crisi personale utilizzando le loro capacità, in particolare l'immaginazione, per poi, come nelle migliori fiabe, una volta superato l'ostacolo, tornare a casa<sup>139</sup>. Negli anni Settanta, dopo aver ricevuto l'Hans Christian Andersen Award per l'illustrazione (l'unico statunitense ad averlo ricevuto) ed essersi trasferito in Connecticut, dove vivrà fino alla morte nel 2012 col compagno, Sendak inizia una seconda carriera come scenografo e costumista – tra le opere per cui ha lavorato, *Brundibar* di Hans Krasa, *Lo Schiaccianoci* di Tchaikovsky e *Il flauto magico* di Mozart, il suo compositore preferito.

### 2.1.2 L'albo

In *Nel paese dei mostri selvaggi* l'amore di Sendak per l'arte popolare emerge fin dal font scelto dall'autore per il titolo [fig. 1], un carattere della famiglia Interlock usato solitamente nelle grafiche pubblicitarie, che contrasta con le immagini di gusto romantico dell'albo<sup>140</sup> e con i suoi riferimenti, come il mostro-minotauro che sembra dormire in copertina: considerato un essere mitologico pericoloso e aggressivo che, se controllato, si fa simbolo

---

<sup>138</sup> Ivi, p. 114.

<sup>139</sup> C. Hayward, *Sendak's Heroic Trilogy: Where The Wild Things Are, In The Night Kitchen, Outside Over There*, *Merveilles & contes*, Vol. 1, No. 2 (December 1987), p. 101.

<sup>140</sup> Castagnoli, *Da Mickey Mouse*, cit., [http://www.lefiguredeilibri.com/2018/03/29/maurice\\_sendak\\_adelphi/](http://www.lefiguredeilibri.com/2018/03/29/maurice_sendak_adelphi/).



della vittoria dell'uomo contro i propri istinti<sup>141</sup>, nella copertina dell'albo si rivela invece innocuo. La sua posa e il cielo notturno nello sfondo rimandano a un mondo di sogno, legato all'immaginazione e, di conseguenza, all'interiorità. È proprio sera quando il protagonista ribelle dell'albo, Max, si traveste da lupo e ne combina "una delle sue/ e poi un'altra"<sup>142</sup>: nelle illustrazioni lo si vede prima intento a costruirsi una tenda, attaccando un chiodo al muro, poi inseguire con una forchetta una cagnolina (è Jennie, la sealyham terrier di Sendak, che appare in vari camei all'interno dei suoi libri). La madre, mai raffigurata nell'albo, riprende il bambino, chiamandolo *selvaggio*: il termine utilizzato nella versione originale del testo, *wild thing*, è l'anglicizzazione dell'espressione yiddish che usava la madre dell'autore stesso per sgridarlo, *vilde chaya*<sup>143</sup>. La risposta di Max, che terrorizzò i pedagogisti dell'epoca per la sua maleducazione (e onestà), "e allora ti mangio!"<sup>144</sup>, è il primo dei numerosi riferimenti al cibo presenti nell'albo. Se da un lato l'atto di mangiare o il desiderio di farlo rappresenta il potere, la difficoltà a mantenere il controllo<sup>145</sup>, proseguendo nella lettura tornerà sottoforma di dubbio tra divorare ed essere divorati, diventando una metafora della gestione delle proprie emozioni.<sup>146</sup>

Max viene mandato a letto senza cena, in una stanza verdastra, fredda come appaiono i sentimenti della madre, esiliato dallo spazio degli adulti<sup>147</sup>. Ma lo spazio chiuso della camera si rivela mobile e metamorfico<sup>148</sup>, come se rispondesse all'immaginazione del bambino:

---

<sup>141</sup> S. J. Lindow, *Wild Gifts: Anger Management and Moral Development in the Fiction of Ursula K. Le Guin and Maurice Sendak*, *Extrapolation*, Vol. 47, No. 3 (2006), The University of Texas at Brownsville and Texas Southmost College, p. 451.

<sup>142</sup> M. Sendak, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Adelphi, Milano 2017, pp. 6-8.

<sup>143</sup> J. Cech, *Maurice Sendak and "Where the Wild Things Are": A Legacy of Transformation*, *PMLA*, January 2014, Vol. 129, No. 1 (January 2014), p. 105.

<sup>144</sup> Sendak, *Nel paese*, cit., p. 10.

<sup>145</sup> Singer, *Maurice Sendak*, cit., p. 31.

<sup>146</sup> M. Nikolajeva, C. Scott, *How Picturebooks Work*, Routledge, New York 2006, p. 183.

<sup>147</sup> Ivi, p. 181.

<sup>148</sup> E. Varrà, *In loco. Leggere lo spazio per leggere la letteratura per l'infanzia*, in L. Cantatore (a cura di), *In cerca di guai. Studiare la letteratura per l'infanzia*, Junior-Bambini Edizioni, Parma 2020, p. 124.

“quella notte”, infatti, “nella camera di Max spuntò una foresta/ e crebbe.../ crebbe finché il soffitto si coprì di rami e dalle pareti entrò il mondo”<sup>149</sup>. La stanza di Max si trasforma gradualmente in un bosco, in uno spazio aperto che lo libera dal castigo: è lo spazio dell’immaginazione del protagonista, che ricorre alle sue capacità di bambino per ribellarsi alla madre e continuare a giocare. L’inconscio fa così il suo debutto nella letteratura per l’infanzia<sup>150</sup>, e l’albo stesso risponde alla sua espressione, animandosi: man mano che la rabbia di Max diventa furia e la sua fantasia esplode, lo spazio delle illustrazioni nella doppia pagina si ingrandisce<sup>151</sup>, invadendo quello occupato dalle parole [figg. 2-3-4].

Finalmente libero, immerso in una natura immaginata che rimanda a Blake per l’equilibrio di colori e pennellate e per il dettaglio delle foglie<sup>152</sup> e a Henri Rousseau per l’atmosfera di sogno, accentuata dalla presenza costante della luna<sup>153</sup>, Max prosegue la sua fuga per mare a bordo di una barca “tutta per lui”. Dopo un viaggio di lunghezza indefinita, come nelle fiabe o nei giochi dei bambini, il protagonista arriva al paese dei mostri selvaggi, che lo accolgono ringhiando e sfoderando gli artigli. Ma Max, pieno di risorse come tutti i bambini dei libri di Sendak, li doma con un trucco di magia e non si lascia spaventare: premiato per il suo coraggio, viene acclamato dai mostri come “il più selvaggio tra i selvaggi”<sup>154</sup> ed incoronato re. I mostri, che diventeranno tra i personaggi più iconici dell’autore, sono anch’essi frutto di una mescolanza unica di riferimenti molto vari tra loro. Creature ibride che rimandano a figure mitologiche (il già citato Minotauro, ma anche il grifone o la Chimera di Arezzo) e ai mostri

---

<sup>149</sup> Sendak, *Nel paese*, cit., pp. 12-14-16.

<sup>150</sup> M. Terrusi, *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l’infanzia*, Carrocci Editore, Roma 2020, p. 229.

<sup>151</sup> Cochet, Vassalli, *Maurice Sendak*, cit., p. 67.

<sup>152</sup> A. Castagnoli, *Maurice Sendak e William Blake: una mia scoperta sulle fonti di Nel paese dei mostri selvaggi*, dal blog Le figure dei libri, 28 aprile 2014, <http://www.lefiguredeilibri.com/2014/04/28/maurice-sendak-e-william-blake>.

<sup>153</sup> Singer, *Maurice Sendak*, cit., p. 23.

<sup>154</sup> Sendak, *Nel paese*, cit., p. 25.

dell'amato Blake, sono soprattutto ispirati agli zii di Sendak, che ogni domenica andavano a trovare lui e la sua famiglia per pranzo (e che lui detestava):

E l'unico sollievo dall'obbligo di restare seduti e di ascoltare lo strazio dei continui «Ma quanto sei cresciuto» consisteva nell' esaminare con occhio critico questi parenti e nel prendere nota d'ogni neo, d'ogni occhio arrossato, d'ogni pelo che faceva capolino dalle narici e d'ogni dente annerito. Vivevo nella paura che, se mia madre fosse stata troppo lenta a cucinare e loro fossero diventati davvero affamati, mi circondassero, mi pizzicassero la guancia e dicessero: «Sembri gustoso, potremmo mangiarti in un sol boccone». In realtà eravamo sicuri che l'avrebbero fatto. Mangiavano tutto ciò su cui posavano lo sguardo. Perciò, in fin dei conti, sembra che i Mostri selvaggi siano quegli stessi zii e zie. Che riposino in pace.<sup>155</sup>

I mostri, però, per artigli e ferocia sono soprattutto simili a Max: si possono interpretare quindi, all'interno della narrazione, come suoi alter ego, frammenti che compongono la sua identità<sup>156</sup>. Il loro regno è il regno di Max, uno spazio dove può sfogarsi in modo libero, dove può elaborare e superare il conflitto con la madre attraverso la catarsi: sono esemplari, da questo punto di vista, le tre pagine di sole illustrazioni che rappresentano il “finimondo” (*wild rumpus* nell'originale) scatenato da Max e dai suoi mostri. I personaggi saltano e ballano, ululano alla luna, si dondolano sugli alberi in un'immagine che rimanda a King Kong<sup>157</sup> [fig. 5], fanno una parata: in sintesi, esprimono tutta la selvatichezza dell'infanzia.

Dopo questo climax emotivo, ritorna la tranquillità (e le illustrazioni, di conseguenza, rimpiccioliscono): è l'alba (o il tramonto?), i mostri dormono e Max siede pensoso nella sua tenda (l'immagine rimanda al Sogno di Costantino di Piero della Francesca<sup>158</sup>) [fig. 6]. Dopo aver mandato i “sudditi” a letto senza cena, si sente solo: richiamato da “un buon profumo di cose da mangiare”<sup>159</sup> che viene dall'altra parte del mondo, decide di abbandonare i suoi

---

<sup>155</sup> Sendak, *Caldecott & Co.*, cit., p. 259.

<sup>156</sup> Terrusi, *Albi Illustrati*, cit., p. 231.

<sup>157</sup> Ibidem.

<sup>158</sup> Singer, *Maurice Sendak*, cit., p. 30.

<sup>159</sup> Sendak, *Nel paese*, cit., p. 35.

mostri e tornare a casa. Torna il tema del cibo: quello che richiama Max a casa e la possibilità che venga divorato dai mostri, che gli dicono “ti amiamo così tanto! Ti mangeremmo!”<sup>160</sup>. Il bambino si trova davanti al dilemma tra mangiare o essere mangiati, tra i temi più tipici della letteratura per l’infanzia<sup>161</sup>, ma anche tra l’essere divorato dall’infanzia o l’abbandonare i propri mostri selvaggi<sup>162</sup>. Max ritorna da dov’era partito, navigando “fino a quella notte dove in camera sua trovò la cena/ ancora calda”<sup>163</sup> [fig. 7]. È proprio la cena, che si rivela essere stata lasciata nella camera da poco, a rendere ambiguo il finale: non è chiaro quanto tempo sia passato, se il viaggio di Max è frutto della sua immaginazione o reale, teoria supportata dal fatto che la luna, elemento grafico che risponde alle variazioni dei sentimenti di Max, da crescente com’era all’inizio dell’albo si è fatta piena. La lettura simbolica del testo è appoggiata quindi da un dettaglio verbale, mentre è visuale quello a favore di un’interpretazione mimetica<sup>164</sup>.

Abbassandosi il cappuccio, un gesto che verrà ripreso da molti altri autori dopo Sendak, Max abbandona la sua identità di mostro e ritorna ad essere sé stesso, non prima di aver trovato le risposte che cercava esplorando la sua interiorità, “il suo paese più nascosto e più spaventoso; il che va fatto con un costume da lupo” che ribalta il pericolo esorcizzandolo<sup>165</sup>.

## 2.2. Essere un *coso*: identità e crescita negli albi di Beatrice Alemagna

Con *Nel paese dei mostri selvaggi* si è visto come, grazie al ricordo vivo della propria infanzia, Maurice Sendak sia riuscito a descrivere la complessità dell’universo interiore dei bambini –

---

<sup>160</sup> Sendak, *Nel paese*, cit., p. 36.

<sup>161</sup> Nikolajeva, Scott, *How Picturebooks*, cit., p. 183.

<sup>162</sup> Lindow, *Wild Gifts*, p. 453.

<sup>163</sup> Sendak, *Nel paese*, cit., pp. 40-42.

<sup>164</sup> Nikolajeva, Scott, *How Picturebooks*, cit., p. 180.

<sup>165</sup> M. Bernardi, *Letteratura per l’infanzia e alterità. Incanti, disincanti, ambiguità, tracce*, FrancoAngeli, Milano 2016, p. 165.

e, di conseguenza, la loro identità. Sono diversi gli autori che, nel corso dei decenni, si sono ispirati all'albo di Sendak e alla sua poetica: i temi del bambino-mostro e della selvatichezza dell'infanzia si ritrovano, ad esempio, in *Marcellina e il mostro* di Mary Lystad e Victoria Chess, del 1968, o in *Non rompere, Giovanni* di David McKee, del 1980, entrambi pubblicati sempre dalla Emme Edizioni<sup>166</sup>. Il tema della rabbia, che in *Nel paese dei mostri selvaggi* era simboleggiato dai mostri di Max, viene ripreso in un albo contemporaneo come *Che rabbia!* di Mireille D'Alleancé (2000), dove tra l'altro l'emozione del bambino protagonista è rappresentata sotto forma di mostro, in questo caso una creatura informe e rossa<sup>167</sup>. Altro albo fondamentale, da questo punto di vista, è *Dentro me* del 2008, scritto da Alex Cousseau e illustrato da Kitty Crowther: il protagonista dell'opera, incappucciato come Max in *Nel paese dei mostri selvaggi*, compie un viaggio dentro sé stesso e dialoga con la sua parte più oscura, dall'aspetto simile a quello di un orco<sup>168</sup>. Anche in questo caso, con una parabola sulla nascita della coscienza morale<sup>169</sup>, si parla di interiorità, compresi i suoi aspetti più difficili, come le paure e le emozioni negative.

Non sorprende quindi che Sendak sia uno dei punti di riferimento, come testimoniano soprattutto i suoi schizzi di bambini scatenati<sup>170</sup>, di un'artista della sensibilità di Beatrice Alemagna, autrice di albi illustrati e illustratrice attiva dal 1999. Nata a Bologna nel 1973<sup>171</sup>, decide in tenera età di diventare "pittrice e scrittrice di romanzi", appassionandosi alla

---

<sup>166</sup> Terrusi, *Albi illustrati*, cit., pp. 39-40.

<sup>167</sup> Ivi, pp. 234-235.

<sup>168</sup> S. Vecchini, *'Una frescura al centro del petto'. L'albo illustrato nella crescita e nella vita interiore dei bambini*, Topipittori, Milano 2019, p. 160.

<sup>169</sup> Ivi, p. 162.

<sup>170</sup> M. Negri, *Maestri*, in Hamelin Associazione Culturale (a cura di), *Alfabeto Alemagna*, Topipittori, Verona 2023, p. 96.

<sup>171</sup> I dati biografici provengono dal sito della casa editrice Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/autore/beatrice-alemagna>, e dal sito personale dell'autrice, <http://www.beatricealemagna.com/about>.

lettura: tra i suoi autori preferiti l'italo Calvino di *Marcovaldo* e delle *Fiabe italiane*, Gianni Rodari e Astrid Lindgren (soprattutto per la sensibilità e il rispetto con cui guardano all'infanzia)<sup>172</sup>. Per quanto riguarda l'illustrazione, oltre al già citato Sendak, Alemagna ricorda le opere irriverenti di Tomi Ungerer, con i loro protagonisti anticonvenzionali (come *I tre briganti* dell'omonimo albo del 1961), e la fumettista Grazia Nidasio, autrice di punta del *Corriere dei Piccoli* (*Valentina Melaverde, Stefi*)<sup>173</sup>. Dai movimenti di metà Ottocento e dalle successive avanguardie (i *Fauves* e i pittori naïf, ma anche Paul Klee, Max Ernst, Marc Chagall e Otto Dix) l'artista prenderà la tendenza a deformare corpi e paesaggi e a reinventarli, amplificandone l'espressività<sup>174</sup>. Nel 1996, una volta conclusi gli studi di progettazione grafica e comunicazione visiva all'ISIA di Urbino, durante i quali anche lei stessa ha tenuto corsi di illustrazione, Alemagna partecipa al concorso *Figures futures* del Salon du Livre et de la Presse Jeunesse di Montreuil, vincendo il primo premio. Quello stesso anno si trasferisce proprio in Francia, a Parigi, dove tuttora risiede: mentre collabora col Centre Pompidou, per cui realizzerà poster per un decennio, l'artista inizia la sua carriera nel mondo della letteratura per l'infanzia, debuttando con l'albo *Une maman trop pressée* (inedito in Italia). Autrice di oltre quaranta libri, ottiene un enorme successo: le sue opere sono state esposte in numerose mostre, sia personali che collettive, e ha vinto numerosi premi, come il *Premio Andersen Italia*, il *Best Illustrated* del New York Times, il *Best Children's Book* della New York City Library, il *Grand Prix de L'Illustration* in Francia<sup>175</sup>.

