



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

*Dalla principessa remissiva alla principessa  
che si salva da sola. L'evoluzione del genere  
della fiaba da Cenerentola a Tiana.*

Relatore  
Prof. Alessandro Metlica

Correlatore  
Prof. Marco Malvestio

Anno Accademico 2023 / 2024

Laureanda  
Ferraresso Silvia  
n° matr.2097412 / LMFIM



## INDICE

<b>Introduzione</b>	p. ...3
<b>Capitolo primo: La letteratura per l'infanzia</b>	
1.1 Una terminologia complessa	p. ...7
1.2 Origine e sviluppo della letteratura per l'infanzia	p. ...10
1.3 Il caso italiano	p. ...14
1.4 Letteratura per bambini tra ieri e oggi	p. ...24
<b>Capitolo secondo: Tradizione e classificazione del genere della fiaba</b>	
2.1 Il genere della fiaba	p. ...27
2.2 Le caratteristiche della fiaba	p. ...31
2.3 La morfologia del genere della fiaba	p. ...39
2.3.1 Il ruolo dei personaggi	p. ...52
2.4 le prime raccolte scritte: Straparola e Basile	p. ...55
<b>Capitolo terzo: Gli stereotipi di genere e il ruolo delle principesse del mondo Disney</b>	
3.1 Il valore educativo della fiaba	p. ...61
3.2 Le identità di genere	p. ...68
3.3 Gli stereotipi di genere	p. ...74
3.3.1 I mezzi di diffusione degli stereotipi	p. ...78
3.4 Le principesse Disney e gli stereotipi di genere	p. ...82
<b>Capitolo quarto: Cenerentola e Tiana</b>	
4.1 <i>Cenerentola</i>	p. ...111
4.1.1 Cendrillon di Charles Perrault	p. ...115

4.1.2 <i>La gatta Cenerentola</i> di Giambattista Basile e <i>Aschenputtel</i> dei fratelli Grimm	p. ...118
4.1.3 le scelte di Charles Perrault	p. ...122
4.1.4 <i>Cenerentola</i> : la scelta di Walt Disney	p. ...127
4.2 <i>La principessa e il ranocchio</i> : Tiana	p. ...131
4.2.1 <i>Il re ranocchio</i> dei fratelli Grimm	p. ...133
4.2.2 <i>The Princess and the Frog</i>	p. ...138
<b>Bibliografia</b>	p. ...141

## **Introduzione**

Questa tesi sviluppa un'indagine sulla letteratura per l'infanzia, con un focus particolare sulle fiabe, esplorando il loro impatto psicologico, sociale e culturale. Si analizza come le fiabe e i loro personaggi, in particolare le principesse, riflettano i cambiamenti storici, sociali e culturali, e come questi influenzino la percezione dei ruoli di genere. Il seguente lavoro esamina la letteratura per l'infanzia come strumento di formazione emotiva e critica, e analizza come le rappresentazioni femminili nelle fiabe, a partire da figure emblematiche come Cenerentola e Tiana, riflettano i modelli di donna prevalenti nelle rispettive epoche storiche.

Nello specifico, nel primo capitolo di questo lavoro si esplora l'evoluzione del genere letterario della letteratura per l'infanzia, affrontando le molteplici sfide semantiche e teoriche che hanno accompagnato il suo sviluppo. Si analizzano, successivamente, le origini storiche della letteratura per l'infanzia, tracciando il percorso del genere letterario sviluppatosi durante il Settecento. Sempre all'interno del primo capitolo si discute il panorama odierno della letteratura per l'infanzia, che continua ad essere un terreno dinamico in cui si incontrano l'innovazione narrativa e la consapevolezza pedagogica, ponendo attenzione anche all'importanza dell'immaginazione e del pensiero critico nello sviluppo dei giovani lettori.

Nel secondo capitolo l'attenzione viene riservata ai due generi della narrativa per l'infanzia, quali favola e fiaba. Sebbene nell'uso comune questi termini tendano a sovrapporsi, esiste una distinzione fondamentale che li separa e ne caratterizza le rispettive strutture narrative e le finalità. L'indagine riguarda principalmente la fiaba, genere che riesce ad immergere il lettore in un universo fantastico, popolato da personaggi che subiscono evoluzioni e affrontano sfide, guidati dalla speranza di un lieto fine dove il bene trionfa sul male. Viene evidenziato che la fiaba non deve essere intesa solo come un racconto adatto agli infanti in quanto è un genere con radici profonde, il cui valore ha attraversato i secoli, continuando a essere reinventato da grandi autori come Basile e Perrault. Vengono esplorate le peculiarità della fiaba, dai suoi elementi magici e archetipici alla sua funzione sociale e psicologica, cercando di

definire un genere che, pur restando legato al mondo dell'immaginario, riesce a parlare a ogni generazione in modo universale. Sempre all'interno del secondo capitolo, che vede lo studio della fiaba come genere letterario, viene dedicato ampio spazio allo studioso Vladimir Jakovlevič Propp, il quale è riuscito a portare un contributo significativo in questo campo complesso e affascinante. Nel suo studio, Propp propone un'analisi focalizzata, non tanto sui singoli personaggi, quanto piuttosto sulle funzioni che essi compiono all'interno della storia. Le funzioni, secondo Propp, sono gli elementi costanti e stabili che costituiscono la fiaba, e sono indipendenti dall'identità dei personaggi che le compiono. Tuttavia, pur attribuendo centralità alle funzioni, Propp riconosce che queste non potrebbero essere realizzate senza la presenza di determinate figure all'interno della fiaba. A tal fine, egli delinea sette sfere d'azione, corrispondenti a sette personaggi principali: l'antagonista, il donatore, l'aiutante, la principessa, il mandante, l'eroe e il falso eroe. In questo modo, l'analisi di Propp ci offre una visione innovativa della fiaba, rivelando una struttura profonda che trascende le singole storie e permette di cogliere le similitudini tra fiabe di diverse tradizioni, mostrando come esse, pur variando nei dettagli, seguano schemi universali.

Nel terzo capitolo viene esplorato l'impatto delle fiabe sull'evoluzione psicologica ed emotiva dei bambini, in quanto offrono uno spazio sicuro per confrontarsi con le sfide della vita e, al contempo, sviluppare competenze relazionali ed emotive. Attraverso il pensiero di Bettelheim e Piaget, si evidenzia come la fiaba rappresenti una chiave di lettura per comprendere e affrontare la realtà, permettendo al bambino di vivere la propria crescita in un contesto di fantasia che stimola il pensiero critico e l'autosufficienza emotiva. Questo capitolo si concentrerà anche sull'importanza degli stereotipi di genere nella nostra società, esplorando come i pregiudizi e le discriminazioni derivino da un sistema che incontra ostacoli, soprattutto quando si fa un uso scorretto del linguaggio. Viene dedicato spazio alla discussione riguardante gli stereotipi poiché questi, non solo delineano i tratti distintivi di ciascun genere, ma stabiliscono anche le aspettative sui comportamenti, i ruoli e le posizioni che uomini e donne devono assumere all'interno della società. Inoltre, questo capitolo offre una base teorica a supporto dell'analisi della figura della principessa del mondo Disney. Nell'ultimo sottocapitolo si presentano le quattordici principesse perché

ognuna di esse rappresenta l'immagine della donna prevalente nell'epoca in cui è stata creata e riflette le dinamiche sociali e culturali di quei periodi storici.