Lo stile e la poetica degli albi di Beatrice Alemagna sono personalissimi, e pur mantenendo dei tratti in comune sono in continua evoluzione: uno dei motti dell'autrice è proprio quello

---

<sup>172</sup> Negri, *Maestri*, cit., p. 91.

<sup>173</sup> Ivi, p. 96.

<sup>174</sup> Ivi, p. 97.

<sup>175</sup> C. Rose, *Beatrice, pittrice di romanzi*, dal blog della casa editrice Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/beatrice-pittrice-di-romanzi>.

dell'invenzione tramite la rottura<sup>176</sup>, un bisogno di sorprendersi che fa da contraltare al controllo totale dell'albo, curato in tutti i suoi dettagli<sup>177</sup>. È nella sorpresa, nella ricerca del meraviglioso nei dettagli della vita, che si esprime il continuo attingere di Alemagna ai suoi ricordi di bambina (aspetto che, anche in questo caso, la avvicina a Sendak). Questo "bisogno di dialogare ancora con la mia parte più piccola"<sup>178</sup> si può rintracciare nell'universo grafico di Beatrice Alemagna, che sembra scaturire da quella necessità tutta infantile del creare dalla materia<sup>179</sup>, dal *pasticciare*: le matite colorate vengono rotte, i pennelli lasciati in ammollo nell'acqua, i tubetti di colore "maltrattati. Li spremono senza nessuna cautela o rispetto"<sup>180</sup>. Da questa relazione sensoriale con la materia emergono un'estetica ruvida<sup>181</sup>, delle illustrazioni quasi tattili, in cui si mescolano stili e tecniche e in cui il colore marrone, della terra e del pasticcio nel fango<sup>182</sup>, domina incontrastato.

Sempre dall'infanzia Alemagna prende l'attenzione alle cose, non solo agli oggetti quotidiani ma anche alla "preziosità del minuto"<sup>183</sup>, allo *scarto* benjaminiano dalla cui minutezza – e talvolta incompiutezza – i bambini creano mondi, proprio come il collezionista libera le cose dalla schiavitù dell'utilità accostandone di diverse tra loro<sup>184</sup>.

Non che il fanciullo non viva un rapporto perfetto con gli oggetti che lo circondano. Al contrario. Immerso nella grazia di una sensualità senza mende, le sue mani afferrano l'arancia, si tuffano nella ricchezza del pelame o dell'acqua con la velocità, con l'apiombo di un angelo. Ma egli non lo sa. Solo quando la sua memoria si richiuderà come un cerchio sopra i suoi stessi inizi, potrà saperlo.<sup>185</sup>

---

<sup>176</sup> Ibidem.

<sup>177</sup> I. Tontardini, *Cercare*, in Hamelin, *Alfabeta Alemagna*, cit., p. 45.

<sup>178</sup> A. Castagnoli, *Intervista a Beatrice Alemagna*, dal blog Le figure dei libri, 19 marzo 2008, <http://www.lefiguredeilibri.com/2008/03/19/intervista-a-beatrice-alemagna/>.

<sup>179</sup> S. Van der Linden, *Materialità*, in *ivi*, p. 101.

<sup>180</sup> Rose, *Beatrice, pittrice*, cit.

<sup>181</sup> G. Zoboli, *La poetica dei così. La rappresentazione dell'identità di genere nei libri di Beatrice Alemagna*, *Roots & Routes*, anno X, n.34, settembre-dicembre 2020.

<sup>182</sup> Van der Linden, *Materialità*, cit., p. 103.

<sup>183</sup> G. Piccinini, *Infanzia*, in *ivi*, p. 83

<sup>184</sup> cit. in M. Libardi, *Cose*, in *ivi*, p. 50.

<sup>185</sup> C. Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987, p. 15.

Dalla combinazione di questi elementi eterogenei nascono i *così*, personaggi tipici degli albi di Beatrice Alemagna, “esseri paralleli e approssimativi”<sup>186</sup> che, proprio come i bambini, si interrogano sulla loro incompiutezza, si muovono alla ricerca di un posto che li accolga per quello che sono<sup>187</sup>: l’identità, infatti, è il filo rosso che collega molte delle sue opere.

I protagonisti dei primi lavori di Beatrice Alemagna sono proprio esseri in difficoltà, creature tra il reale e il fantastico che incarnano tutta la fragilità dei bambini. È questo il caso di due opere del 2002, *La bambina di vetro (Gisèle de verre)* e *Mio amore (Mon amour)*, pubblicate per la prima volta in Italia nel 2020. Frutto di un periodo di rivoluzione personale<sup>188</sup>, Alemagna tornerà sui due albi, modificandone la copertina e, nel caso di *La bambina di vetro*, anche alcune delle immagini interne, accentuando il tema della ribellione che caratterizza il volume.

Per *La bambina di vetro* Alemagna si ispira al racconto *Giacomo di cristallo* della raccolta *Favole al telefono* di Rodari, autore che, come si è già detto, ha segnato i suoi anni di formazione, da cui trae l’ispirazione alla libertà<sup>189</sup>. Gisèle, “la sorellina francese di Giacomo”<sup>190</sup>, nasce trasparente: “brillava, scintillava, si confondeva con gli oggetti, cambiava colore al tramonto e sotto il sole si trasformava in mille riflessi”<sup>191</sup>. Oltre ad essere fragile come fa intendere il *vetro* del titolo, quindi, la bambina è mutevole, in continua trasformazione, sembra fondersi panicamente con tutto ciò che ha intorno<sup>192</sup>. La poetica di metamorfosi ed indefinitezza del volume viene esplicitata graficamente dalla scelta dei colori,

---

<sup>186</sup> G. Agamben, *Il Giorno del Giudizio*, nottetempo, Roma 2011, p. 18.

<sup>187</sup> A. Castagnoli, *Il mondo delle cose fragili, saggio su Beatrice Alemagna*, Le immagini della fantasia, Sàrmede 2010, dal blog Le figure dei libri, 25 ottobre 2010, <http://www.lefiguredeilibri.com/2010/10/25/testo-su-beatrice-alemagna-per-il-catalogo-di-sarmede-2010/>.

<sup>188</sup> *Mio amore*, intervista a Beatrice Alemagna dal blog della casa editrice Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/mio-amore>.

<sup>189</sup> B. Alemagna, *La bambina di vetro contiene tutta la mia forza*, dal blog della casa editrice Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/un-essere-fragile-con-una-grande-forza>.

<sup>190</sup> Ibidem.

<sup>191</sup> B. Alemagna, *La bambina di vetro*, Topipittori, Milano 2019, p. 9.

<sup>192</sup> Zoboli, *La poetica*, cit.



tra i quali predomina l'azzurro, e dall'uso della carta da lucido, che evidenzia la natura prismatica di Gisèle - un omaggio a Munari, storico illustratore dei libri di Rodari, e alla sua poetica basata sull'effimero e il cangiante<sup>193</sup>. Emblematico da questo punto di vista il momento in cui, crescendo, la protagonista si rende conto di trovarsi in una situazione difficile: "dietro la sua fronte trasparente, tutti potevano leggere i suoi pensieri, quelli belli e quelli cattivi. Nulla di ciò che provava poteva sfuggire agli altri"<sup>194</sup>. I fogli trasparenti su cui è raffigurato il viso di Gisèle, oltre a scandire il tempo che passa, sembrano rappresentare una presa di coscienza da parte della protagonista [figg. 8-9]: la meraviglia che prova la società nei suoi confronti si è trasformata velocemente in stigma. Questo cambiamento di opinione provoca nella storia un'ulteriore distinzione rispetto alla favola di Rodari: mentre in *Giacomo di cristallo* il nucleo del racconto era la verità, nell'opera di Alemagna è quell'identità che tornerà nei suoi albi successivi. Gisèle saluta i genitori e parte, alla ricerca di un posto nel mondo, dell'accettazione, ma invano: ovunque vada trova il pregiudizio, fino al giorno in cui non decide di voltarsi e tornare a casa, "anche se la verità è spaventosa e la gente preferisce ignorarla. Da quel giorno, Gisèle avrebbe vissuto la sua vita com'era. Fragile e luminosa. Trasparente ma, infine, tutta intera"<sup>195</sup>. Con questo finale, in cui paradossalmente Alemagna fa coincidere frammentazione e completezza, l'integrità è da intendere come accettazione di sé e delle proprie trasparenze, che a loro volta non sono tanto delle incertezze quanto delle possibilità di cambiamento, e dunque di libertà<sup>196</sup>.

Se le illustrazioni di *La bambina di vetro* riprendono la trasparenza quasi incorporea della sua protagonista, con *Mio amore* Alemagna sperimenta con il ricamo, tecnica che rimanda al

---

<sup>193</sup> B. Alemagna, *La bambina di vetro contiene tutta la mia forza*, dal blog della casa editrice Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/un-essere-fragile-con-una-grande-forza>.

<sup>194</sup> Alemagna, *La bambina*, cit., p. 18.

<sup>195</sup> Ivi, pp. 32-34.

<sup>196</sup> Zoboli, *La poetica*, cit.

senso del tatto, alla carezza, all'affettività<sup>197</sup>, e che ben si accosta, con le sue immagini elementari, alla schiettezza del testo<sup>198</sup>. Il protagonista dell'albo è "uno strano animale/ un coso bizzarro, con i peli di un cane e la testa di un maiale"<sup>199</sup> [fig. 10], un *patchwork* di animali ma anche di scampoli di stoffa, bottoni, fili colorati che cambia ad ogni girare di pagina (la fisionomia variabile<sup>200</sup> dei personaggi di Alemagna, che rimangono comunque riconoscibili, è un'altra costante della sua produzione). È proprio la sua indefinitezza il tema centrale dell'albo: nel suo mondo di stoffa, in cui i punti di ricamo si fanno tratti salienti e i bottoni creano effetti di volume<sup>201</sup>, il *coso* incontra una serie di personaggi, umani e animali, che lo etichettano ogni volta in un modo diverso, in un gioco della galleria di identità tipica di molti albi illustrati (come *Pezzettino* di Leo Lionni, del 1975). Una donna lo chiama *gattone*, un uccello lo scambia per un piccione, un domatore pensa che sia un leone, persino le sue pulci parlano di lui come se fosse un cane: "ma insomma, chi sono?"<sup>202</sup> si chiede il protagonista, che si muove in una serie di immagini in cui viene lasciato molto spazio al vuoto, metafora della sua solitudine<sup>203</sup>.

Tutto cambia quando incontra un'altra creatura indefinita come lui [fig. 11], che invece di imporgli un'identità si complimenta per la pelliccia. Alla domanda "non vuoi sapere chi sono?", il nuovo amico risponde semplicemente "lo so già! Tu sei il mio amore"<sup>204</sup>: in questo finale tenerissimo si ribaltano i termini della ricerca identitaria, e la definizione di sé si rivela come una necessità sociale più che personale<sup>205</sup>. In questo racconto d'amore senza esitazioni,

---

<sup>197</sup> Ibidem.

<sup>198</sup> Ibidem.

<sup>199</sup> B. Alemagna, *Mio amore*, Topipittori, Milano 2020, pp. 4-6.

<sup>200</sup> Zoboli, *La poetica*, cit.

<sup>201</sup> S. Van der Linden, *Texture*, in Hamelin, *Alfabeto Alemagna*, cit., p. 152.

<sup>202</sup> Alemagna, *Mio amore*, cit., p. 20.

<sup>203</sup> S. Van der Linden, *Assenza*, in Hamelin, *Alfabeto Alemagna*, cit., p. 23.

<sup>204</sup> Ivi, p. 26.

<sup>205</sup> Zoboli, *La poetica*, cit.

in cui è l'essere visto a salvare il protagonista<sup>206</sup>, il nucleo dev'essere ricercato non tanto nel finale quanto nella dialettica che fa sviluppare la storia:

Il senso e il nesso del libro sono da trovare nell'ellissi che il racconto tenta di operare rispetto alle categorie di specie, alle necessità di classificare l'identità degli esseri. Essere sé stessi può significare non essere niente altro che un essere amabile, amato e capace di dare amore. Possono non necessitare altre spiegazioni.<sup>207</sup>

Il tema dell'inclassificabilità, dell'identità che travalica le convenzioni sociali, ritorna in un albo di una decina d'anni più tardi, *I Cinque Malfatti* del 2014. I protagonisti del libro, i cinque *così malfatti* del titolo, sono dei perfetti outsider. Lo sono talmente tanto che nelle prime pagine, dal ritmo "da perdigiorno"<sup>208</sup>, si scoprono essere identificati dai loro difetti: il Bucato, il Piegato, il Molle, il Capovolto e lo Sbagliato. Gli amici, che "non riuscivano a concludere niente nella vita né avevano voglia di fare granché"<sup>209</sup>, vivono in una casa che sembra esaltare la loro colossale inadeguatezza<sup>210</sup>, sbilenca e disordinata proprio come, a loro volta, lo sono tutte le illustrazioni dell'albo, fatte di collage di foto e pezzi di carta colorata, pennarelli e pastelli [fig. 12].

La vita pigra dei Malfatti sembra interrompersi con l'arrivo, "da non si sa dove", del Perfetto, quello che tradizionalmente dovrebbe essere l'eroe della storia: un essere con "un naso al posto del naso, un corpo bello dritto, nemmeno un buco in pancia e pure una bella capigliatura"<sup>211</sup> che nel mondo sgrammaticato dei Malfatti viene presentato come comicamente vanitoso, vestito di un rosa shocking che spicca tra le pagine terrose dell'albo

---

<sup>206</sup> Castagnoli, *Il mondo*, cit.

<sup>207</sup> *Mio amore*, intervista, cit.

<sup>208</sup> A. Castagnoli, *I 5 malfatti di Beatrice Alemagna. O della felicità di avere dei difetti*, dal blog Le figure dei libri, 5 marzo 2014, <http://www.lefiguredeilibri.com/2014/03/05/i-5-malfatti-di-beatrice-alemagna-o-della-felicitadi-avere-dei-difetti>.

<sup>209</sup> B. Alemagna, *I Cinque Malfatti*, Topipittori, Milano 2021, p. 15.

<sup>210</sup> Zoboli, *La poetica*, cit.

<sup>211</sup> Alemagna, *I Cinque*, cit., p. 18.

[fig. 13]. Arrivato a casa dei cinque, e una volta scoperto che non fanno niente oltre a sbagliare tutto, li riprende severamente: dopo il commento “bisogna trovarvi qualcosa, un progetto, una soluzione, un’idea”<sup>212</sup>, i protagonisti tentano di difendersi, ma le loro caratteristiche fondamentali emergono come impedimenti. Al Bucato le idee passano attraverso, il Piegato non le trova tra le sue pieghe, quelle del Molle sono tutte molli, quelle del Capovolto sono tutte capovolte, quelle dello Sbagliato sono tutte sbagliate: in una parola, sono troppo malfatti.

Disgustato, il Perfetto ribatte: “dunque non sapete fare niente! Siete delle vere nullità!”<sup>213</sup>: è da questo commento, frutto dell’economia post-industriale, basata sull’utilità pratica, che sembra incarnata dal Perfetto<sup>214</sup>, che nasce la riflessione positiva dei Malfatti sulla loro identità. Al Bucato la rabbia passa attraverso, il Piegato conserva i ricordi nelle pieghe, il Capovolto vede cose che gli altri non vedono, quando allo Sbagliato riesce qualcosa si festeggia (il Molle, ovviamente, si è addormentato): hanno trovato il senso di sé nel loro difetto. Nel finale i cinque “dandosi pacche sulle spalle se ne andarono, più contenti che mai”<sup>215</sup>, lasciando da solo il Perfetto, sconfitto. Oltre che su una porta aperta<sup>216</sup>, l’albo si chiude sull’identità aperta dei Malfatti, che rimane indefinita, come nel caso di *Mio amore: I Cinque Malfatti* è inno non tanto al bastare a sé stessi quanto alla necessità di essere sé stessi<sup>217</sup>. All’irregolarità dei personaggi si associa qualcosa di positivo, di buono, come i biscotti malfatti che vengono richiamati, volutamente, dal titolo dell’albo<sup>218</sup>.