Nel quarto ed ultimo capitolo viene posto un confronto tra due principesse Disney, quali Cenerentola e Tiana, appartenenti a due epoche temporalmente molto distanti tra loro. Queste, pur condividendo il ruolo iconico all'interno del panorama Disney, sono l'incarnazione del modello di donna tipico dell'epoca storica cui appartengono.



## Capitolo primo: La letteratura per l'infanzia

### 1.1 Una terminologia complessa

La storia e l'evoluzione della letteratura per l'infanzia, nonostante abbia arricchito e alimentato l'immaginario di numerose generazioni, è ancora poco conosciuta al di fuori dell'area degli addetti ai lavori. Lo prova il fatto che a molte persone di buona cultura manca il concetto stesso di questa materia perché la loro conoscenza si limita ad esperienze personali e provoca stupore la scoperta di un campo di studi e di ricerca dedicato alla letteratura per l'infanzia. Essendo un ambito inesplorato e screditato è difficile che le si attribuisca la stessa importanza che si conferisce alla letteratura per adulti.

L'ampliamento dei materiali, che si tendono ad includere nell'ambito della letteratura per l'infanzia, quali videogiochi, cartoni animati o fumetti, rende complicato definire i confini di tale disciplina<sup>1</sup>. L'appellativo stesso di letteratura per l'infanzia, nonostante rimanga la terminologia più usata, ha generato dibattiti perché risulta essere un appellativo incompleto in quanto non consente di individuare i veri destinatari degli scritti. Entra in gioco un paradosso lessicale legato al significato del termine infanzia con il quale si indicherebbe la fascia di età che va da zero a sei anni ma, in realtà, lo specchio di interesse è più vasto, si espande infatti fino a comprendere i diciotto anni di età, ricoprendo così la stessa platea definita dell'art. 1 della Convenzione sui diritti dell'infanzia e dell'adolescenza. Nella critica alla dizione rientra anche il "per", usato come connettivo tra i termini di letteratura e infanzia. Attraverso l'utilizzo di questa particella si sottolinea la precisa volontà di riferirsi al solo pubblico infantile ma, come verrà analizzato in seguito, l'attribuzione di un testo ad un pubblico non adulto avviene in un secondo momento e va ad escludere la preterintenzionalità dell'autore di scrivere rivolgendosi solo a giovani<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Angelo Nobile, Daniele Giancane, Carlo Marini, *Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza. Storia e critica pedagogica*, La Scuola, Brescia, 2011, pp 12-18.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

Nel tempo sono state avanzate diverse proposte per cercare di attenuare la divergenza tra terminologia e referenzialità. Negli anni Settanta la pedagoga Anna Maria Bernardinis propone l'etichetta di letteratura giovanile per indicare tutte le opere rivolte al giovane pubblico. La studiosa definisce come letteratura giovanile:

[...] opere letterarie prevalentemente destinate alla lettura da parte di lettori di età infantile, adolescenziale o giovanile; per estensione, anche opere originariamente destinate al pubblico dei lettori adulti che hanno trovato particolare accoglienza da parte del pubblico di minore età, nel testo originale o in versioni ridotte<sup>3</sup>.

L'obiettivo principale della pedagoga era quello di far risaltare l'autonomia nella scelta del giovane e i propri gusti personali ponendo così al centro il rapporto lettore-testo. Tra le altre denominazioni usate segnaliamo quella provocatoria di *Letteratura invisibile*<sup>4</sup> usata dalle studiose Emy Beseghi e Giorgia Grilli nella loro opera omonima, che sottolinea come la letteratura per l'infanzia, sia rimasta appunto invisibile, molto a lungo, agli occhi dei critici letterari. Negli anni Settanta Francelia Butler conia invece la definizione di *La grande esclusa*<sup>5</sup> e dedica un'opera all'argomento con il medesimo titolo nella quale rimprovera i docenti americani per la loro scarsa considerazione nei confronti della letteratura per l'infanzia.

La studiosa Renata Lollo dedica uno studio alla materia e comincia la sua analisi dalla terminologia più corretta da usare per definire il campo della narrativa rivolta ai giovani. Precisa le differenze tra i termini proposti, letteratura per l'infanzia e letteratura giovanile, affermando che

la dizione di letteratura per l'infanzia va considerata a partire dai tre dati che la costituiscono come sintagma: cioè, la letteratura, il "per" in qualche modo finale e l'infanzia

---

<sup>3</sup> Anna Maria Bernardinis, *Letteratura giovanile*, in M. Laeng, *Enciclopedia pedagogica*, vol IV, La Scuola, Brescia, 1990, p. 6718.

<sup>4</sup> Emy Beseghi, Giorgia Grilli (a cura di), *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Carocci Editore, Roma, 2011.

<sup>5</sup> Francelia Buttler (a cura di), *La grande esclusa. Componenti storiche, psicologiche e culturali della letteratura infantile*, trad. it. di Giulia Nicolai, Emme, Milano, 1980.

non meglio definita, abbastanza genericamente intesa, come oggetto della destinazione. La dizione ammette quindi che esiste una letteratura destinata a un'età, a un periodo fortemente connotato. In maniera speculare, ammette che l'infanzia abbia il diritto di ricevere, di entrare in contatto con opere scritte riconoscibili come letteratura nello stesso senso in cui lo si dice per la narrativa e la poesia in prospettiva adulta. La dizione di letteratura giovanile è più tarda e appare, come si è già accennato, frutto di una sintesi che, se da un lato sembra estendere senza specificazioni interne la produzione e la lettura di testi narrativi e poetici indipendenti, anche se non sempre sganciati dai canali scolastici, all'intera età evolutiva, dall'altro vuole sottolineare con chiarezza e rigore l'importanza del destinatario in quanto autore della scelta del testo e della sua lettura per fini di libero sviluppo della propria personalità. [...] Si può sostenere, a questo punto, che la diversa storia e le differenti sottolineature delle due dizioni, comunque aperte al problema educativo, non impediscono affatto di mettere in evidenza che sia quella caratterizzata da specificazioni finalistiche sia quella connotata dalla forte 'pregnanza categoriale' dell'aggettivo siano prima di tutto letteratura<sup>6</sup>.

La studiosa tenta di conferire all'argomento una definizione più consona che riesca a tener conto del destinatario a cui si indirizza e che possa anche interrogarsi sui temi trattati. Lollo riconosce la differenza tra i due termini, considerati intercambiabili, letteratura per l'infanzia e letteratura giovanile, arrivando a una conclusione che, agli occhi di molti, potrebbe risultare scontata e banale. La studiosa, infatti, definisce la letteratura per l'infanzia e la letteratura giovanile sulla base di un rapporto di passività e attività che le contraddistingue. Nel primo caso c'è la necessità di essere guidati all'interno di un percorso di lettura da parte di chi ha già raggiunto maturità e consapevolezza critica, nel secondo caso, invece, il lettore diventa autonomo e può essere lasciato libero di scegliere da sé<sup>7</sup>.

Si possono così meglio confrontare le due dizioni per coglierne in maniera ulteriormente approfondita la complessità e la divergenza finalistica. La letteratura definita prima per l'infanzia manifesta una concezione, come si è detto, passiva dell'educazione e della

---

<sup>6</sup> Renata Lollo, *La letteratura per l'infanzia tra questioni epistemologiche e istanze educative*, in *La letteratura per l'infanzia oggi. Questioni epistemologiche, metodologie d'indagine e prospettive di ricerca*, Vita e Pensiero, Milano, 2002, pp. 38-39.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

promozione alla crescita mediante la lettura. [...] La letteratura giovanile postula la centralità e l'autonomia del soggetto poiché il progetto educativo che lo riguarda parte dalla sua ineliminabile specificità interiore e ne costituisce uno sviluppo duraturo e continuo. [...] Letteratura giovanile appare e per certi versi è quella che è scelta ogni volta con libertà interiore, con la curiosità della scoperta, con la capacità di mettersi in discussione e la volontà di imparare<sup>8</sup>.

Attualmente non è ancora stata trovata una denominazione univoca condivisa da tutti gli studiosi come evidenzia lo studioso Angelo Nobile nell'opera *Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza*<sup>9</sup>, il quale arriva a concludere che la definizione più esaustiva sia "letteratura per l'infanzia e per l'adolescenza" in quanto terrebbe in considerazione tutte le età a cui essa viene indirizzata.

## 1.2 Origine e sviluppo della letteratura per l'infanzia

Generalmente le narrazioni per l'infanzia sono dei racconti che hanno come protagonisti dei ragazzi giovani quanto i lettori e nei quali, questi ultimi, possono rispecchiarsi. La nascita della narrativa per l'infanzia è una vera e propria conquista dell'età moderna poiché a questa altezza si crea una coscienza sul periodo dell'infanzia<sup>10</sup>. Il soggetto in evoluzione viene posto al centro dell'interesse di molti studiosi della materia e arriva ad acquisire un degno rilievo.

È possibile ricostruire il processo evolutivo e lineare che ha portato a definire la letteratura per l'infanzia. Gianna Marrone nel suo libro *Storia e generi della letteratura per l'infanzia*<sup>11</sup> afferma che i graffiti rupestri sono da considerare come delle vere cronache che aiutano a tramandare tutte le informazioni su chi le ha incise.

---

<sup>8</sup> Ivi, pp. 63-64.

<sup>9</sup> Angelo Nobile, Daniele Giancane, Carlo Marini, *Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza. Storia e critica pedagogica*, cit., pp 12-18.

<sup>10</sup> Pino Boero, Carmine De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, Editori Laterza, 1995.

<sup>11</sup> Gianna Marrone, *Storia e generi della letteratura per l'infanzia*, Armando editore, Roma, 2002.

Questo concetto chiarisce il fatto che prima dell'avvento della scrittura le civiltà si basavano sulla comunicazione orale e la voce era l'unico mezzo per trasmettere ogni informazione. Solo la memoria garantiva il tramandare delle nozioni e non si serviva di nessun supporto. Questa prima fase è una tappa fondamentale perché da questo momento in poi si manifesta il bisogno di una nuova forma di comunicazione più agevole, che non sia solo grafica o orale<sup>12</sup>. Nel Medioevo la trasmissione orale resta ancora altamente diffusa e la condizione stessa del bambino non era di certo quella attuale. Nel Trecento l'infante veniva equiparato all'adulto e non aveva un'autonomia uguale a quella del giorno d'oggi. Le forme di intrattenimento per i giovani prevedevano il canto e le leggende; non si poteva ancora parlare di una narrativa per bambini poiché nel Medioevo questa corrispondeva alla letteratura in generale e non comprendeva rifacimenti specifici solo per ragazzi<sup>13</sup>.

Si comincia a discutere a proposito della letteratura giovanile con Giambattista Basile che nel 1634 a Napoli pubblica una raccolta di testi intitolata *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille*<sup>14</sup>. Tuttavia, questi scritti erano rivolti al pubblico adulto e non erano stati elaborati specificatamente per i giovani. Tra le diverse fiabe scritte da Basile si possono menzionare *La Gatta Cenerentola*, *Petrosinella*, *Cagliuso e Sole*, *Luna e Talia*, le versioni originali di quattro racconti che al giorno d'oggi hanno conquistato un successo mondiale, quali rispettivamente: *Cenerentola*, *Raperonzolo*, *Il gatto con gli stivali* e *La Bella Addormentata nel bosco*.

È convenzionalmente accordato che la letteratura per l'infanzia, come genere letterario autonomo, prende avvio in Francia durante l'epoca dell'Illuminismo; infatti, solo verso la fine del XVII secolo la figura del bambino guadagna una certa autonomia<sup>15</sup>. È consuetudine, far risalire la vera nascita di tale letteratura al 1697 quando l'autore francese Charles Perrault dà alle stampe una raccolta di fiabe *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralitez* (*Storie e racconti dei tempi passati, con la morale*) conosciuta da tutti con il titolo di *Contes de ma mère l'Oye*<sup>16</sup> (*I racconti di*

---

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Francelia Buttler (a cura di), *La grande esclusa. Componenti storiche, psicologiche e culturali della letteratura infantile*, trad. it. di Giulia Nicolai, cit.

<sup>14</sup> Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille*, Napoli, 1634, a cura di Michele Rak, Garzanti, Milano, 1995.

<sup>15</sup> Pino Boero, Carmine De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit.

<sup>16</sup> Charles Perrault, *Contes de ma mère l'Oye*, Édition Barbin Paris, 1697, a cura di Carlo Collodi, *Le favole di Perrault*, Feltrinelli, Milano, 1979.

*mamma Oca*). Nel Seicento in Francia, alla corte di Luigi XIV detto Re Sole, si era sviluppata l'idea letteraria di redigere storie legate al contesto magico e fatato, così Perrault, essendo un uomo colto del periodo, diede vita a undici fiabe utilizzando un linguaggio vivace e, allo stesso tempo, ricercato, senza mostrare alcun timore per la materia trattata. Di queste undici fiabe l'autore preferì scriverne otto in prosa e tre in versi. La produzione letteraria dell'autore non fu molto originale, per lo più le sue storie erano delle trascrizioni di racconti ripresi dal predecessore Basile; tuttavia, lo scrittore francese non si limita al mero atto di copiatura ma arricchisce il canovaccio originale eliminando le parti poco consone per un pubblico di corte<sup>17</sup>.