---

<sup>212</sup> Ivi, p. 21.

<sup>213</sup> Ivi, p. 24.

<sup>214</sup> Castagnoli, *Della felicità*, cit.

<sup>215</sup> Alemagna, *I Cinque*, cit., p. 35.

<sup>216</sup> *Una recensione malfatta*, dal blog della casa editrice Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/una-recensione-malfatta>.

<sup>217</sup> Zoboli, *La poetica*, cit.

<sup>218</sup> Ibidem.

Con il successivo *Il meraviglioso Cicciapellaccia (Le Merveilleux Dodu-Velu-Petit, 2014)* si prosegue con l'evoluzione della struttura delle opere di Beatrice Alemagna, iniziata nel 2010 con *Jo singe garçon* (inedito in Italia): da albi-*exempla* come i precedenti, dove la vicenda si pone come un paradigma e seguendo un ritmo ben marcato, si passa ad un approccio più fluidamente narrativo ed elastico<sup>219</sup>. Ispirandosi a una puntata dell'adattamento televisivo di *Pippi Calzelunghe* del 1969, vista durante l'infanzia, in cui la protagonista si mette alla ricerca girando per negozi di una creatura che non esiste, lo Spunk<sup>220</sup>, presente anche nel romanzo originale, Beatrice Alemagna propone una storia sulla "scoperta leggera di qualcosa di unico", in cui è riassunta tutta la sua idea di infanzia<sup>221</sup>. L'albo, la cui gestazione è durata sei anni, fra ricerche e riflessioni, nasce dall'invenzione dell'autrice del *Cicciapellaccia* (il *Dodu-Velu-Petit*), una "specie di cagnetto elettrizzato"<sup>222</sup> [fig. 14]: è sulle sue tracce che si mette la protagonista del libro, Eddie, una bambina che a differenza dei genitori e della sorella maggiore non sa "fare niente. Ma niente di niente"<sup>223</sup> (proprio come i Malfatti), intenzionata a regalarlo alla madre per il compleanno. Proprio come Pippi, Eddie lo cerca nei negozi del suo paese (in panificio, in fioreria, nel negozio di abbigliamento, nel negozio di antiquariato), ma dove invece del regalo perfetto riceve dei piccoli doni che, all'apparenza insignificanti, come nelle fiabe la aiuteranno.

La forsennata ricerca di Eddie è perfettamente riassunta dalla tavola-diorama [fig. 15] in cui si vede dall'alto l'intera cittadina, fatta di edifici di colori e stili diversi tra loro (come potrebbero apparire le case giocattolo di un bambino), mentre la bambina, una marionetta

---

<sup>219</sup> E. Varrà, *Racconto*, in Hamelin, *Alfabeta Alemagna*, cit., pp. 126-127.

<sup>220</sup> B. Alemagna, *Un essere fragile con una grande forza*, dal blog della casa editrice Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/un-essere-fragile-con-una-grande-forza>.

<sup>221</sup> Ibidem.

<sup>222</sup> Ibidem.

<sup>223</sup> B. Alemagna, *Il meraviglioso Cicciapellaccia*, Topipittori, Milano 2015, pp. 6-7.

di carta, accentua il senso di giocoso artificio dell'immagine<sup>224</sup>. Dopo essere scappata da Theo, "il macellaio più scorbutico del mondo"<sup>225</sup> (che da questo punto di vista, involontariamente, la aiuta), Eddie sente dei "meravigliosi rumorini"<sup>226</sup>: sono quelli del Cicciapelliccia, sopra un tetto, dello stesso rosa shocking del Perfetto, ancora una volta un colore eccentrico e squillante. Nel suo essere tra l'organico e l'inorganico (tra i suoi usi, ad esempio, sia quello di massaggiatore personale che di piumino per la polvere)<sup>227</sup>, il Cicciapelliccia si colloca perfettamente tra i *così* di Beatrice Alemagna, creature indefinibili che nella loro unicità parlano dell'identità in divenire dell'infanzia. Eddie si dimostra piena di risorse: con la brioche del panettiere attira l'animale, che cade in un sacchetto della spazzatura; dopo aver toccato il quadrifoglio della fioreria, dalla tasca le cade il francobollo raro ricevuto dall'antiquario, che regalerà al netturbino in cambio del sacco; con il bottone in madreperla ricevuto nel negozio di abbigliamento, attiva la fontana per lavare il Cicciapelliccia. Trionfante, Eddie torna a casa, dove il regalo sarà molto apprezzato: mettendosi alla prova, la bambina ha scoperto una qualità che non sapeva di avere, arrivando infine ad accettare sé stessa. Ci riesce anche grazie alla cura, altro tema fondamentale del testo, che passa dai regali degli amici ad Eddie al gesto di stringere a sé il Cicciapelliccia:

Volevo parlare di cura: ogni forma di attenzione, di ricerca, di amore (la bambina amando sua madre, scopre di amare anche sé stessa e i suoi amici di tutti i giorni. Amici che, aiutandola, consigliandola, offrono anch'essi cura e amore).<sup>228</sup>

---

<sup>224</sup> M. Libardi, *Diorami*, in Hamelin, *Alfabeto Alemagna*, cit., p. 56.

<sup>225</sup> Alemagna, *Il meraviglioso*, cit., p. 24.

<sup>226</sup> Ivi, p. 29.

<sup>227</sup> Libardi, *Cose*, in Hamelin, *Alfabeto Alemagna*, cit., p. 49.

<sup>228</sup> Alemagna, *Un essere*, cit.

### 3. L'alterità nella letteratura per l'infanzia

#### 3.1 Un'amicizia multicolore: *Piccolo blu e piccolo giallo* di Leo Lionni

Molte delle opere narrative per l'infanzia, passate e presenti, sono caratterizzate da una densità metaforica profonda<sup>229</sup>: figura retorica che dona a chi la usa la possibilità di poter parlare, più liberamente di quanto non si potrebbe senza, di qualsiasi argomento, e che nel caso specifico degli albi illustrati viene sfruttata sia nel poetico che nel pittorico<sup>230</sup>. È questo il caso dell'altro volume fondamentale pubblicato nel 1967 dalla Emme Edizioni, *Piccolo blu e piccolo giallo* (*Little Blue and Little Yellow*)<sup>231</sup>, dello scrittore, artista e grafico Leo Lionni. Nato ad Amsterdam nel 1910, Lionni si stabilisce inizialmente in Italia, dove partecipa al movimento futurista e muove i primi passi nel graphic design, per poi emigrare negli Stati Uniti nel 1939, in fuga dalle leggi razziali, dove diventerà art director dell'importante agenzia di grafica pubblicitaria Ayer & Son (è in questo periodo che lavorerà con altri importanti artisti del suo tempo, come Saul Steinberg, Willem De Kooning e Fernand Léger)<sup>232</sup>. Dopo varie collaborazioni con riviste ed istituti d'arte, nel 1960 Lionni ritorna in Italia, dove vivrà stabilmente fino alla morte, nel 1999<sup>233</sup>.

*Piccolo blu e piccolo giallo*, che aveva già visto la stampa negli Stati Uniti nel 1959, ha una genesi simile ad altri classici nati dal rapporto d'affetto che legava i loro autori a dei bambini, come si è visto nel capitolo precedente: l'albo, infatti, viene inizialmente creato come dono dell'artista ai suoi nipoti, Ann e Pippo, durante un viaggio in treno, utilizzando ritagli di

---

<sup>229</sup> M. Bernardi, *Letteratura per l'infanzia e alterità. Incanti, disincanti, ambiguità, tracce*, FrancoAngeli, Milano 2016, p. 86.

<sup>230</sup> M. Bernardi, *Zone outsider nella marginalità della Grande Esclusa. Poesia, inaspettatamente fiaba, romanzo di formazione*, in E. Beseghi e G. Grilli (a cura di), *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Carrocci editore, Roma 2014, p. 89.

<sup>231</sup> L. Lionni, *Piccolo blu e piccolo giallo*, Babalibri, Milano 2019.

<sup>232</sup> Biografia tratta dal sito della casa editrice Babalibri, <https://www.babalibri.it/autori/leo-lionni/>.

<sup>233</sup> Ibidem.

rivista<sup>234</sup>. A causa dell'immediato e grande successo, *Piccolo blu e piccolo giallo* segnerà l'inizio della realizzazione di albi illustrati di Lionni. Con fantasie visive pregiate e con uno stretto rapporto tra progetto grafico (l'autore creerà dei libri caratterizzati dal design rigoroso e sobrio che li renderanno riconoscibilissimi<sup>235</sup>) e suggestione poetica<sup>236</sup>, l'autore racconterà storie dalla forte sostanza etica<sup>237</sup>, in cui i protagonisti, spesso animali (ricorrenti sono i topolini, come il filosofo-narratore Federico dell'omonimo albo del 1967, altro suo capolavoro, ma anche camaleonti, pesci, coccodrilli) ma anche forme astratte (oltre allo stesso *Piccolo blu e piccolo giallo*, si veda *Pezzettino* del 1975), si fanno metafore di storie profondamente umane: non è un caso, dunque, che la sua prima opera letteraria parli di una storia d'amicizia, nello specifico dell'amicizia di due macchie di colore.

Il tema centrale del libro si palesa a partire dalla copertina e dal frontespizio **[fig. 16]**: anche senza testo l'immagine, iconica nella sua semplicità, fa intendere che nell'albo si parlerà di un legame, della fusione tra due entità diverse<sup>238</sup>: detto altrimenti, dell'incontro con l'Altro. Le prime pagine introducono il protagonista, piccolo blu **[fig. 17]**, e i suoi affetti **[fig. 18]**: i genitori, due macchie blu più grandi, rappresentati con lui nella loro casa, una forma marrone tondeggiante, e i suoi amici, tra i quali appare piccolo giallo, quello più caro, con una famiglia "speculare" alla sua **[fig. 19]** (la forma dei genitori e quella della casa stessa richiamano quelli di piccolo blu). Risulta da subito evidente come la trama e la caratterizzazione dei personaggi dipendano dalla narrativa verbale<sup>239</sup>: decodificando l'iconotesto le immagini, astratte ed

---

<sup>234</sup> M. Terrusi, *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*, Carrocci Editore, Roma 2020, p. 221.

<sup>235</sup> A. Rauch, *Tracce per una storia dell'albo*, in Hamelin Associazione Culturale (a cura di), *Ad occhi aperti: leggere l'albo illustrato*, Donizelli Editore, Roma 2012, pp. 3-4.

<sup>236</sup> Terrusi, *Albi illustrati*, cit., p. 221.

<sup>237</sup> Rauch, *Tracce per una storia*, cit., p. 4.

<sup>238</sup> A. Castagnoli, *Il reale si fa astratto: parte 4. Il linguaggio delle forme*, dal blog *Le figure dei libri*, 16 ottobre 2013, <http://www.lefiguredeilibri.com/2013/10/16/il-linguaggio-delle-forme-4/>.

<sup>239</sup> M. Nikolajeva, C. Scott, *How Picturebooks Work*, Routledge, New York 2006, p. 89.



essenziali, rivelano ciò che rappresentano. Alle macchie di colore vengono attribuite caratteristiche umane: piccolo blu e piccolo giallo, seguendo questo ragionamento, si rivelano essere dei bambini. Data la scelta di Lionni di rendere il protagonista una macchia di colore, al fine di risolvere il problema dell'immedesimazione del bambino<sup>240</sup>, *Piccolo blu e piccolo giallo* si può inserire nella produzione per l'infanzia che fa uso di oggetti inanimati, nella maggior parte dei casi di uso quotidiano ma qui astratti, come metafore dell'infanzia, in cui le cose si fanno travestimento dei bambini<sup>241</sup>. La conferma di questa metafora arriva nelle pagine successive, in cui vengono rappresentati i giochi dei bambini-macchia e un altro ambiente da loro frequentato, la scuola, che appare come un rettangolo nero [fig. 20]. Nell'evidente contrasto tra questo spazio istituzionale, di colore scuro e dai contorni squadrati, lo spazio tondo e caldo della casa e quello bianco e libero dei giochi (del colore stesso della carta), si intuisce come l'aula scolastica sia associata alla disciplina, alla rigidità<sup>242</sup>. Lo stesso uso di contrasti di colori viene usato nelle pagine successive, quando piccolo blu, desideroso di giocare con piccolo giallo, si mette a cercarlo. L'utilizzo di uno sfondo prima nero e poi rosso [fig. 21], in dissonanza con le pagine bianche precedenti, con il blu del protagonista e tra loro, potenziano il senso di tensione dato dalla scena<sup>243</sup>, rendendo quasi sgradevole la vista delle pagine al lettore: ancora una volta, l'utilizzo del colore amplifica il senso della narrazione. Le immagini precedono il climax del libro, nonché il primo momento di contatto tra due personaggi all'interno del libro: "improvvisamente girato l'angolo"<sup>244</sup> (e la pagina), piccolo blu trova piccolo giallo. Dall'incontro tra i due amici si scatena una

---

<sup>240</sup> Rauch, *Tracce per una storia*, cit., p. 6.

<sup>241</sup> Ibidem.

<sup>242</sup> Almeida, L. T. de, Oliveira, M. R. D. de, *A cor na narrativa: um estudo intermidiático de Pequeno Azul e Pequeno Amarelo de Leo Lionni*, Revista Criação & Crítica, 1(25), 2019, p. 206.

<sup>243</sup> Ivi, p. 208.

<sup>244</sup> Lionni, *Piccolo blu*, cit., p. 19.

trasformazione: “felicitemente si abbracciarono/ e si riabbracciarono così forte/ che divennero verdi”<sup>245</sup>, fondendosi in un’unica macchia di colore. Riprendendo una realtà fisiologica dei colori, cioè che mescolando i due colori primari blu e giallo si ottiene il colore secondario verde, Lionni la riveste di un ruolo nuovo, rendendola metafora. La rappresentazione grafica di tale reazione fisica, accompagnata dal testo, si eleva a gesto d’affetto; al tempo stesso il testo trova una cassa di risonanza nell’immagine, che ne amplifica il contenuto.

La metamorfosi degli amici in un “piccolo verde”, però, provoca una reazione negativa da parte delle famiglie: dopo aver giocato insieme i due tornano a casa, dove non vengono riconosciuti (“ma papà e mamma blu dissero: «Tu non sei il nostro piccolo blu. Tu sei verde.»/ E papà e mamma giallo dissero: «Tu non sei il nostro piccolo giallo. Tu sei verde.»”<sup>246</sup>) Tristi, piccolo blu e piccolo giallo reagiscono piangendo “finché non furono che lacrime”<sup>247</sup>: questa reazione dissolve la loro fusione, che letteralmente si frammenta in due mucchietti di lacrime/tessere blu e gialle [fig. 22]. Per poter essere riconosciuti, devono ritornare in sé: con un gioco di parole, “infine si ricomposero”<sup>248</sup>, Lionni segnala la fine del loro esperimento di amicizia e il ritorno alla dimensione dell’integrità<sup>249</sup> (e dunque, della maturità derivata da una nuova esperienza). È interessante notare come l’immagine della frammentazione del Sé e della sua ricomposizione tornerà nell’altro albo “astratto” dell’autore, il già citato *Pezzettino* del 1975 [fig. 23], in cui una tessera quadrata è alla ricerca della sua identità in un mondo popolato da mosaici. È proprio rompendosi che il piccolo protagonista si renderà conto che “anche lui, come tutti, era fatto di tanti piccoli pezzi”<sup>250</sup>.

---

<sup>245</sup> Ivi, pp. 21-23.

<sup>246</sup> Ivi, pp. 30-31.

<sup>247</sup> Ivi, p. 33.

<sup>248</sup> Terrusi, *Albi illustrati*, cit., p. 223.

<sup>249</sup> Ivi, p. 34.

<sup>250</sup> L. Lionni, *Pezzettino*, Babalibri, Milano 2019, p. 28.