Nonostante potessero apparire come delle storie di poco conto comprendevano al loro interno delle morali molto forti e offrivano un insegnamento esemplare per l'esistenza umana. Tutte le fiabe dell'autore francese furono lette e apprezzate a corte soprattutto per le numerose morali che vi contenevano. Sia Basile che Perrault, senza avere l'intento di produrre una narrativa indirizzata propriamente al giovane pubblico, diedero vita ad un esempio possibile per la creazione di tale letteratura.

In Inghilterra la narrativa per bambini comincia ad affermarsi solo nel XVIII secolo grazie allo sviluppo delle *nursery rhyme*, le quali erano delle rielaborazioni letterarie di varie storie che le bambinaie inglesi recitavano ai loro bambini. In questo periodo i giovani inglesi conobbero il capostipite del moderno romanzo inglese d'avventura: *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner*<sup>18</sup> per semplicità noto anche come *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe. In Inghilterra i racconti scritti su misura per il giovane pubblico dovevano avere un fine didattico per poter trasmettere un messaggio costruttivo, obiettivo centrato pienamente nel racconto di Defoe che affronta la difficile tematica del rapporto tra uomo e natura. Il filosofo Jean Jaques Rousseau fa una considerazione profonda su questo libro e annota:

Robinson Crusoe nella sua isola, solo, privo dell'assistenza dei suoi simili e degli strumenti di tutte le arti, e che tuttavia provvede alla sua sussistenza, alla sua conservazione, e

---

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Daniel Defoe, *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner*, London, 1719, trad. it. di Alberto Cavallari, *Robinson Crusoe*, Feltrinelli, 1993.

si procura persino una specie di benessere, ecco un oggetto interessante per ogni età, e che si ha mille mezzi di rendere piacevole ai fanciulli<sup>19</sup>.

Un punto fondamentale da considerare è il fatto che questa era un'opera già famosa tra i lettori adulti e ciò aiuta ad evidenziare che molte scritture, considerate al giorno d'oggi come dei classici per la narrativa per l'infanzia, al tempo non erano scritte appositamente per i giovani ma per gli adulti. In Inghilterra una narrativa apposta per l'infanzia comincia a farsi spazio solo nel XIX secolo quando si inizia ad attribuire una degna importanza alla caratteristica della fantasia. Molte opere inglesi scritte in questo periodo guadagnano prestigio nel genere della letteratura per l'infanzia, basti pensare ad esempio al romanzo di Robert Louis Stevenson *Lo strano caso del Dottor Jekyll e Mr Hyde*<sup>20</sup>.

La letteratura americana prende avvio dalla letteratura inglese, infatti innumerevoli libri di testo per i giovani nascono proprio negli Stati Uniti d'America, uno tra i più importanti è forse il racconto di Louisa May Alcott *Piccole Donne*<sup>21</sup>.

In Germania la narrativa per bambini prende piede nel XVIII secolo e conquista un carattere autonomo impostato su un'impronta pedagogica. Con l'avanzare del secolo e con l'avvento del Romanticismo comincia a venire meno la tendenza educativa a favore della narrazione fantastica scritta da Jacob e Wilhelm Grimm, conosciuti da molti come "i fratelli Grimm". Questi pubblicarono diverse storie prendendo spunto da leggende di tradizione orale tedesca che, attualmente, vanno a costituire in tutto il mondo i racconti più importanti per la narrativa per bambini.

In definitiva si può desumere che durante il Settecento la letteratura per l'infanzia si afferma come istituzione poiché la concezione del bambino si è ormai consolidata. Nel corso dell'Ottocento invece prevale un'impronta educativa e pedagogica poiché si pensava che ogni testo dovesse trasmettere un'importante lezione di vita. Approdando nel Novecento si evidenzia come la letteratura per il giovane pubblico si sia arricchita di miglione nella trama e nella forma stilistica.

---

<sup>19</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Emilio*, Parigi, 1762, trad. it. di Aldo Visalberghi, *Emilio*, Bari, Laterza, 2003, p. 161.

<sup>20</sup> Robert Louis Stevenson, *Strange case of Dr. Jekyll and Mr Hyde*, London, 1866, trad. it. Francesco Saba Sardi, *Lo strano caso del Dottor Jekyll e del signor Hyde*, Mondadori, Milano, 1975.

<sup>21</sup> Louisa May Alcott, *Little women*, Boston, 1868, trad. it di Berto Minozzo, *Piccole donne*, Amz, Milano, 1969.

La maggior parte degli autori che operano nell'area della narrativa per giovani tra l'Ottocento e il Novecento si vedono a scrivere per ragazzi quasi casualmente, molti di loro infatti intrapresero prima altre strade. Il poeta e scrittore danese Hans Christian Andersen negli esordi della sua carriera decise di dedicarsi al teatro per poi virare e dedicarsi alla scrittura delle fiabe. Al contrario Stevenson, aveva deciso sin da subito di pubblicare opere per i giovani, i suoi romanzi erano infatti indirizzati ai ragazzi ma in un primo momento la sua scrittura venne apprezzata solo dagli adulti per gli innumerevoli risvolti psicologici e divenne complicato fare sentire coinvolti nella narrazione anche i giovani.

Con l'avvento del XX secolo, nel campo della narrativa per giovani, si è assistito ad un aumento degli sviluppi che ha portato ad un ulteriore consolidamento del genere letterario. Le avventure dell'orsetto *Winnie the Pooh*<sup>22</sup> di Alan Alexander Milne, ad esempio, risalgono proprio agli inizi del secolo.

### 1.3 Il caso italiano

La letteratura per l'infanzia in Italia vanta una tradizione letteraria antica e molto prolifica. Discutere riguardo questo argomento per molti studiosi risulta difficile e rappresenta una vera sfida poiché mette in luce una zona di indagine ampia e complessa.

In Italia la narrativa dedicata ai più piccoli si presenta in modo diverso rispetto al resto dell'Europa; il fattore pedagogico è predominante in una Nazione impegnata nella costruzione di uno stato unito.

Se da un punto di vista storico ha senso discutere di letteratura per l'infanzia italiana a partire dal 1860, ciò non implica che per tale motivo non si debbano prendere in esame quegli autori che prima dell'unità hanno prodotto delle opere con finalità educative e morali, e che possiamo considerare ora come dei precursori del genere. Ad aver esordito per primi nell'ambito della produzione letteraria per bambini, sempre

---

<sup>22</sup> Alan Alexander Milne, *Winnie the Pooh. When we were very young*, London, 1924, trad. it. Luigi Spagnol, *Winnie the Pooh*, Adriano Salano Editore, Firenze, 1993.

affine all'aspetto educativo e scolastico, furono Francesco Soave<sup>23</sup>, Gaetano Perego e Luigi Fiacchi<sup>24</sup>.

Francesco Soave, oltre a innumerevoli scritti scolastici e critici, molto diffusi nel Lombardo-Veneto, lascia una raccolta di venticinque *Novelle morali*<sup>25</sup>, risalente al 1782 che, nella loro versione definitiva del 1786 aumenteranno a cinquantadue novelle. Pur essendo dei racconti istruttivi il cui intento era per l'appunto educativo va anche sottolineato che:

Soave non eccede nei toni lacrimevoli e anche se nella dedica dichiara che il sentimento che ha avuto premura di destare è quello della compassione, il suo impegno appare piuttosto un altro: riflettere sull'adattabilità «alla capacità de' piccioli» dei testi narrativi e sul racconto al servizio di una moralità non palesata «perché ho amato, che i fanciulli ricavassero per sé medesimi l'istruzione del fatto<sup>26</sup>.»

Questo mostra la nascita di un primo pensiero verso la figura dell'infante che in questo senso diventa il diretto destinatario dello scritto ma di certo non designa l'esordio di una vera letteratura per ragazzi; infatti, i libri che volevano essere per un pubblico di giovani lettori avevano l'inglorioso destino di approdare nelle scuole come delle mere letture formative. L'esigenza pedagogica che si sottolinea nei primi testi per fanciulli è data soprattutto dall'elevato tasso di alfabetizzazione che interessava la nostra nazione. Dopo l'unità d'Italia il livello di analfabetismo era elevato e solo poche persone sapevano usare l'idioma nazionale per leggere e scrivere. Proprio per questo motivo il libro scolastico ottiene grandi riconoscimenti e assume un ruolo fondamentale per formare giovani<sup>27</sup>.

Di minore rilievo rispetto a Soave furono Gaetano Perego e Luigi Fiacchi, i quali pubblicarono rispettivamente *Favole sopra i doveri sociale ed uso delle scuole*<sup>28</sup>,

---

<sup>23</sup> Francesco Soave fu un celebre educatore che svolse la sua attività tra Milano, Parma e Pavia. Divenne direttore generale delle scuole della Lombardia dal 1786 al 1789. Tra i suoi allievi ebbe il celebre Alessandro Manzoni.

<sup>24</sup> Pino Boero, Carmine De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit.

<sup>25</sup> Francesco Soave, *Novelle morali*, Gaetano Motta, Milano, 1786.

<sup>26</sup> Pino Boero, Carmine De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit., p.7.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Gaetano Perego, *Favole sopra i doveri sociali ad uso delle scuole*, dai torchi di Agnello Nobile, Milano, 1804.

e *Le favole*<sup>29</sup>, scritti che al tempo ottennero un degno successo. Attualmente hanno perso il loro valore perché gli autori hanno sacrificato l'aspetto stilistico e formale a favore dell'intento educativo moralizzatore.

In Italia la narrativa per ragazzi propriamente detta si sviluppa a pieno nell'Età moderna, infatti, non si trova nessun testo collocabile in tale genere se non verso la seconda metà del XIX secolo. Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento tre opere importanti hanno segnato il cambiamento della letteratura per l'infanzia in Italia in quanto racchiudono nelle loro pagine le istanze dello svago e della conoscenza: *Le avventure di Pinocchio*<sup>30</sup> di Carlo Collodi, *Cuore*<sup>31</sup> di Edmondo De Amicis e *Il giornalino di Gian Burrasca*<sup>32</sup> di Vamba. Collodi, De Amicis e Vamba sono autori che hanno aiutato a produrre una nuova visione dell'infanzia che precedentemente era del tutto ignorata dagli scrittori<sup>33</sup>.

Il titolo originale dell'opera di Collodi è *Le avventure di Pinocchio. Storie di un burattino*<sup>34</sup>, e viene pubblicata, a partire dal 1881, inizialmente a puntate sulle pagine del *Giornale per i bambini*, una piccola sezione aggiuntiva dedicata all'infanzia nel giornale fiorentino *Il Fanfulla* che usciva ogni domenica. Originariamente la storia di Collodi si concludeva in tragedia, il finale che aveva predestinato al suo piccolo protagonista prevedeva infatti la morte ma le innumerevoli proteste da parte del pubblico di lettori fecero sì che il finale prendesse una svolta positiva. Nel 1883 tutte le puntate furono concluse e l'autore decise di racchiuderle tutte in un unico volume intitolato *Le avventure di Pinocchio*<sup>35</sup>. Il romanzo narra le vicende di un burattino di legno il cui desiderio più profondo è quello di poter diventare un giorno un bambino e questa scelta dell'autore, di costruire un racconto sulle avventure di un burattino, ha fatto sì che l'opera venisse considerata alla sola portata dei fanciulli ma, in verità, è molto più complessa di come sembra. La prima stesura del testo mostra una storia non propriamente adatta ad un pubblico di minori, infatti presentava un impianto realistico.

---

<sup>29</sup> Luigi Fiacchi, *Le favole*, Ciardetti, Firenze, 1795.

<sup>30</sup> Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Firenze, 1883, illustrazioni di Attilio Mussino, Giunti, 2023.

<sup>31</sup> Edmondo De Amicis, *Cuore. Libro per i ragazzi*, Milano, 1886, Luciano Tamburini (a cura di), Torino, Einaudi, 2001.

<sup>32</sup> Vamba, *Il giornalino di Gian Burrasca*, Firenze, 1912, Anna Colandrea (a cura di), Bergamo, Atlas, 2009.

<sup>33</sup> Pino Boero, Carmine De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit.

<sup>34</sup> Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit.

<sup>35</sup> Ibidem.

Di certo non poteva essere considerata una storia educativa poiché non andava ad escludere l'aspetto del tragico<sup>36</sup>. Il protagonista Pinocchio nella prima versione di Collodi, alla quercia degli Assassini, viene impiccato da due figure losche (il Gatto e la Volpe) il 27 ottobre del 1881, giorno in cui esce il quindicesimo e, originariamente, ultimo capitolo. Si vede infatti la conclusione dell'opera:

A poco a poco gli occhi gli si appannavano; e sebbene sentisse avvicinarsi la morte, pure sperava sempre che da un momento a un altro sarebbe capitata qualche anima pietosa a dargli aiuto. Ma quando, aspetta aspetta, vide che non compariva nessuno, proprio nessuno, allora gli tornò in mente il suo povero babbo. – Oh babbo mio! Se tu fossi qui! – E non ebbe fiato per dir altro. Chiuse gli occhi, aprì la bocca, stirò le gambe e, dato un grande scrollone, rimase lì come intirizzito<sup>37</sup>.