Ritornati alla loro forma originaria, piccolo blu e piccolo giallo vengono riconosciuti dai loro genitori, ed è tramite un nuovo abbraccio che anche loro, diventando verdi, capiscono cos'è avvenuto. L'albo termina con dei festeggiamenti collettivi: “tutti si abbracciarono con gioia/ e i bambini giocarono fino all'ora di cena”<sup>251</sup>. La trasfigurazione affettiva<sup>252</sup> di piccolo blu e piccolo giallo, dunque, viene condivisa e diventa collettiva, in una perfetta metafora dell'empatia<sup>253</sup>. La scoperta di un nuovo modo di stare insieme, di giocare, di condividere lo spazio, nasce dunque dalla radicalità pedagogica dell'incontro infantile “fra pari”<sup>254</sup>. È un'esperienza, dunque, possibile solo grazie all'Altro, che permette una trasformazione che si fa simbolo non solo di crescita, ma anche del legame stesso fra le due parti. La scelta di Lionni di rappresentare i personaggi dell'albo come macchie di colore non è casuale: per sua natura mutabile, per sua natura alla ricerca incessante di alterità, di contaminazione<sup>255</sup>, è la metafora perfetta per una storia d'amicizia e di metamorfosi.

### **3.2 L'alterità che fa crescere: due rinarrazioni di Cappuccetto Rosso**

#### **3.2.1 L'evoluzione della fiaba dal Medioevo al contemporaneo**

Si è già detto come l'infanzia, così fortemente attratta dal residuo, si sia appropriata nei secoli delle materie della fiaba “nello stesso modo sovrano e naturale in cui dispone dei pezzi di stoffa e delle pietre da costruzione”<sup>256</sup>. Lo spazio fiabesco, così dominato dalla metafora<sup>257</sup>, è però, a sua volta, uno spazio di relitti, di avanzi di quelle che un tempo erano le leggende, i

---

<sup>251</sup> Lionni, *Piccolo blu*, cit., pp. 40-41.

<sup>252</sup> Terrusi, *Albi illustrati*, cit., p. 224.

<sup>253</sup> Ivi, p. 223.

<sup>254</sup> L. Cantatore, *La letteratura per l'infanzia e le forme della storia*, in *In cerca di guai. Studiare la letteratura per l'infanzia*, Junior-Bambini Edizioni, Parma 2020, pp. 25-26.

<sup>255</sup> Almeida, Oliveira, *A cor*, cit., p. 209.

<sup>256</sup> W. Benjamin, *Orbis pictus. Scritti sulla letteratura infantile*, Giometti & Antonello, Macerata 2020, p. 18.

<sup>257</sup> M. Campagnaro, *Il cacciatore di pieghe. Figure e tendenze della letteratura per l'infanzia contemporanea*, Pensa MultiMedia, Lecce 2017, p. 37.

riti tradizionali di un popolo. Questo congegno allusivo, che mettendo insieme i frammenti dell'esperienza umana dà voce ad un'unica storia, quella del fluire dell'esistenza<sup>258</sup>, nel corso dei secoli ha subito diverse operazioni di annullamento di quelle che erano le sue specificità<sup>259</sup>. Questo è il caso per una delle più note fiabe europee, quella di Cappuccetto Rosso, la storia dell'incontro di una bambina con quello che è diventato l'Altro per eccellenza, nelle fiabe così come nella letteratura per l'infanzia tutta: il lupo.

Secondo alcune teorie diffuse a fine Ottocento, come quelle di Andrew Lang<sup>260</sup> (*Perrault's Popular Tales*, 1888) o, nei primi del Novecento, di Paul Saintyves (*Les contes de Perrault et les récits parallèles*, 1923), il nucleo del racconto sarebbe una metafora del buio, o dell'inverno, rappresentato dal lupo e dal suo colore nero, che divora la luce, ovvero il sole, rappresentato dalle vesti rosse della bambina<sup>261</sup>, tesi che spiegherebbe l'importanza attribuita nella fiaba ai colori. Nei decenni più recenti, invece, studiosi come Robert Darnton, con il suo *Il grande massacro dei gatti e altri episodi della storia culturale francese*, pubblicato in Italia nel 1988 (era già stato pubblicato negli Stati Uniti con il titolo *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*) e Jack Zipes, autore di *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood* del 1993, hanno considerato la fiaba di Cappuccetto Rosso come la transcodificazione di eventi reali, come le aggressioni dei lupi e i processi per eresia a persone accusate di essere lupi mannari<sup>262</sup>. Un esempio di versione embrionale della fiaba risale al XI secolo, nell'opera *Fecunda ratis* del letterato e maestro Egbert di Liegi,

---

<sup>258</sup> S. Barsotti, *Letteratura per l'infanzia, fiabe e nuove forme del fiabesco*, in S. Barsotti, L. Cantatore (a cura di), *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo*, Carrocci, Roma 2019, p. 222.

<sup>259</sup> Ivi, p. 226.

<sup>260</sup> S. Calabrese, *United colors: la fiaba come relitto narrativo*, in S. Calabrese e D. Feltracco (a cura di), *Cappuccetto rosso: una fiaba vera*, Meltemi editore, Roma 2008, p. 35.

<sup>261</sup> Cit. in P. Saintyves, *Cappuccetto rosso, reginetta di maggio*, in Calabrese, Feltracco, *Cappuccetto Rosso*, cit., p. 59.

<sup>262</sup> Calabrese, *United colors*, cit., p. 36.

realizzata tra il 1022 e il 1024: nel volume, una raccolta di scritti per insegnare il latino ai bambini, è presente il brano *De puella a lupellis servata*, in cui si racconta di una bambina che, con indosso un abito di lana rossa ricevuto come regalo di battesimo dal suo padrino, durante una passeggiata incontra un lupo, che la porta ai suoi cuccioli. Una volta arrivata alla tana, accade il miracolo: protetta dalla veste, e di conseguenza da Dio, che “placò quegli spiriti selvaggi”<sup>263</sup>, la bambina si salva e, invece di venir mangiata, viene coccolata dai lupi. Al rosso, colore tipico delle vesti che venivano regalate in occasione dei battesimi, viene in questo caso attribuita una funzione apotropaica, mentre il lupo, animato dai soli istinti, si può considerare una metafora del Diavolo. L'eco di questo fatto di cronaca miracoloso, e di questo tipo di definizione del lupo, si percepirà cinque secoli dopo, tra 1764 e 1767, nella Francia sud-orientale. Nel Gévaudan, infatti, si darà la caccia, per anni, a un lupo accusato di aver ucciso uomini e animali, ma soprattutto giovani donne, come testimoniato, ad esempio, dalla lettera datata 31 dicembre 1764 di monsignor de Choiseul-Beaupré, che all'epoca era vescovo di Mende<sup>264</sup>: non a caso, l'animale verrà soprannominato la Bestia<sup>265</sup>.

Tramite le stratificazioni che compongono la fiaba, è possibile risalire ai racconti popolari che venivano diffusi oralmente da narratrici donne. È questa la teoria proposta dall'etnologa Yvonne Verdier nel suo *Le Petit Chaperon rouge dans la tradition orale*, pubblicato postumo nel 2014, sviluppata a partire da una versione di Cappuccetto Rosso inserita dal folclorista Paul Delarue, nel 1956, in una raccolta di fiabe francesi<sup>266</sup>. Questa “variante” della storia aveva un ruolo educativo: diffusa nelle comunità di sarte tra Francia del Sud e Italia del Nord, parlava dell'iniziazione di una giovane donna, pronta a diventare sarta e prendere il ruolo delle più

---

<sup>263</sup> Barsotti, *Bambine nel bosco*, cit., pp. 84-85.

<sup>264</sup> Cit. in C. Velay-Vallantin, *Cappuccetto Rosso tra fiaba, cronaca nera e letteratura per l'infanzia*, in Calabrese, Feltracco, *Cappuccetto rosso*, cit., p. 193.

<sup>265</sup> Ivi, p. 200.

<sup>266</sup> Cit. in Barsotti, *Bambine nel bosco*, cit., p. 98.

anziane, rappresentate dalla nonna<sup>267</sup>. Era inoltre una sorta di riflessione sui ruoli di genere, con lo scopo di insegnare alle ragazze e alle giovani donne come “stare al mondo”<sup>268</sup>, fornendo loro un’educazione sessuale e sociale (in questa versione, infatti, il lupo ha lo scopo di rappresentare il genere maschile, e il divoramento è una metafora sessuale). Un aspetto fondamentale della variante è che la protagonista, usando la sua astuzia, riesce a salvarsi dall’inganno di un lupo mannaro, che dopo aver mangiato la nonna si prepara a fare altrettanto con lei.

Questo finale manca in quella che è una delle versioni più note della fiaba, ovvero quella di Charles Perrault, inserita nel suo *I racconti di mamma Oca* del 1697. La sua riscrittura, infatti, termina con il divoramento di Cappuccetto Rosso da parte del lupo, simbolo della pulsione irrefrenabile della natura<sup>269</sup>: la morale di questa riscrittura sembra essere la necessità di controllare la natura interiore ed esteriore - in particolare delle donne - per mantenere l’ordine delle cose<sup>270</sup>. Perrault sembra per certi versi negare i “misteri” del corpo femminile<sup>271</sup> e l’autonomia d’azione della giovane protagonista: viene attribuita a lei la colpa di essersi lasciata ingannare dal lupo, metafora dell’uomo-seduttore che inganna le giovani donne, tanto da essere “punita” con la morte alla fine della fiaba. La morale perraultiana verrà “perfezionata” nell’Ottocento, con la riscrittura a lieto fine dei fratelli Grimm, in cui Cappuccetto Rosso viene salvata da un cacciatore e si fa più esplicito il tema della legge all’interno del testo: la bambina, in questa versione, viene resa ancora più disubbidiente, dato che oltre a stringere un patto con il “diavolo” contravviene anche agli ordini dati dalla madre

---

<sup>267</sup> Campagnaro, *Il cacciatore*, cit., p. 65.

<sup>268</sup> Ivi, p. 99.

<sup>269</sup> J. Zipes, *Esperienze e tribolazioni di Cappuccetto Rosso*, in Calabrese, Feltracco (a cura di), *Cappuccetto rosso*, cit., pp. 162-163.

<sup>270</sup> Ivi, p. 165.

<sup>271</sup> Barsotti, *Bambine nel bosco*, cit., p. 107.

<sup>272</sup>. Anche il suo salvatore, che evoca il ruolo della polizia, si inserisce pienamente in questa forma di rappresentazione, in cui ancora una volta l'anticonformismo di Cappuccetto Rosso viene estirpato<sup>273</sup>, così come la lezione di libertà<sup>274</sup> delle versioni diffuse tra le comunità di donne.

Elemento che rimane costante nella sua mutabilità è proprio il lupo, la cui storia è, da sempre, punteggiata da contraddizioni e doppiezza<sup>275</sup>: come fatto notare da Verdier, "il volto cancellato in virtù del continuo mimetismo, il lupo possiede la materialità dello specchio, che rinvia alle donne il riflesso delle loro trasformazioni"<sup>276</sup>. Figura che, nelle varie versioni di Cappuccetto Rosso, si pone tra la bambina e la nonna, è simbolo di cambiamento, di possibilità.

### **3.2.2 Un filo di lana: *La bambina e il lupo* di Chiara Carrer**

Il significato originario della fiaba di Cappuccetto Rosso, ovvero offrire un esempio morale alle ragazze che si stavano affacciando all'età adulta tramite la storia di una giovane donna che, prendendo in mano il proprio destino, disvela il suo "io" più autentico<sup>277</sup>, è stato ripreso in due albi contemporanei pubblicati dalla casa editrice Topipittori: *La bambina e il lupo* di Chiara Carrer, volume curato da Tiziana Roversi accompagnato dal testo di Giovanna Zoboli, e *C'era una volta una bambina* (2015), scritto da quest'ultima e illustrato da Joanna Concejo.

---

<sup>272</sup> Zipes, *Esperienze e tribolazioni*, cit., p. 166.

<sup>273</sup> Ibidem.

<sup>274</sup> Campagnaro, *Il cacciatore*, cit., p. 36.

<sup>275</sup> Bernardi, *Letteratura per l'infanzia*, cit., p. 112.

<sup>276</sup> Y. Verdier, *Le Petit Chaperon Rouge dans la tradition orale*, Le Débat, n. 3, pp. 31-61, cit. in Velay-Vallantin, *Cappuccetto Rosso*, cit., pp. 207-208.

<sup>277</sup> M. Campagnaro, *Storie di donne scritte da donne. La proposta iconica di Chiara Carrer*, in S. Chemotti (a cura di), *Le graphie della cicogna: la scrittura delle donne come ri-velazione*, Il Poligrafo, Padova 2012, p. 400.

Il primo albo illustrato, del 2005, si iscrive pienamente nella produzione artistica dell'illustratrice veneziana. Diplomata in pittura all'Accademia di Belle Arti di Roma e in incisione presso la Scuola di Belle Arti di San Giacomo, Carrer è attiva nell'ambito della letteratura per l'infanzia dal 1990<sup>278</sup>. Inoltre è risultata vincitrice di numerosi riconoscimenti nel corso della sua carriera, come il Premio Andersen, il Premio Golden Apple a Bratislava nel 2003<sup>279</sup> o, nel 2007, la menzione speciale alla Biennale Internazionale d'illustrazione per l'infanzia del Portogallo, ricevuto proprio per il suo *La bambina e il lupo*<sup>280</sup>. Attualmente insegnante sia all'Accademia di Belle Arti di Bologna sia all'ISIA di Urbino<sup>281</sup>, nei suoi lavori, esposti in numerose mostre personali e collettive, propone un universo femminile sovversivo, desideroso di riscatto, alla costante ricerca della propria identità più vera<sup>282</sup>. Questa rappresentazione inquieta dell'identità di genere trova la propria espressione sia nelle "Antigoni postmoderne"<sup>283</sup>, al tempo stesso bisognose e prigioniere della solitudine, protagoniste della sua mostra *Crisalidi* del 2014, sia nelle sue rivisitazioni di fiabe: oltre a quella già citata di Cappuccetto Rosso, il suo *Barba-blu* (Donizelli, 2005), nel cui caso viene scelta una versione della storia in cui è la giovane protagonista a salvarsi da sola dal marito violento, senza l'intervento maschile, e *I tre porcellini* (testo di Giusi Quarenghi, pubblicato da Topipittori nel 2012), in cui una dei fratelli è una maialina femmina, che trarrà in salvo tutti e tre<sup>284</sup>.

---

<sup>278</sup> Biografia tratta dal sito ufficiale dell'artista, <http://www.chiaracarrer.com/bio.aspx>.

<sup>279</sup> Dalla biografia dell'autrice sul sito della casa editrice Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/illustratore/chiera-carrer>

<sup>280</sup> C. Lepri, *Aedi per l'infanzia. Poeti e illustratori di oggi*, Pacini Editore, Pisa 2015, p. 281.

<sup>281</sup> Biografia tratta dal sito ufficiale dell'artista, <http://www.chiaracarrer.com/bio.aspx>.

<sup>282</sup> Lepri, *Aedi per l'infanzia*, cit., p. 281.

<sup>283</sup> A. Jovichevic, *Le crisalidi di Chiara Carrer*, dal blog della casa editrice Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/le-crisalidi-di-chiera-carrer>

<sup>284</sup> Lepri, *Aedi per l'infanzia*, cit., pp. 281-282.



La protagonista della versione di Cappuccetto Rosso di Carrer, dunque, non può che essere una ragazza che non solo si salva, a differenza della versione di Perrault, ma che riesce a farlo utilizzando la propria intelligenza, come in *La petite fille e le loup* di Delarue, di cui viene anche ripreso il titolo nel nome dell'albo. Nell'introduzione al volume la curatrice Tiziana Roversi, studiosa che si è concentrata proprio sulla fiaba di Cappuccetto Rosso, sottolinea la necessità di una storia come quella che viene raccontata, presentata a quei lettori rimasti in attesa di quel "salvifico filo di lana"<sup>285</sup> che riporterà la bambina del titolo alla libertà, lasciandosi alle spalle quell'incontro con l'Altro che rappresenta non solo la fine dell'infanzia, ma anche la nascita di una donna nuova<sup>286</sup>.

Ancora una volta, la copertina dell'albo si rivela fondamentale ai fini della comprensione del testo [fig. 24]: in uno spiraglio tra quelle che sembrano le due tende di un sipario, di colore rosso, si vede una bambina correre. Oltre ad essere un esplicito riferimento al mondo del teatro, di cui Carrer è grande appassionata e che ha spesso utilizzato come metafora per il suo lavoro di illustratrice ("il palcoscenico è come una pagina, una pagina è come un palcoscenico, [...] i personaggi sono esattamente come gli attori, hanno bisogno – sia per i movimenti che per le espressioni – di interpretare quello che sta accadendo, per cui devono trovare la posizione, l'intensità, la forza espressiva del gesto"<sup>287</sup>), l'immagine è volutamente ambigua: può essere interpretata come un invito a seguire la bambina tra le pagine, al di là delle quinte, ma anche come una rassicurazione, la conferma che la storia che ci si accinge a leggere è un'opera di finzione, alla fine della quale ci sarà un lieto fine<sup>288</sup>. La copertina, inoltre, introduce i lettori all'essenzialità cromatica dell'albo: i quattro colori utilizzati da Carrer,

---

<sup>285</sup> T. Roversi, introduzione a C. Carrer, *La bambina e il lupo*, Topipittori, Milano 2020, p. 1.