Aspre furono le successive critiche che Collodi ricevette e su insistenza dei lettori, i quali non accettavano il destino crudele del fanciullo-burattino, riscrisse il finale e lo rese adatto ai più piccoli. La storia, dai precedenti quindici capitoli, arrivò ad avere gli odierni trentasei capitoli garantendo il lieto fine tanto desiderato dal pubblico. Questo aspetto è importante poiché dimostra come l'opera dell'autore era stata pensata per un vasto spettro di ascoltatori e solo successivamente viene rimodellata per i fanciulli.

Collodi per via del suo stile è ritenuto essere uno dei maggiori scrittori italiani dell'Ottocento, perché la sua scrittura, la quale sembra spontanea e naturale, è il frutto di esperienze letterarie con cui lo scrittore si è cimentato nel corso della sua vita. Nello stile dell'autore ci sono diverse influenze letterarie, tra le quali emerge quella verista. Si nota che la dimensione del realismo risulta essere presente nell'ambientazione della storia, poiché si ha uno sfondo paesaggistico rurale della toscana che attinge alla sola memoria dello scrittore. La narrazione della storia è molto scorrevole ma ciò non implica il fatto che nel suo elaborato non siano presenti figure retoriche e parole ricercate<sup>38</sup>. Per concludere il discorso riguardante lo stile dell'opera non si può

---

<sup>36</sup> Silvia Blezza Picherle, *Letteratura per l'infanzia. Ambiti, caratteristiche, tematiche*, Libreria Editrice Universitaria, Verona, 2003.

<sup>37</sup> Carlo Collodi, *Pinocchio. La storia di un burattino, la prima oscura edizione*, illustrata da Simone Stuto, a cura di Salvatore Ferlita, Il Palindromo, Palermo, 2020.

<sup>38</sup> Silvia Blezza Picherle, *Letteratura per l'infanzia. Ambiti, caratteristiche, tematiche*, cit.

dimenticare il fatto che quest'ultima è stata concepita come un romanzo di appendice che ogni domenica veniva pubblicato a capitoli sulla rivista *Il giornale dei bambini*. L'opera dell'autore toscano custodisce diverse caratteristiche del romanzo di appendice: contiene capitoli brevi, finali aperti ed incompleti in grado di suscitare suspense e la scrittura utilizzata interpella il lettore.

Sicuramente risulta essere molto d'impatto la scelta di adottare come protagonista del romanzo un burattino perché divaga dalla tradizionale figura principale dell'eroe o dell'eroina. Pinocchio non assume caratteri eroici, anzi, il suo comportamento non è associabile a quello di un personaggio coraggioso e valoroso. Il carattere innovativo di Collodi si evince dalla rilevante posizione datasi all'infanzia e alla figura del bambino. I precedenti scrittori italiani non avevano mai trattato il tema all'interno di una lettura di piacere ma, proprio perché Pinocchio risulta essere un bambino come tanti trasmette ai giovani lettori conoscenze e divertimento. Tramite i suoi insegnamenti, velati o meno grazie all'ironia, l'autore si prefigura come un difensore dei diritti dell'infanzia. Scrive:

L'infanzia è al tempo stesso di classe e universale, ma sottoposta ad una comune e costante condanna: conformarsi alle regole degli adulti e del mondo, cioè, raggiungere una identificazione con determinati comportamenti sociali<sup>39</sup>.

Collodi, dunque, è definibile come un grande innovatore. Si potrebbe quasi dire che tramite il suo racconto egli tenti di creare una sorta di manifesto di lettura dei desideri dei bambini: il bisogno di giocare, di divertirsi, di possedere l'ingenuità che li contraddistingue in quanto soggetti in apprendimento, ma soprattutto la possibilità di sbagliare<sup>40</sup>.

Un discorso simile ma, non del tutto uguale, lo si può fare con *Cuore*<sup>41</sup>, opera scritta da Edmondo De Amicis e pubblicata per la prima volta nel 1886. La storia travagliata che caratterizza il racconto va a decretare l'affermazione letteraria dell'autore e va a segnare intere generazioni di bambini e studenti. Il libro di De Amicis

---

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

<sup>40</sup> Pino Boero, Carmine De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit.

<sup>41</sup> Edmondo De Amicis, *Cuore. Libro per i ragazzi*, cit.

presenta la forma di un diario in cui un alunno annota le sue esperienze e quelle dei suoi compagni avvenute nell'anno scolastico 1881-1882. La voce principale è quella del piccolo ragazzo che possiede il diario, Enrico Bottini, che in quel periodo si trovava ad affrontare la terza elementare. Le avventure riportate dal giovane sono interrotte da nove racconti mensili che vengono presentati come delle storie narrate in classe da parte del maestro. Il piccolo protagonista del racconto espone tutta una serie di osservazioni sulla società che sta per nascere e cerca di capire con le sue emozioni tanti aspetti e fattori che circondano la sua vita, quali i suoi genitori, la scuola, i compagni di classe e i problemi della sua Nazione che non erano di certo indifferenti.

A differenza di Collodi, De Amicis non opta per un'alternanza tra ironia e riflessione, il suo obiettivo era quello di far leva sui sentimenti. Il libro nasconde dei messaggi tutt'altro che pessimistici, emerge in primis la grande importanza del sistema educativo, ed in questo senso si può rispecchiare l'interesse per il fanciullo. De Amicis fa emergere il suo intento pedagogico in quest'opera, voleva infatti condurre i ragazzi verso l'amore per la patria, il rispetto del prossimo e dell'autorità, la carità, l'eroismo e la pietà verso gli infelici<sup>42</sup>.

Di non minore importanza è *Il giornalino di Gian Burrasca*<sup>43</sup>, pubblicato in un unico volume nel 1912 da Luigi Bertelli alias Vamba. L'opera esce prima a puntate sul *Giornalino della domenica*, fondato da Vamba stesso a partire dal 1907. L'impostazione è diaristica e vede come protagonista Giannino Stoppani soprannominato "Gian Burrasca" per via del suo carattere irrequieto. Come Pinocchio, anche Giannino rispecchia a pieno l'ingenua logica infantile che lo pone in evidente contrasto con il mondo degli adulti. La storia di Gian Burrasca è umoristica, si legge di un bambino che scrive il suo diario, e in quelle pagine decide di annotare tutti i disastri in prima persona, facendosi beffe degli adulti. Come *Le avventure di Pinocchio*<sup>44</sup>, anche *Il giornalino di Gian Burrasca*<sup>45</sup> rappresenta un punto di rottura con la precedente tradizione della letteratura, in cui l'adulto veniva rappresentato con superiorità. Si nota una denuncia molto forte da parte di Vamba, il quale si dimostra contrario ad un'eccessiva repressione messa in atto dalla pedagogia. In questo caso,

---

<sup>42</sup> Pino Boero, Carmine De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit.