<sup>286</sup> Campagnaro, *Il cacciatore*, cit., p. 74.

<sup>287</sup> Lepri, *Aedi per l'infanzia*, cit., p. 271.

<sup>288</sup> Ivi, p. 285.

l'avorio, il bianco, il nero e il rosso – la luce, le tenebre e il sangue<sup>289</sup>, rimandano all'atmosfera arcaica delle fiabe, all'universo minimo nel quale sembrano ambientate. L'utilizzo di pochi colori e di pochi oggetti (ridotti all'essenziale, nella fiaba così come nel teatro) sembra volto a incanalare l'attenzione del lettore, condotto ai significati più profondi della storia<sup>290</sup>.

La narrazione si apre con l'immagine "panoramica" dello spazio in cui si svolgerà [fig. 25]: un bosco, tra i cui alberi-rovi si intravede un sentiero, che divide due case, apparentemente identiche se non per il numero civico: la bambina parte da quella col sei per portare focaccia e latte alla nonna, la cui casa è identificata dal numero nove<sup>291</sup>. La fiaba di Carrer, dunque, "tra prova e liberazione, è, se mai ve ne fu uno, mondo di specchi"<sup>292</sup>, in cui la bambina, anonima e accennata a matita<sup>293</sup>, verrà riportata, di simbolo in simbolo<sup>294</sup>, al punto di partenza. È lungo la strada che la porta dalla nonna, però, che avviene l'incontro con l'Altro: è Bzou, il lupo mannaro, raffigurato usando il colore rosso, quasi demoniaco, che nel corso della storia si trasformerà in una trappola visiva<sup>295</sup> [fig. 26]. Sono solo due, infatti, i personaggi di quest'albo. Mancano le figure familiari e rassicuranti della madre e la nonna, citate ma non rappresentate: la protagonista è sola contro la paura, ed è lei da sola a sconfiggerla<sup>296</sup>. Un aspetto rivela che è pronta a crescere: quando le viene chiesto se prenderà il sentiero degli Aghi o quello delle Spine, la bambina risponde che seguirà il primo. Questo dettaglio si riferisce alla versione della fiaba ripresa da Verdier, diffusa nelle comunità di sarte, dove la giovane protagonista si trovava a scegliere tra il sentiero degli aghi e quello degli spilli. Gli

---

<sup>289</sup> R. Terracchio, *Tutti i colori di Cappuccetto Rosso #1 : Chiara Carrer*, Ad un tratto, 2 dicembre 2015. <https://www.aduntrato.com/magazine/recensione/tutti-i-colori-di-cappuccetto-rosso-1-chiara-carrer/>

<sup>290</sup> Lepri, *Aedi per l'infanzia*, cit., p. 284.

<sup>291</sup> Campagnaro, *Il cacciatore*, cit., p. 67.

<sup>292</sup> C. Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987, p. 33.

<sup>293</sup> Terracchio, *Tutti i colori*, cit.

<sup>294</sup> F. Negri, *Cancellando le tracce. Cristina Campo e la scrittura*, in Chemotti, *Le graphie*, cit., p. 137.

<sup>295</sup> Campagnaro, *Storie di donne*, cit., p. 410.

<sup>296</sup> Barsotti, *Bambine nel bosco*, cit., p. 129.

aghi, che poi la Cappuccetto Rosso dell'albo si diventerà a raccogliere, nella Francia del XIX secolo rappresentavano da un lato un simbolo sessuale e quindi di maturità<sup>297</sup>, ma dall'altro erano anche un oggetto di lavoro: la protagonista si rivela, in un certo senso, in grado di riconoscerlo. In questa versione della fiaba, invece, il sentiero degli spilli, che a differenza degli aghi erano considerati simbolo di vanità, dato che venivano utilizzati dalle giovani sarte per modificare i loro abiti ed abbellirli<sup>298</sup>, tradizionalmente preso dal lupo, nel libro di Carrer è sostituito da quello degli spini: oltre a sottolineare la sua appartenenza al mondo del bosco, sono anch'essi oggetti che possono pungere e ferire.

Bzou arriva prima della bambina a casa della nonna: la mangia e ne mette da parte un po'. La scena, con la sua violenza, non viene rappresentata esplicitamente ma accennata, utilizzando le tinte forti dei colori [fig. 27]. Quando la protagonista entra in casa, infatti, l'ambiente è oscuro, inospitale. Le pareti sono nere, mentre sono rossi il pavimento e la camera da letto della nonna, dove la aspetta il lupo (dietro a due tende rosse, che sembrano richiamare quelle della copertina). La composizione dell'immagine e il rigore geometrico degli interni porta inesorabilmente la bambina, e il lettore, verso l'Altro, in una sorta di discesa agli inferi<sup>299</sup>. Prima di raggiungere il lupo, però, la protagonista dimostra ancora una volta la sua "maturità" rifiutando, quando viene invitata a farlo, di mangiare "la merenda del lupo"<sup>300</sup>, ovvero i resti della nonna (dettaglio, quello cannibalistico, rimosso dalla versione più nota della fiaba, quella di Charles Perrault). Questa è una scelta che si distacca dalla versione di Delarue, da cui l'albo ha tratto ispirazione: mentre nella fiaba "originale" la bambina mangiava, venendo duramente ripresa da un gatto, in quella di Carrer la protagonista, rifiutando il cibo, si

---

<sup>297</sup> Ivi, p. 101.

<sup>298</sup> Ivi, p. 102.

<sup>299</sup> Campagnaro, *Il cacciatore*, cit., p. 69.

<sup>300</sup> C. Carrer, *La bambina e il lupo*, Topipittori, Milano 2020, p. 9.

dimostra ancora una volta una figura saggia e positiva<sup>301</sup>, ricevendo le lodi di “una gattina che passava di lì”<sup>302</sup>.

Il racconto prosegue con un altro momento rituale, quello della svestizione. La bambina, in questa sequenza che è il climax del libro, guadagna sempre di più il centro della scena<sup>303</sup>, composizione che fa percepire al lettore l’ineluttabilità della sua condizione, ma che sottolinea anche la sua capacità di prendere in mano il proprio destino: sciogliendosi i capelli, infatti, si dimostra già trasformata, ma soprattutto già libera. Una volta superata la soglia del sipario funesto<sup>304</sup>, da rosso diventato nero e ineluttabile, e osservato da vicino il lupo (l’ormai iconica sequenza delle osservazioni, “che narici grandi che hai, nonna!”, “che bocca grande che hai, nonna!”, in questo contesto appare come la testimonianza dell’osservazione critica della bambina più che una prova della sua ingenuità<sup>305</sup>), la protagonista riesce a salvarsi grazie alla sua astuzia. Utilizzando una scusa, a misura d’infanzia<sup>306</sup>, “esco a fare la pipì, mi scappa”<sup>307</sup>, la bambina è in grado di uscire di casa. Bzou le lega al piede un filo di lana, rosso, per impedirle di fuggire: è questo uno degli oggetti-talismani che popolano il mondo delle fiabe, universo che, come ben rappresentato da Carrer, è ridotto all’essenziale, al minimo. Da vincolo, però, il filo si trasforma in opportunità<sup>308</sup>: appena uscita, la giovane protagonista lo strappa e lo lega ad un albero (di un bianco luminosissimo, che contrasta con lo sfondo nero) e fugge [fig. 28]. Inutile è l’inseguimento del lupo: raggiunge la bambina, che gli sbatte la porta sul muso, quando ormai è arrivata a casa. La piccola protagonista, ora cresciuta, è tornata al

---

<sup>301</sup> Campagnaro, *Il cacciatore*, cit., p. 70.

<sup>302</sup> Carrer, *La bambina*, cit., p. 12.

<sup>303</sup> Campagnaro, *Il cacciatore*, cit., p. 70.

<sup>304</sup> Ivi, p. 72.

<sup>305</sup> Ibidem.

<sup>306</sup> Ivi, p. 75.

<sup>307</sup> Carrer, *La bambina*, cit., p. 20.

<sup>308</sup> Campagnaro, *Storie di donne*, cit., p. 412.

punto di partenza: si rivela così la natura circolare della fiaba, in cui il viaggio si chiude in forma di anello<sup>309</sup> e in cui si cammina davanti a sé, la linea è retta all'apparenza<sup>310</sup>.

*La bambina e il lupo* riprende la versione della fiaba dalla più forte carica iniziatica, in cui il viaggio è un percorso di formazione, dove cercando l'altrove si ritrovano le proprie origini<sup>311</sup>: in questo albo, dunque, la figura dell'Altro per eccellenza, il lupo, è un simbolo di cambiamento. Incontrandolo, la protagonista si mette alla prova, viene portata a trovare la propria identità più autentica, cresce.

### **3.2.3 Tra la casa e il bosco: *C'era una volta una bambina* di Giovanna Zoboli e Joanna Concejo**

Un altro albo che si pone fortemente in contrasto con le varianti di Cappuccetto Rosso scritte da Perrault prima e dai fratelli Grimm poi, concentrandosi sul rapporto tra il lupo e la protagonista, è il già citato *C'era una volta una bambina* del 2016. A realizzare le illustrazioni presenti nel volume è Joanna Concejo, illustratrice e artista plastica nata in Polonia nel 1971 che risiede dal 1994 a Parigi, anno in cui ha iniziato la sua attività professionale (data al 2008 il suo debutto nell'ambito della letteratura per l'infanzia, con l'albo *Il signor Nessuno*), che la porterà a ricevere prestigiosi premi e a partecipare a diverse mostre, collettive e personali (proprio nel periodo di pubblicazione di *C'era una volta una bambina* i suoi lavori verranno esposti in due rassegne dedicate a Cappuccetto Rosso, a Eragny prima e a Bastia poi)<sup>312</sup>. L'autrice del testo, Giovanna Zoboli, scrittrice e studiosa che con Paolo Canton ha fondato Topipittori, la casa editrice responsabile del volume, ha riscritto la fiaba a partire dalle

---

<sup>309</sup> Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 16

<sup>310</sup> Ivi, p. 17.

<sup>311</sup> Barsotti, *Bambine nel bosco*, cit., p. 126.

<sup>312</sup> Biografia tratta dal sito della fondazione Zavřel, con cui collabora l'artista stessa.  
<https://fondazionezavrel.it/personalita/joanna-concejo/>

illustrazioni realizzate da Concejo, mettendo a fuoco la storia raccontata dalle immagini<sup>313</sup> inizialmente pensate per affiancare la fiaba dei Grimm. La fiaba narrata dalle illustrazioni, infatti, a Zoboli non sembrava “perfettamente sovrapponibile a quella dei Grimm. Guardavo le sue tavole e pensavo che dovevano essere riferite a una storia che somigliava soltanto a quella dei Grimm, ma non era esattamente quella”<sup>314</sup>. Le illustrazioni dell’albo, infatti, minuziose e avvolte da un alone di sacralità<sup>315</sup>, raccontano una storia “parallela” a quella dei Grimm, in cui come si vedrà più avanti sono presenti alcuni elementi di versioni più antiche della fiaba.

Un aspetto che, ad un primo sguardo, rimanda immediatamente all’immaginario arcaico associato al mondo della fiaba è il colore, che come nel caso di *La bambina e il lupo*, appare ridotto all’essenziale: si ritrovano il bianco, colore della pagina, il nero e il rosso, delle matite colorate, ma anche il verde del bosco, che apre e chiude il volume [figg. 29-30]. L’utilizzo di questo colore assume particolare pregnanza: nella fiaba, la cui “latente ostilità per il disgregato e l’informe [...] induce non solo a metallizzare paesaggi e oggetti, bensì a estrarre dalle figure che essa disegna essenze sature di identità”<sup>316</sup>, e dunque a prediligere i colori puri, il verde è un colore raro. Associato alla natura viva<sup>317</sup>, che nelle fiabe equivale al bosco, nelle illustrazioni di Concejo, oltre ad accentuare il realismo delle immagini, il verde sembra rappresentare l’ingresso a una dimensione nuova, selvaggia e per questo libera. In *C’era una volta una bambina*, infatti, il bosco è un vero e proprio personaggio, contrapposto alla casa: mentre quest’ultima rappresenta ciò che è noto, la foresta, spazio del rito di passaggio per

---

<sup>313</sup> G. Zoboli, *C’era una volta una bambina*, dal sito della casa editrice Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/cera-una-volta-una-bambina>.

<sup>314</sup> Ibidem.

<sup>315</sup> I. Barrese, *C’era una volta una bambina*, recensione dal sito *Il lavoro culturale*, 11 novembre 2015, <https://www.lavoroculturale.org/cera-una-volta-una-bambina/irene-barrese/2015/>

<sup>316</sup> Calabrese, *United colors*, cit., p. 12.

<sup>317</sup> Ibidem.

eccellenza, appare come un luogo di possibilità. Casa e bosco, i due personaggi nascosti dai gesti dei protagonisti, si riveleranno i mandanti del crimine a cui si assisterà alla fine del volume<sup>318</sup>, in quella che si scopre essere una storia di segregazione<sup>319</sup> – e una storia di opposizione ad essa.

Già a partire dalle prime pagine l'albo si dimostra critico nei confronti della narrazione "classica" che è stata fatta di Cappuccetto Rosso. Nella prima immagine, la bambina protagonista sulla soglia del bosco introduce da subito alla dimensione drammatica e carica di mistero dell'albo<sup>320</sup>. Il testo invece, con la ripetizione di alcune frasi che attraverseranno tutto il testo, sottolinea quante volte sia stata raccontata la fiaba – e i limiti che questa reiterazione comporta.

C'era una volta una bambina,  
C'era una volta una bambina e una casa.  
C'era una volta una bambina, una casa e una madre.  
C'era una volta una bambina, una casa, una madre e una nonna  
C'era una volta un bosco.  
C'era una volta un lupo.  
C'era una volta una bambina.  
C'era una volta una bambina.  
C'era una volta una bambina come tutte.  
C'era una volta una bambina svelta, attenta, coraggiosa.  
C'era una volta una bambina.  
Ma nessuno raccontava. Nessuno sapeva.  
Sapevano invece  
attenta agli sconosciuti,  
attenta a non cadere,  
attenta a te.  
Sapevano solo attenta,  
attenta a te.  
Sapevano che le bambine a un certo punto.  
Sapevano che le bambine a un certo punto crescono.  
Sapevano che le bambine a un certo punto crescono e se ne vanno.

---

<sup>318</sup> Barsotti, *Bambine nel bosco*, cit., p. 151.

<sup>319</sup> G. Zoboli, *L'antichissima storia dell'attenta, attenta a te*, dal blog della casa editrice Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/lantichissima-storia-dellattenta-attenta-te>

<sup>320</sup> Barsotti, *Bambine ne bosco*, cit., p. 152.

Sapevano che le bambine.

C'era una volta una bambina che cresceva sola e attenta.<sup>321</sup>

Dal testo emergono, in particolar modo, l'anonimato a cui è obbligata la giovane protagonista ("nessuno sapeva" delle sue capacità) e la vita di paura nella quale è segregata, dove il suo desiderio di autonomia viene negato<sup>322</sup>. Con le parole di Zoboli, "sono le bambine che da sempre sono educate all'attenzione alle minacce incombenti, all'attesa del pericolo in agguato"<sup>323</sup>: sembra proprio che sia per sfuggire a questa condanna, la stessa che Perrault prima e i Grimm poi hanno inserito come morale alla loro versione della fiaba, che la bambina disobbedisca alla madre (figura che, come in *La bambina e il lupo*, nell'albo non appare). Non sorprende dunque che il primo dialogo dell'albo sia proprio con il bosco<sup>324</sup>, sede per eccellenza dei riti di passaggio<sup>325</sup>, che invita all'ascolto e alla relazione: ed è proprio a rappresentare quest'ultimo che ritorna il "talismano" del filo rosso [fig. 31]. Bosco, nero e grande, e bambina, piccola e rossa, si guardano e si confrontano: nel mezzo cresce il lupo, "svelto, attento e coraggioso" come la bambina ma diverso da lei "col nero in fondo alla gola e la luna negli occhi"<sup>326</sup>. Nato come dono per lei, in questo albo il lupo si fa ancora una volta simbolo dell'Altro, del maschile, con cui è necessari incontrarsi per crescere, in uno spazio privo di imposizioni<sup>327</sup>, di "attenta a te" come avveniva nello spazio della casa. I due corrono e giocano, si "sposano" giurandosi fedeltà.