<sup>43</sup> Vamba, *Il giornalino di Gian Burrasca*, cit.

<sup>44</sup> Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit.

<sup>45</sup> Vamba, *Il giornalino di Gian Burrasca*, cit.

esattamente come nei due testi precedenti, troviamo un'ambientazione povera, nella quale si vive grazie a un'agricoltura arretrata e deficitaria, con un alto tasso di analfabetismo<sup>46</sup>. Cosimo Rodia a proposito dell'opera di Vamba, scrive:

mi sembra una rappresentazione indiretta del percorso di formazione, attraverso il quale, dopo varie esperienze, si compie un passaggio che può farci diventare grandi e consapevoli sul come stare in questo mondo, a cosa credere e come atteggiarci<sup>47</sup>.

*Il giornalino di Gian Burrasca*<sup>48</sup> di certo non è un libro da sottovalutare, l'intento che ha Vamba è infatti quello di far riflettere il lettore sulle difficoltà riguardo alla crescita e all'adattamento ma soprattutto vuole sottolineare l'impossibilità da parte dei giovani di comunicare liberamente con gli adulti. Il racconto è una vera denuncia nei confronti del pensiero troppo autoritario e ipocrita dell'adulto. Vamba è un autore che si schiera apertamente dalla parte del bambino. Pino Boero e Carmine De Luca scrivono a proposito di Gian Burrasca:

È testo per l'educazione dei "grandi", fa ridere, ma –come ogni buon libro umoristico– non tranquillizza e non consola: le "buone intenzioni" degli adulti che circondano Giannino Stoppani appartengono al lastrico di "vie dell'inferno" di conformismo sempre vivo e vitale<sup>49</sup>.

Le opere di Collodi, di De Amicis e di Vamba si diffusero rapidamente in Italia e all'estero ottenendo un successo repentino.

Nel Novecento la letteratura per l'infanzia comincia ad arricchirsi maggiormente, creando una solida tradizione tanto da diventare, nel pieno sviluppo del secolo, oggetto di studi e analisi. Pino Boero e Carmine De Luca nel libro *La letteratura per l'infanzia*<sup>50</sup> riprendono tre tendenze, definite precedentemente da Andrea Zanzotto in riferimento all'ambito della poesia, e le estendono a tutto il campo della produzione letteraria<sup>51</sup>. Zanzotto, in particolare, nel definire il quadro della produzione letteraria per l'infanzia negli anni del Novecento in Italia, ha rilevato la

---

<sup>46</sup> Pino Boero, Carmine De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit.

<sup>47</sup> Cosimo Rodia, *La narrazione formativa*, Paideia, 2010, p. 96.

<sup>48</sup> Vamba, *Il giornalino di Gian Burrasca*, cit.

<sup>49</sup> Pino Boero, Carmine De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit., p. 118.

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> Andrea Zanzotto, *Infanzie, poesie, scuoletta*, in «Strumenti critici», n.1, febbraio 1973.

possibilità di individuare un intreccio di tre tendenze con le quali chiunque deve interfacciarsi. A tal proposito i due studiosi spiegano le tendenze di Zanzotto definendole nell'ampia sfera della produzione letteraria.

Una prima tendenza è caratterizzata da una letteratura «incentrata sull'infanzia, (sulle 'infanziae possibili')» e comprende gli scritti di autori che solo occasionalmente producono per un destinatario, i bambini e le bambine, istituzionalmente diverso da quello a cui sono abituati a rivolgersi. Accanto a questa prima tendenza sono attivi gli orientamenti «che si rivolgono a dare al fanciullo [una letteratura] che gli fosse finalmente più adatta, producendo specialisticamente». Al tempo stesso, sempre più si è portati a prestare attenzione «nel suo aspetto di fatto poetico» all'espressione di bambine e bambini. Qui a noi interessa di meno il livello dell'infanzia che produce testi. Preme soffermarci sulle altre due linee di tendenza che Zanzotto indaga nel loro farsi e articolarsi in fenomeni dagli «effetti clamorosi in diversi campi della cultura<sup>52</sup>.»

La prima tendenza determina la presenza di autori che abitualmente scrivono per adulti e, spinti da «un rimorso di natura sociale, da una volontà di fuga o dall'entusiasmo di una scoperta<sup>53</sup>» occasionalmente scrivono per l'infanzia ottenendo buoni risultati. C'è poi una seconda tendenza, incentrata nello specifico sulla produzione per il mondo dell'infanzia, volta a dare ai fanciulli una letteratura a loro più consona. Questa seconda linea presenta, nell'analisi di Zanzotto, alcuni rinnovamenti e adattamenti rispetto alla produzione educativa didascalica del secolo precedente. Non solo sul piano dei contenuti ma, soprattutto nelle opere in rime, anche sul piano stilistico si assiste ad un netto miglioramento. A tal proposito si possono confrontare delle strofette di Sergio Tofano, il quale pubblica a partire dal 1917 nel *Corriere dei Piccoli*, all'epoca supplemento illustrato per bambini del *Corriere della Sera*, le storie in rima del *Signor Bonaventura*.

Qui comincia l'avventura/ del signor Bonaventura/ che ha pigliato alla tagliola/ una volpe boscaiola. // Essa, di indole assai buona/ a lui tosto si affeziona/ e lo segue fedelmente/ come un buon cane obbediente. // Il bellissimo Cecè/ accompagna adesso al "tè/ delle cinque"

---

<sup>52</sup> Pino Boero, Carmine De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit, p.80.

<sup>53</sup> Ivi, p.81.

questa bella/ contessina Mortadella. // [...] Del trionfo entusiasmata/ la contessa manda grata/  
al signor Bonaventura/ un milione addirittura. //<sup>54</sup>

L'importanza dell'opera di Tofano la troviamo nel suo tentativo di sperimentazione linguistica e illustrativa. L'autore cerca di dare centralità alla dimensione estetica, esprimendo leggerezza e libertà creativa. La parola poetica, centrale nelle storie e nelle rappresentazioni dell'autore, guida lo svolgersi della trama e d è frutto di un lavoro sul ritmo e sull'analisi tra senso e significato<sup>55</sup>.

Per concludere la loro analisi Boero e De Luca riportano il pensiero di Zanzotto:

la «volontà» -conclude Zanzotto- di parlare del bambino nel suo linguaggio, di capirne e rispettarne la specificità, doveva tuttavia dare origine, proprio per un eccesso di «intenzione», a una produzione [...] non soltanto di dubbio valore ma anche incerta rispetto alla funzionalità. [...] Velleitarismo, banalità, goffaggine, caricatura erano destinati dunque a connotare facilmente le opere nate da questi programmi<sup>56</sup>.