Tuttavia, questa parentesi di incontro e questa spinta alla relazione vengono interrotte dal proseguire della storia, dal *toc-toc* del lupo che bussa alla porta della nonna, che come la casa

---

<sup>321</sup> G. Zoboli, J. Concejo, *C'era una volta una bambina*, Topipittori, Milano 2016, pp. 3-6-7.

<sup>322</sup> Barsotti, *Bambine nel bosco*, cit., p. 152.

<sup>323</sup> Zoboli, *L'antichissima storia*, cit.

<sup>324</sup> Barrese, *C'era una volta*, cit.

<sup>325</sup> Barsotti, *Bambine nel bosco*, cit., p. 155.

<sup>326</sup> Zoboli, Concejo, *C'era una volta*, cit., p. 15.

<sup>327</sup> Barsotti, *Bambine nel bosco*, cit., p. 156.



stessa è custode dei compiti dell'ordine maschile<sup>328</sup> ("ogni sera la nonna la raccontava./ Ogni sera. L'antichissima storia dell'attenta/ attenta a te"<sup>329</sup>). Il verde della foresta sembra entrare nella casa, così come il lupo stesso, che per la prima volta<sup>330</sup>, in uno specchio appeso al muro, ci appare minaccioso [fig. 32]. L'animale mangia la nonna, si siede al suo posto nella poltrona, ma la casa è troppo stretta per lui, che sbatte contro i mobili, dappertutto. È uno spazio che si rivela ancora una volta di prigionia, tanto per la bambina quanto per il lupo: la casa è "chiusa come una cassaforte"<sup>331</sup>, come il bosco parla, ma solamente di utensili, di oggetti, "sussurrava di punto erba/ e di punto croce"<sup>332</sup>, è "una fortezza vuota,/ scavata nel piombo delle faccende"<sup>333</sup> in cui chi appartiene alla foresta, come il lupo, non può vivere. La fiaba, come da tradizione, procede con l'arrivo della bambina: la serie di osservazioni di Cappuccetto Rosso sulle caratteristiche del lupo è sostituito da un gioco di riconoscimento reciproco: ritorna il filo rosso, qui pegno d'amore che la protagonista lega intorno all'orecchio dell'animale. Il legame tra i due non passa inosservato alla casa e al bosco, che sembrano parlare fra loro fuori campo:

Cosa vuoi? disse il bosco alla casa.  
Voglio la bambina, rispose la casa.  
Ma la bambina è del lupo, disse il bosco.  
E tu cosa vuoi? disse la casa.  
Voglio il lupo, rispose il bosco.  
Ma il lupo è della bambina, disse la casa.  
Sono legati, constatarono.<sup>334</sup>

---

<sup>328</sup> Barrese, *C'era una volta*, cit.

<sup>329</sup> Zoboli, Concejo, *C'era una volta*, cit., p. 23.

<sup>330</sup> S. Barsotti, *Bambine nel bosco*, cit., p. 157.

<sup>331</sup> Zoboli, Concejo, *C'era una volta*, cit., p. 23.

<sup>332</sup> Ivi, p. 27.

<sup>333</sup> Ibidem.

<sup>334</sup> Ivi, p. 35.

Le due forze contrapposte di casa e bosco vogliono dividere i due amici, appartenenti a due regni che devono rimanere divisi, in contrasto l'uno con l'altro: eppure, prima che questa inevitabile separazione si compia, la bambina cerca di insegnare a parlare al lupo, che a sua volta porta il selvaggio all'interno della casa-prigione, rompendone i confini:

E attraverso la finestra  
guardarono inselvaticire le stanze:  
lei, intenta a sillabare le parole;  
lui, intento a non perdere il filo.  
Bo-sco  
Ca-sa<sup>335</sup>

Il filo, con un gioco di parole, assume qui il duplice ruolo di trama della narrazione, rimandando alla tradizione femminile del racconto orale delle fiabe (tra cui, come si è visto, quella stessa di Cappuccetto Rosso) e di legame tra i due personaggi. Ma ritorna il *toc-toc* della storia antichissima, della casa e del bosco: con un'immagine ambigua [fig. 33], Concejo raffigura il lupo che scioglie (o fa?) le trecce alla bambina, mentre la stanza è ormai invasa dalle piante (l'illustrazione ricorda quella del fantasticare di Max in *Nel paese dei mostri selvaggi*, in cui la natura irrompe nella sua cameretta<sup>336</sup>). Nella pagina successiva, l'animale è solo, con il filo rosso in bocca: non è chiaro se abbia mangiato la bambina o meno, seguendo un istinto di fame o forse di amore<sup>337</sup>.

Annunciato da uno sparo, che viene fatto intendere dall'immagine di alcuni uccelli in volo sopra le cime degli alberi, arriva il cacciatore: figura che nella fiaba dei Grimm riportava l'ordine nella storia, qui si rivela un alleato della nonna, che arriva a farsi bella per lui<sup>338</sup>. Fra i due, però, "non c'è relazione, ma solo gioco di ruoli, la loro è una messa in scena (e per questo

---

<sup>335</sup> Ivi, p. 36.

<sup>336</sup> Barsotti, *Bambine nel bosco*, cit., p. 158.

<sup>337</sup> Barrese, *C'era una volta*, cit.

<sup>338</sup> Zoboli, Concejo, *C'era una volta*, cit., p.44.

è oscena in quanto simula, ipocritamente il balletto dell'attrazione): grazie a questo ordine, il maschile e il femminile non si incontrano mai, ma convivono separatamente, ognuno regnando sul proprio ambito: la casa e il bosco. È una tregua ben definita che assegna un potere, un regno, a ciascuno”<sup>339</sup>. La bambina, messa da parte al momento dell’uccisione del lupo (scena in cui, tradizionalmente, gli dovranno riempire la pancia di pietre), si rivela esclusa dal loro patto, un mero strumento per mantenerlo<sup>340</sup>. La si vede di spalle, in un angolo della pagina, con un paio di forbici dietro la schiena: ancora una volta, non è chiaro se sarà lei a richiudere la pancia del lupo, dopo aver tirato fuori “tutte le parole che lei gli aveva insegnato”<sup>341</sup> come la nonna e il cacciatore, o se per sopravvivere abbia dovuto recidere il legame che la univa al lui <sup>342</sup>. “Ma una parola dopo l’altra, lei, l’invisibile,/ non perse il filo/ e trovò la strada”<sup>343</sup>: dopo il funerale del lupo la bambina se ne va, seguendo il sentiero in mezzo al verde della foresta. Nell’immagine successiva è raffigurata seduta su un ceppo, che ricama un centrino con un filo, ovviamente rosso: è nell’ultima pagina che si rivela il disegno, “di punto erba/ e di punto croce” che ha realizzato **[fig. 34]**: è il lupo che le scioglie, con i denti, la treccia, scena che qui viene raccontata come un gioco, rivelando la differenza tra come il rapporto è stato vissuto da lei e come è stato raccontato dall’*antichissima storia* <sup>344</sup>. La bambina è cresciuta e, attraverso il ricamo, riconnette a questo sapere femminile la propria indipendenza ed individualità<sup>345</sup>. Finalmente libera dalla dicotomia casa-bosco, è rappresentata un’ultima volta in quarta di copertina: osservata da un lupo, la protagonista si allontana, oltre il bosco, oltre la pagina.

---

<sup>339</sup> Zoboli, *L’antichissima storia*, cit.

<sup>340</sup> Ibidem.

<sup>341</sup> Zoboli, Concejo, *C’era una volta*, cit., p. 46.

<sup>342</sup> Zoboli, *L’antichissima storia*, cit.

<sup>343</sup> Zoboli, Concejo, *C’era una volta*, cit., p. 50.

<sup>344</sup> Zoboli, *L’antichissima storia*, cit.

<sup>345</sup> Barsotti, *Bambine nel bosco*, cit., p. 159.

## Conclusione

Questa tesi ha proposto una riflessione sui temi di identità e alterità nella produzione contemporanea degli albi illustrati a partire da due classici con cui tutti gli autori per l'infanzia si devono confrontare: *Nel paese dei mostri selvaggi* di Maurice Sendak e *Piccolo blu e piccolo giallo* di Leo Lionni.

Il primo capitolo, di natura storica, ha proposto una ricostruzione della storia della letteratura per l'infanzia, rimasta così a lungo ai margini di quella ufficiale, dei "grandi". Questa condizione di alterità ha però concesso ai suoi autori una posizione unica di confronto con i loro lettori, quello spazio di intesa sottolineato da Faeti nel suo *Guardare le figure*, fatto di allusioni alla stampa popolare e all'estetica dei *feuilletons* che stava cadendo in disuso, ma anche di dialogo vero e proprio con i bambini, figli degli scrittori o dei loro amici, ma anche quelli interiori, dei ricordi d'infanzia.

*Nel paese dei mostri selvaggi* ha per primo evidenziato la potenza delle emozioni provate dai bambini, andando a sfidare il limite della concezione dell'infanzia che precedentemente esisteva – un'età dell'oro in cui sono assenti le preoccupazioni degli adulti, ma che non è priva di rabbia e di tristezza. *Piccolo blu e piccolo giallo*, invece, con la sua storia di amicizia semplice nella sua iconicità, ha mostrato che un altro tipo di albo illustrato era possibile alla fine di quegli anni Cinquanta in cui l'illustrazione per l'infanzia era bloccata in una sorta di limbo, fatto di immagini televisive e pubblicitarie melense e messa in ombra dall'imperante estetica disneyana di quegli anni. Col suo volume, Lionni ha introdotto l'astratto nella letteratura per l'infanzia, portando avanti al tempo stesso il processo di innovazione grafica già iniziato da Munari.

L'opera di Sendak è stata accostata alla produzione di Beatrice Alemagna, scrittrice e illustratrice attiva da circa un ventennio, nelle cui opere si può ritrovare l'attenzione al mondo interiore dei bambini dell'autore statunitense. Entrambi gli autori rappresentano visivamente l'indefinitezza dell'infanzia con delle creature altrettanto inclassificabili: i *mostri selvaggi* nel caso di Sendak, una sorta di *patchwork* di fonti tra le più varie, i *così* nel caso di Alemagna, esseri tra l'umano e l'animale, l'organico e il non organico.

Il nucleo dell'albo di Lionni, invece, è la radicalità pedagogica<sup>346</sup> dell'incontro con l'Altro, andando al di là degli spazi chiusi della casa e della scuola, trasformandosi. La trasformazione coincide, soprattutto nel periodo dell'infanzia, con la crescita: è questo che avviene nelle due rinarrazioni della fiaba di Cappuccetto Rosso analizzate nel terzo capitolo. In entrambe è forte il riferimento a quella versione diffusa nelle comunità di sarte della Francia del XIX secolo, storia educativa narrata da donne ad altre donne più giovani, in cui la protagonista si salva da sola da un lupo fatto metafora maschile, "censurata" da Perrault prima e dai Grimm poi. Se in *La bambina e il lupo* di Chiara Carrer si riprende esplicitamente questa versione, con un'attenzione particolare all'intelligenza e all'astuzia della sua protagonista, *C'era una volta una bambina* di Giovanna Zoboli e Joanna Concejo si concentra sulla relazione tra la bambina del titolo e il lupo. L'amicizia tra i due viene osteggiata da due personaggi invisibili, la casa e il bosco, due mondi che non possono entrare in contatto e sul cui confine sembrano muoversi i due protagonisti. Una critica sottile alla versione della fiaba dei Grimm, che originariamente avrebbe dovuto affiancare le illustrazioni di Concejo, attraversa tutto il volume: è

---

<sup>346</sup> L. Cantatore, *La letteratura per l'infanzia e le forme della storia*, in L. Cantatore (a cura di), *In cerca di guai. Studiare la letteratura per l'infanzia*, Junior-Bambini Edizioni, Parma 2020, pp. 25-26.

“l’antichissima storia dell’attenta, attenta a te” insistentemente ripetuta, quella delle regole-monito che, alla fine, uccideranno il lupo e porteranno la bambina ad andarsene.

Filo rosso che unisce tutti i capitoli – e molte delle opere che compongono la letteratura per l’infanzia, se non tutte – è l’idea dei rimasugli, degli “avanzi di un mondo di sogno” proposto da Walter Benjamin, grande appassionato di libri per bambini. Sono avanzi della cultura visiva popolare quelli ripresi dai *figurina* faetiani, i mostri di Sendak sono frutto dell’unione di frammenti presi da ricordi d’infanzia, cultura popolare statunitense e arte europea, la poetica visiva di Beatrice Alemagna è fatta di collage e di tecniche miste che richiamano l’attenzione dei bambini per lo scarto, per il dettaglio, la prima versione di *Piccolo blu e piccolo giallo* fu realizzata da Lionni utilizzando frammenti di carta di una vecchia rivista, le fiabe come Cappuccetto Rosso sono un relitto narrativo<sup>347</sup> che nei secoli si è trasferito dalla letteratura per adulti a quella per l’infanzia.

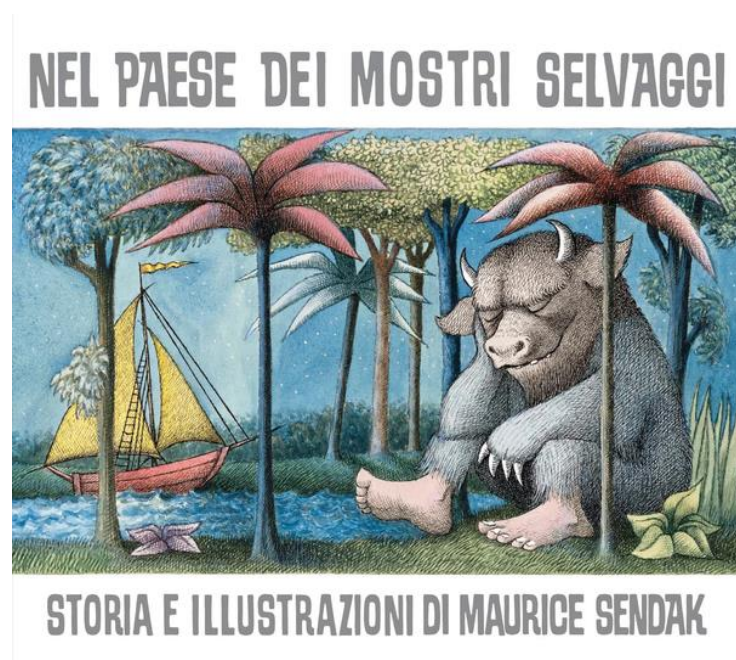
Nel suo *Infanzia berlinese*, scritto all’inizio degli anni Trenta, Benjamin ritorna sui suoi ricordi di bambino: nel capitolo *Armati* l’autore racconta del tesoro nascosto nel fondo di un cassetto della sua camera d’infanzia, un paio di calzini di lana avvolti tra loro con cui giocava srotolandoli. Se per un adulto sono semplici oggetti di uso quotidiano, per il Benjamin bambino si trasformano in qualcosa di prezioso, che “irresistibilmente mi attirava nel profondo”<sup>348</sup>. In questa fascinazione per la rimanenza, per i fondi dei cassetti della cultura, e nella magia di rivelare il contenuto del groviglio che si porta in superficie, si trova la chiave per interpretare la letteratura per l’infanzia.

---

<sup>347</sup> S. Calabrese, *United colors: la fiaba come relitto narrativo*, in S. Calabrese e D. Feltracco (a cura di), *Cappuccetto rosso: una fiaba vera*, Meltemi editore, Roma 2008.

<sup>348</sup> W. Benjamin, *Infanzia berlinese*, Einaudi, Torino 1982, p. 90.

Appendice iconografica



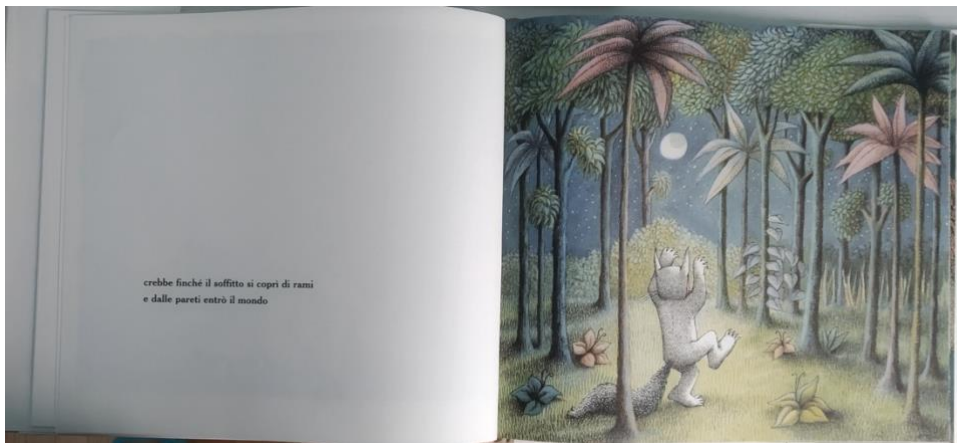
[fig. 1] M. Sendak, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Adelphi, Milano 2017, copertina.



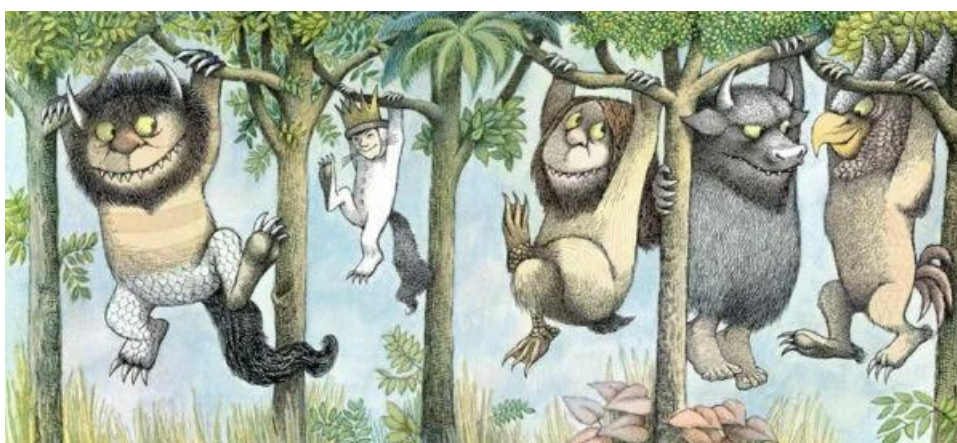
[fig. 2] M. Sendak, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Adelphi, Milano 2017, pp. 12-13.



[fig. 3] M. Sendak, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Adelphi, Milano 2017, pp. 14-15.



[fig. 4] M. Sendak, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Adelphi, Milano 2017, pp. 16-17.



[fig. 5] M. Sendak, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Adelphi, Milano 2017, pp. 30-31.





[fig. 6] M. Sendak, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Adelphi, Milano 2017, pp. 34-35.



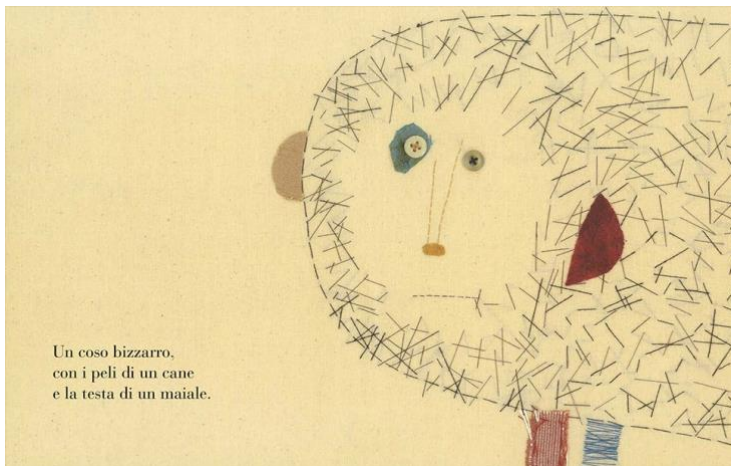
[fig. 7] M. Sendak, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Adelphi, Milano 2017, p. 41.



[fig. 8] B. Alemagna, *Gisèle de verre*, Albin Michel jeunesse, Parigi 2019, pp. 18-19.



[fig. 9] B. Alemagna, *La bambina di vetro*, Topipittori, Milano 2019, pp. 18-19.



Un coso bizzarro,  
con i peli di un cane  
e la testa di un maiale.

[fig. 10] B. Alemagna, *Mio amore*, Topipittori, Milano 2020, pp. 6-7.



«E tu,  
tu non vuoi sapere  
chi sono?»

[fig. 11] B. Alemagna, *Mio amore*, Topipittori, Milano 2020, pp. 22-23.



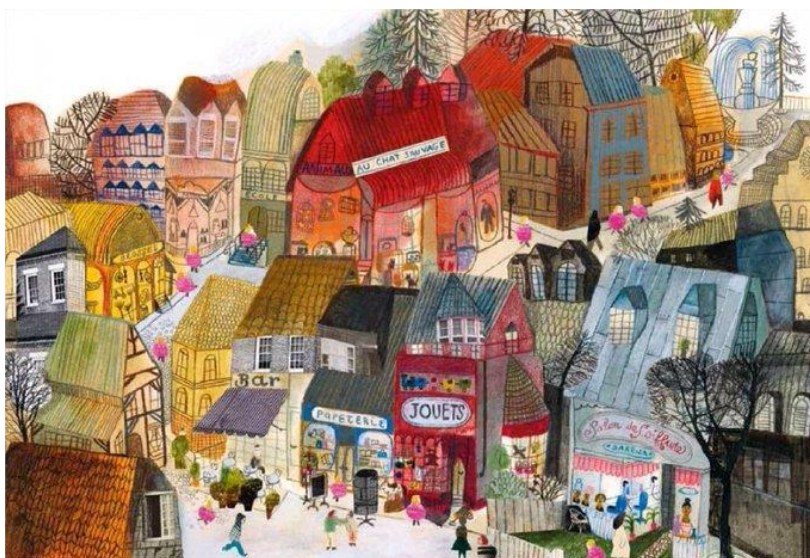
[fig. 12] B. Alemagna, *I Cinque Malfatti*, Topipittori, Milano 2021, pp. 14-15.



[fig. 13] B. Alemagna, *I Cinque Malfatti*, Topipittori, Milano 2021, pp. 18-19.



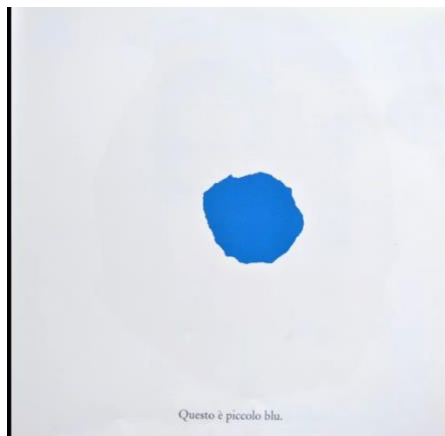
[fig. 14] B. Alemagna, *Il meraviglioso Ciciapellaccia*, Topipittori, Milano 2015, pp. 30-31.



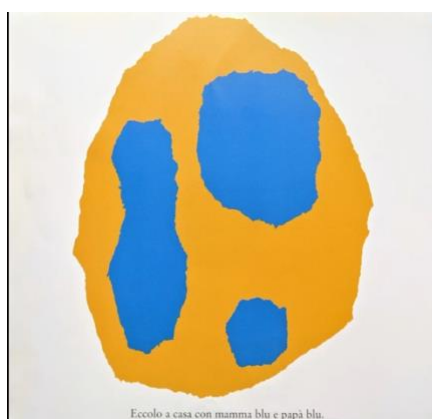
[fig. 15] B. Alemagna, *Il meraviglioso Ciciapellaccia*, Topipittori, Milano 2015, pp. 24-25.



[fig. 16] L. Lionni, *Piccolo Blu e Piccolo Giallo*, Babalibri, Milano 2019, copertina.



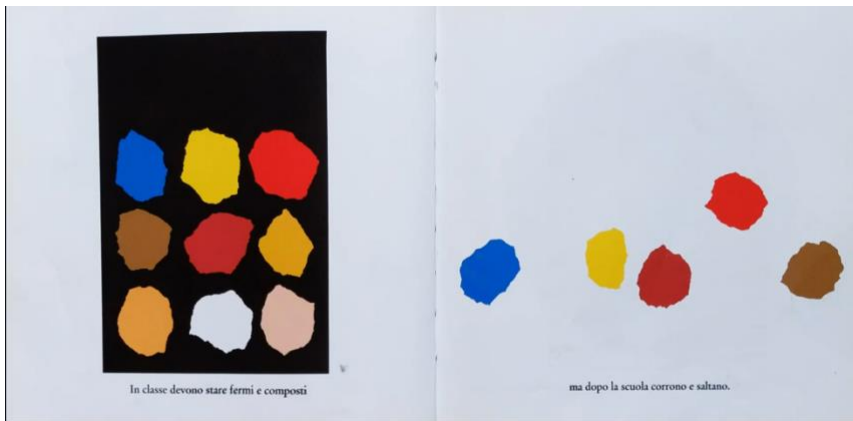
[fig. 17] L. Lionni, *Piccolo Blu e Piccolo Giallo*, Babalibri, Milano 2019, p. 5.



[fig. 18] L. Lionni, *Piccolo Blu e Piccolo Giallo*, Babalibri, Milano 2019, p. 6.



[fig. 19] L. Lionni, *Piccolo Blu e Piccolo Giallo*, Babalibri, Milano 2019, pp. 8-9.



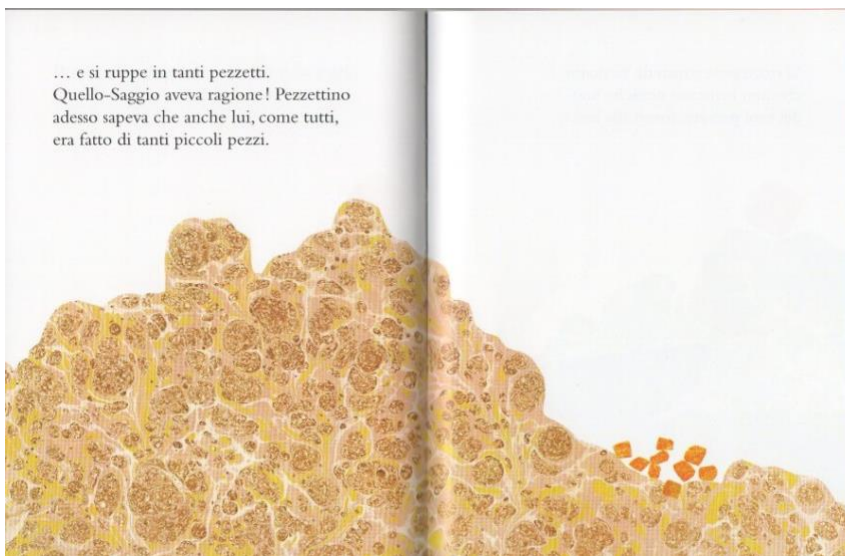
[fig. 20] L. Lionni, *Piccolo Blu e Piccolo Giallo*, Babalibri, Milano 2019, pp. 12-13.



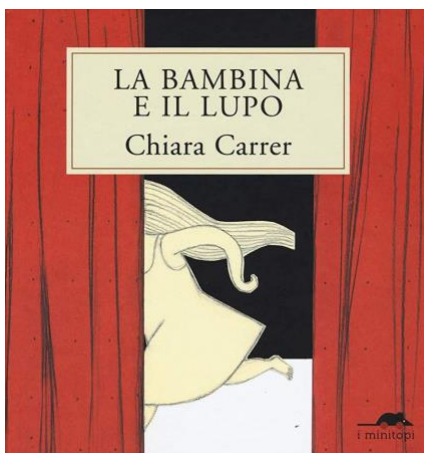
[fig. 21] L. Lionni, *Piccolo Blu e Piccolo Giallo*, Babalibri, Milano 2019, pp. 18-19.



[fig. 22] L. Lionni, *Piccolo Blu e Piccolo Giallo*, Babalibri, Milano 2019, pp. 32-33.



[fig. 23] L. Lionni, *Pezzettino*, Babalibri, Milano 2019, pp. 28-29.



[fig. 24] C. Carrer, *La bambina e il lupo*, Topipittori, Milano 2020, copertina.

C'era una volta una donna che aveva appena fatto il pane.  
Disse a sua figlia: "Porta alla nonna questa focaccia ancora calda e una bottiglia di latte."



[fig. 25] C. Carrer, *La bambina e il lupo*, Topipittori, Milano 2020, pp. 4-5.



La bambina prese la strada del bosco.  
All'incrocio fra due sentieri, incontrò Bzou,  
il lupo mannaro, che le chiese: «Dove vai?».  
«Porto alla nonna la focaccia ancora calda  
e una bottiglia di latte».  
«Che sentiero prendi?»  
«Quello degli Aghi o quello delle Spine?».  
«Quello degli Aghi», rispose la bambina.  
«Io, invece, quello delle Spine».

[fig. 26] C. Carrer, *La bambina e il lupo*, Topipittori, Milano 2020, pp. 6-7.

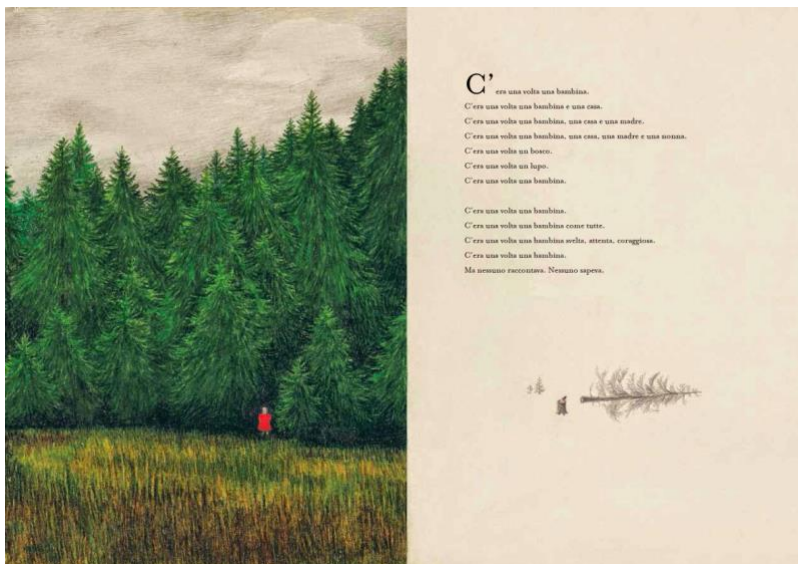


[fig. 27] C. Carrer, *La bambina e il lupo*, Topipittori, Milano 2020, p. 11.





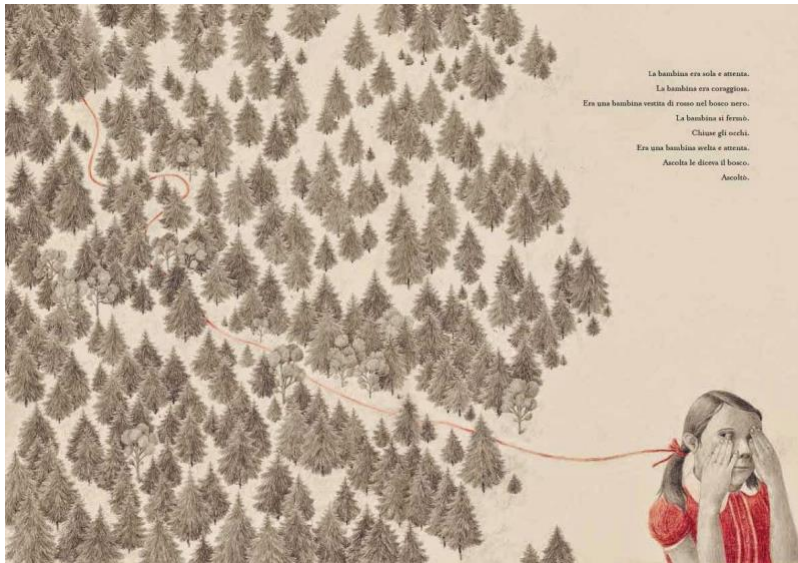
[fig. 28] C. Carrer, *La bambina e il lupo*, Topipittori, Milano 2020, pp. 24-25.



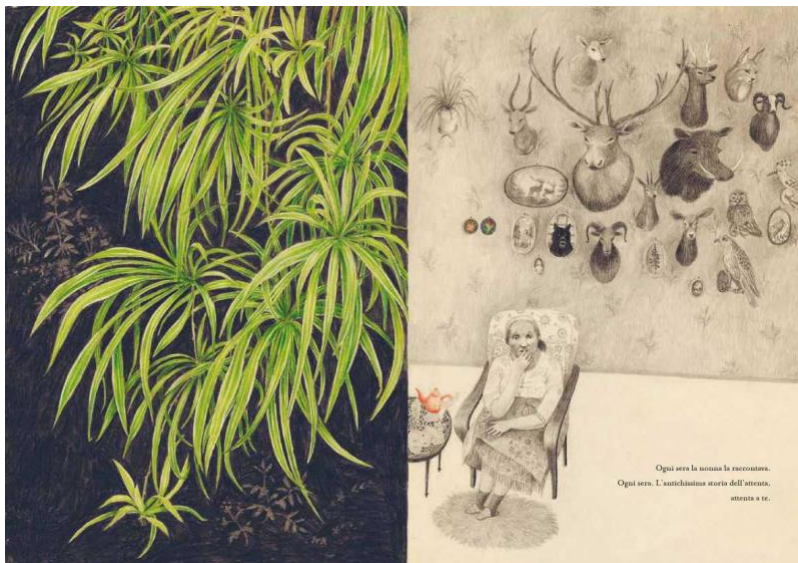
[fig. 29] G. Zoboli, J. Concejo, *C'era una volta una bambina*, Topipittori, Milano 2016, pp. 4-5.



[fig. 30] G. Zoboli, J. Concejo, *C'era una volta una bambina*, Topipittori, Milano 2016, p. 55.



[fig. 31] G. Zoboli, J. Concejo, *C'era una volta una bambina*, Topipittori, Milano 2016, pp. 12-13.



[fig. 32] G. Zoboli, J. Concejo, *C'era una volta una bambina*, Topipittori, Milano 2016, pp. 24-25.



[fig. 33] G. Zoboli, J. Concejo, *C'era una volta una bambina*, Topipittori, Milano 2016, pp. 40-41.



[fig. 34] G. Zoboli, J. Concejo, *C'era una volta una bambina*, Topipittori, Milano 2016, sguardia.

## Bibliografia

G. Agamben, *Il Giorno del Giudizio*, nottetempo, Roma 2011.

B. Alemagna, *La bambina di vetro contiene tutta la mia forza*, dal blog della casa editrice Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/un-essere-fragile-con-una-grande-forza>.

B. Alemagna, *Un essere fragile con una grande forza*, dal blog della casa editrice Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/un-essere-fragile-con-una-grande-forza>.

Almeida, L. T. de, Oliveira, M. R. D. de, *A cor na narrativa: um estudo intermediário de Pequeno Azul e Pequeno Amarelo de Leo Lionni*, Revista Criação & Crítica, 1(25), 2019, pp. 198-210 (<https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v1i25p198-210>).

H. Arendt, *Il pescatore di perle. Walter Benjamin 1892-1940*, Mondadori, Milano 1993.

I. Barrese, *C'era una volta una bambina*, recensione dal sito *Il lavoro culturale*, 11 novembre 2015, <https://www.lavoroculturale.org/cera-una-volta-una-bambina/irene-barrese/2015/>

J. M. Barrie, *Peter Pan nei giardini di Kensington*, Rizzoli, Milano 1981.

S. Barsotti, *Bambine nel bosco. Cappuccetto Rosso e il lupo fra passato e presente*, Edizioni ETS, Pisa 2016.

S. Barsotti, L. Cantatore (a cura di), *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo*, Carrocci, Roma 2019.

W. Benjamin, *Orbis pictus. Scritti sulla letteratura infantile*, Giometti & Antonello, Macerata 2020.

W. Benjamin, *Infanzia berlinese*, Einaudi, Torino 1982.

L. Bentini, *C'era una volta Barbablù*, dal blog della casa editrice Topipittori,

<https://www.topipittori.it/it/topipittori/cera-una-volta-barbabl%C3%B9>

M. Bernardi, *Letteratura per l'infanzia e alterità. Incanti, disincanti, ambiguità, tracce*, FrancoAngeli, Milano 2016.

E. Beseghi e G. Grilli (a cura di), *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Carrocci editore, Roma 2014.

W. Blake, S. Rossi Testa (a cura di), *Canti dell'Innocenza e dell'Esperienza che mostrano i due contrari stati dell'anima umana*, Feltrinelli, Milano 2012.

W. Blake, *Libri profetici*, SE, Milano 2012.

P. Boero, *Alla frontiera: momenti, generi e temi della letteratura per l'infanzia*, Einaudi, Torino 1997.

P. Boero, C. De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma 1995.

F. Calabrese e D. Feltracco (a cura di), *Cappuccetto rosso: una fiaba vera*, Meltemi editore, Roma 2008.

M. Campagnaro, *Il cacciatore di pieghe. Figure e tendenze della letteratura per l'infanzia contemporanea*, Pensa MultiMedia, Lecce 2017.

M. Campagnaro, *Narrare per immagini: uno strumento per l'indagine critica*, Pensa MultiMedia, Lecce 2012.

M. Campagnaro (a cura di), *Le terre della fantasia. Leggere la letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*, Donzelli, Roma 2014.

C. Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987.

C. Campo, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano 2020.

L. Cantatore (a cura di), *In cerca di guai. Studiare la letteratura per l'infanzia*, Junior-Bambini Edizioni, Parma 2020.

L. Carroll, *Alice nel Paese delle Meraviglie e Attraverso lo Specchio*, Einaudi, Torino 1980.

A. Castagnoli, *Il mondo di Beatrice Alemagna*, dal blog Le figure dei libri, 9 marzo 2008, <http://www.lefiguredeilibri.com/2008/03/09/beatrice-alemagnaii/>.

A. Castagnoli, *Intervista a Beatrice Alemagna*, dal blog Le figure dei libri, 19 marzo 2008, <http://www.lefiguredeilibri.com/2008/03/19/intervista-a-beatrice-alemagna/>.

A. Castagnoli, *Il mondo delle cose fragili, saggio su Beatrice Alemagna, Le immagini della fantasia, Sàrmede 2010*, dal blog Le figure dei libri, 25 ottobre 2010, <http://www.lefiguredeilibri.com/2010/10/25/testo-su-beatrice-alemagna-per-il-catalogo-di-sarmede-2010/>.

A. Castagnoli, *Joanna Concejo, 7 domande*, dal blog Le figure dei libri, 16 maggio 2011, <http://www.lefiguredeilibri.com/2011/05/16/joanna-concejo-7-domande/>.

A. Castagnoli, *Il reale si fa astratto: parte 4. il linguaggio delle forme*, dal blog Le figure dei libri, 16 ottobre 2013, <http://www.lefiguredeilibri.com/2013/10/16/il-linguaggio-delle-forme-4/>.

A. Castagnoli, *I 5 malfatti di Beatrice Alemagna. O della felicità di avere dei difetti*, dal blog Le figure dei libri, 5 marzo 2014, <http://www.lefiguredeilibri.com/2014/03/05/i-5-malfatti-di-beatrice-alemagna-o-della-felicita-di-avere-dei-difetti>.

A. Castagnoli, *Maurice Sendak e William Blake: una mia scoperta sulle fonti di Nel paese dei mostri selvaggi*, dal blog Le figure dei libri, 28 aprile 2014, <http://www.lefiguredeilibri.com/2014/04/28/maurice-sendak-e-william-blake>.

A. Castagnoli, *Da Mickey Mouse ai mostri selvaggi: genesi di un capolavoro*, dal blog Le figure dei libri, 29 marzo 2018, [http://www.lefiguredeilibri.com/2018/03/29/maurice\\_sendak\\_adelphi/](http://www.lefiguredeilibri.com/2018/03/29/maurice_sendak_adelphi/).

A. Castagnoli, *Una riflessione sull'estetica dei libri divulgativi per bambini*, dal blog Le figure dei libri, 21 febbraio 2019, <http://www.lefiguredeilibri.com/2019/02/21/libri-divulgativi/>.

J. Cech, *Maurice Sendak and "Where the Wild Things Are": A Legacy of Transformation*, PMLA, January 2014, Vol. 129, No. 1 (January 2014), pp. 104-106.

S. Chemotti (a cura di), *Le graphie della cicogna: la scrittura delle donne come ri-velazione*, Il Poligrafo, Padova 2012.

M. Cochet, P. Vassalli, *Maurice Sendak: raccontare le immagini tra fantasia e sogno*, catalogo della mostra, 10 maggio – 12 giugno 1988, ComicArt, Roma 1988.

A. Cortellessa, *Scritture del conflitto. Parole e/vs immagini nella tradizione dell'iconotesto*, Le parole e le cose, 2018, <https://www.leparoleelecose.it/?p=34478>.

U. Eco, *Diario minimo*, Mondadori, Milano 1987.

H. Eiland, M. W. Jennings, *Walter Benjamin: una biografia critica*, Einaudi, Torino 2015.

A. Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Donzelli Editore, Roma 2011.

*La gioia d'esser coso*, dal blog della casa editrice Topipittori,  
<https://www.topipittori.it/it/topipittori/la-gioia-desser-coso>.

G. Grilli, *Di cosa parlano i libri per bambini. La letteratura per l'infanzia come critica radicale*, Donzelli Editore, Roma 2021.

G. Grilli, *'In questa casa sono tutti morti'. Di cosa parlano veramente Pinocchio e gli altri grandi libri (non solo italiani) per bambini. Italica Wratislaviensia*, 8(1), 101–119.

G. Grilli, *Libri nella giungla: orientarsi nell'editoria per ragazzi*, Carrocci, Roma 2012.

Hamelin Associazione Culturale (a cura di), *Ad occhi aperti: leggere l'albo illustrato*, Donzelli Editore, Roma 2012.

Hamelin Associazione Culturale (a cura di), *Alfabeto Alemagna*, Topipittori, Verona 2023.

C. Hayward, *Sendak's Heroic Trilogy: Where The Wild Things Are, In The Night Kitchen, Outside Over There, Merveilles & contes*, Vol. 1, No. 2 (December 1987), pp. 97-102.

b. hooks, M. Nadotti (a cura di), *Elogio del margine*, Tamu Edizioni, Napoli 2020.

P. Hunt *Literature for Children: Contemporary Criticism*, Routledge, Londra 1992.

A. Jovichevic, *Le crisalidi di Chiara Carrer*, dal blog della casa editrice Topipittori,  
<https://www.topipittori.it/it/topipittori/le-crisalidi-di-chiara-carrer>.

U. C. Knoepfelmacher, *Disguising Death: Sendak's Fantasy Children and the Holocaust's Shadow*, *PMLA*, January 2014, Vol. 129, No. 1 (January 2014), pp. 109-111.

S. G. Lanes, *The Art of Maurice Sendak*, Harry N. Abrams Incorporated, New York, 1984.

C. Lepri, *Aedi per l'infanzia. Poeti e illustratori di oggi*, Pacini Editore, Pisa 2015.



- D. Lewis, *Reading Contemporary Picturebooks. Picturing text*, Routledge, Eastbourne 2001.
- S. J. Lindow, *Wild Gifts: Anger Management and Moral Development in the Fiction of Ursula K. Le Guin and Maurice Sendak*, *Extrapolation*, Vol. 47, No. 3 (2006), The University of Texas at Brownsville and Texas Southmost College, pp. 445-456.
- G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Adelphi, Milano 2013.
- E. M. Metcalf, *Astrid Lindgren*, The Swedish Institute, Stoccolma 2007.
- A. A. Milne, *Winnie Puh*, Salani, Firenze 1999.
- A. A. Milne, *La strada di Puh*, Salani, Firenze 1997.
- Mio amore*, intervista a Beatrice Alemagna dal blog della casa editrice Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/mio-amore>.
- B. Munari, *Codice ovvio*, Einaudi, Torino, 1981.
- P. Nel, *Wild Things, I Think I Love You: Maurice Sendak, Ruth Krauss, and Childhood*, PMLA, January 2014, Vol. 129, No. 1 (January 2014), pp. 112-116.
- M. Nikolajeva, C. Scott, *How Picturebooks Work*, Routledge, New York 2006.
- Novalis. *Frammenti*, Rizzoli, Milano 1981.
- P. Nodelman, *Words about pictures*, The Georgia University Press, Athens 1988.
- A. Pinotti (a cura di), *Costellazioni: le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018.
- M. Puleo, *Illustrazione: le tappe di una professione. Intervista a Chiara Carrer*, Mega+Mega, 26 giugno 2017, <http://www.megamega.it/2017/06/26/illustrazione-le-tappe-di-una-professione-intervista-a-chiara-carrer-2/>.

*Una recensione malfatta*, dal blog della casa editrice Topipittori,  
<https://www.topipittori.it/it/topipittori/una-recensione-malfatta>.

C. Rose, *Beatrice, pittrice di romanzi*, dal blog della casa editrice Topipittori,  
<https://www.topipittori.it/it/topipittori/beatrice-pittrice-di-romanzi>.

A. Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, Adelphi, Milano 2001.

G. Schiavoni, *A scuola da Walter Benjamin*, Doppiozero, 19 novembre 2020,  
<https://www.doppiozero.com/scuola-da-walter-benjamin>.

G. Scholem, *Walter Benjamin e il suo angelo*, Adelphi, Milano 1981.

M. Sendak, *Caldecott & Co. Note su libri e immagini*, Junior-Bambini Edizioni, Parma, 2021.

R. Singer, *Maurice Sendak's Where the Wild Things Are: An Exploration of the Personal and the Collective*, *Ars Judaica: The Bar-Ilan Journal of Jewish Art*, Volume 7 (2011), pp. 17-32.

R. Terracchio, *Tutti i colori di Cappuccetto Rosso #1: Chiara Carrer*, Ad un tratto, 2 dicembre 2015,  
<https://www.aduntratto.com/magazine/recensione/tutti-i-colori-di-cappuccetto-rosso-1-chiara-carrer/>.

M. Terrusi, *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*, Carrocci Editore, Roma 2020.

G. Vattimo (a cura di), *Enciclopedia di Filosofia*, Garzanti, Milano 1999.

S. Vecchini, *"Una frescura al centro del petto". L'albo illustrato nella crescita e nella vita interiore dei bambini*, Topipittori, Milano 2020.

G. Zanfabro, *Chi ha paura dei libri per bambini/e? I presupposti della critica: una questione politica*, in *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Eds. S. Albertazzi, F.

Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli, *Between*, V.10 (2015),  
<http://www.Betweenjournal.it/>.

G. Zoboli, *L'antichissima storia dell'attenta, attenta a te*, dal blog della casa editrice Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/lantichissima-storia-dellattenta-attenta-te>.

G. Zoboli, *C'era una volta una bambina*, dal blog della casa editrice Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/cera-una-volta-una-bambina>.

G. Zoboli, *Le cose che passano. Un'intervista a Beatrice Alemagna*, dal blog della casa editrice Topipittori, <https://www.topipittori.it/it/topipittori/le-cose-che-passano-unintervista-beatrice-alemagna>.

G. Zoboli, *La poetica dei così. La rappresentazione dell'identità di genere nei libri di Beatrice Alemagna*, *Roots & Routes*, anno X, n.34, settembre-dicembre 2020.

### **Albi illustrati**

B. Alemagna, *La bambina di vetro*, Topipittori, Milano 2019.

B. Alemagna, *I Cinque Malfatti*, Topipittori, Milano 2021.

B. Alemagna, *Il meraviglioso Ciciapellaccia*, Topipittori, Milano 2015.

B. Alemagna, *Mio amore*, Topipittori, Milano 2020.

C. Carrer, *La bambina e il lupo*, Topipittori, Milano 2020.

L. Lionni, *Pezzettino*, Babalibri, Milano 2019.

L. Lionni, *Piccolo Blu e Piccolo Giallo*, Babalibri, Milano 2019.

M. Sendak, *Nel paese dei mostri selvaggi*, Adelphi, Milano 2017.

G. Zoboli, J. Concejo, *C'era una volta una bambina*, Topipittori, Milano 2016.

### **Sitografia**

<https://www.aduntrato.com/>

<https://www.babalibri.it/>

<http://www.beatricealemagna.com/>

<http://www.chiaracarrer.com/>

<https://www.doi.org/>

<https://fondazionezavrel.it/>

<https://www.lavoroculturale.org/>

<https://www.lefiguredeilibri.com/>

<https://www.lib.usm.edu/>

<http://www.megamega.it/>

<https://www.roots-routes.org/>

<https://www.sendakfoundation.org/>

<https://www.topipittori.it/>