Va puntualizzato che il dedicarsi alla scrittura per l'infanzia, occasionalmente, è prodotto da motivazioni economiche più che da un autentico interesse per la dimensione dei fanciulli. In Italia, ad esempio, tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento l'editoria per ragazzi arriva a stimolare l'impegno di varie case editrici, quali Mondadori, Einaudi e UTET, perché nonostante la crisi generale del mercato libraio, il settore dedicato all'infanzia era in crescita.

Il campo della narrativa per ragazzi, a differenza del periodo dell'Unità d'Italia, con l'avvento delle guerre mondiali ne risente molto. Il governo interviene nelle pubblicazioni delle opere in quanto mirava alla propaganda attraverso le storie per giovani. Nel ventennio fascista, ad esempio, attraverso i libri avviene un gravissimo indottrinamento con cesure e forti divieti. Nel secondo dopoguerra, tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, l'Italia vive una fase di risalita e di forte trasformazione sociale, è questo il periodo del "miracolo economico" e dei grandi

---

<sup>54</sup> Sergio Tofano, *Signor Bonaventura*, in «Corriere dei Piccoli», Milano, 5 agosto 1928, p.1.

<sup>55</sup> Pino Boero, Carmine De Luca, *La letteratura per l'infanzia*, cit.

<sup>56</sup> Ivi, p.81.

flussi migratori interni. In questo contesto la letteratura per l'infanzia trova nuovi stimoli e cresce maggiormente grazie a figure rilevanti come Italo Calvino e Gianni Rodari, ma anche per nuove iniziative editoriali come quella della casa editrice Einaudi che nel 1959 crea una collana di *Libri per ragazzi* che lascerà un'impronta nella storia della letteratura per l'infanzia<sup>57</sup>. Negli oltre ottanta volumi pubblicati in questa collana si trovano i testi e gli autori più significativi del periodo, non solo i "classici" Collodi, Gozzano, Capuana ma soprattutto autori contemporanei quali Morante, Calvino, Rodari, Piumini e altri spesso noti come autori di letteratura "maggiore".

Calvino pubblica nel 1956 *Fiabe Italiane*<sup>58</sup>, una raccolta di duecento novelle, appartenenti alla cultura popolare delle diverse regioni della penisola e delle isole, frutto di un paziente lavoro di ricerca e trascrizione in italiano dai vari dialetti, fatto tra diverse raccolte folkloristiche di studiosi italiani dell'Ottocento e del Novecento. La sua antologia, per certi aspetti, potrebbe essere paragonata al lavoro di ricerca filologica fatto dai fratelli Grimm nell'epoca del Romanticismo in Germania.

Rodari esordisce come scrittore per bambini sulle pagine di un quotidiano, l'edizione domenicale de *l'Unità*, le opere che lo hanno reso famoso sono state *Filastrocche in cielo e in terra*<sup>59</sup> e *Favole al telefono*<sup>60</sup> ma la sua opera più importante, che è anche l'unica a carattere teorico e non narrativo, è *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*<sup>61</sup> pubblicata nel 1973. In questo libro Rodari indaga sui meccanismi che regolano i processi creativi, concentrandosi sull'arte di inventare storie e sulle tecniche della narrazione con l'intento di offrire un utile strumento:

a chi crede nella necessità che l'immaginazione abbia il suo posto nell'educazione; a chi ha fiducia nella creatività infantile; a chi sa quale valore di liberazione possa avere la parola<sup>62</sup>.

---

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> Italo Calvino, *Fiabe Italiane*, Einaudi, Torino, 1956.

<sup>59</sup> Gianni Rodari, *Filastrocche in cielo e in terra*, Einaudi, Torino, 1960.

<sup>60</sup> Gianni Rodari, *Favole a telefono*, Einaudi, Torino, 1962.

<sup>61</sup> Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1973.

<sup>62</sup> Ivi, 7.

Agli inizi degli anni Cinquanta i libri per l'infanzia hanno scarsa diffusione anche perché la lingua italiana non è ancora sufficientemente diffusa. I destinatari sono i figli delle famiglie borghesi e la maggior parte dei contenuti segue la tradizione dei buoni sentimenti edificanti e dei moralismi leziosi. Rodari fa una scelta controcorrente, si mette al servizio dell'infanzia, rivoluzionando così la letteratura per i fanciulli. Lo fa sul piano dei contenuti, parlando in modo schietto dei problemi della vita reale, che riguardano il lavoro, la povertà, e usa come protagonisti principalmente personaggi della realtà quotidiana. La sua rivoluzione avviene inoltre sul piano linguistico e stilistico, per scrivere filastrocche destinate ai bambini di famiglie operaie di certo non si poteva adottare un linguaggio elaborato, al contrario, c'era bisogno di adottare una lingua concreta, senza le astrattezze sdolciate della tradizione. L'autore usa la lingua della quotidianità per poter raccontare delle cose di tutti i giorni. Rodari si può considerare come l'artefice di una frattura culturale visibile soprattutto sulla sua produzione in rima<sup>63</sup>. Nella sua poesia, senza rinunciare all'intento educativo, inserisce una dimensione umoristica e divertente, arrivando a costruire veri e propri giochi di parole, nei quali la sfera ludica prevale.

#### 1.4 Letteratura per bambini tra ieri e oggi

La storia della letteratura per bambini è ricca di libri nati per adulti e successivamente trasformati per bambini. È naturale che esistano dei testi in grado di soddisfare il gusto dei grandi e dei fanciulli, a maggior ragione se si tratta di racconti ben pensati e scritti senza troppi orpelli. Come accennato nei capitoli in precedenza la letteratura per bambini emerge e si afferma solo in seguito, quando l'infanzia e la figura del bambino riescono ad ottenere un ruolo rilevante nella società. Questo implica che i libri precedentemente non avevano distinzione di età: chiunque leggeva gli stessi racconti che fosse piccolo o grande. Il cambiamento del destinatario nella letteratura è dovuto a fattori pedagogici e letterari.

---

<sup>63</sup> Silvia Blezza Picherle, *Letteratura per l'infanzia. Ambiti, caratteristiche, tematiche*, cit.

I fratelli Grimm, ad esempio, avevano il desiderio di creare una raccolta di racconti popolari trascritti dalla tradizione orale per puri motivi filologici<sup>64</sup>. La loro indagine filologica non poteva essere rivolta a dei bambini ma, prima di tutto, era intenta a muovere l'interesse di altri intellettuali. Questo fa capire che manca, dunque, l'intenzione di rivolgersi ai bambini.

Riguardo al tema della narrativa per l'infanzia, la tesi di Giovanna Maria Bertin è interessante, in quanto ritiene che la difficoltà più grande nella redazione di un libro per bambini sia la capacità, da parte dell'autore, di stimolare l'immaginazione del lettore. A supporto della tesi di Bertin si riscontra il fatto che il giovane pubblico si interessa soprattutto alla lettura di fiabe, leggende, miti, che originariamente erano rivolti a adulti mentre oggi sono collocabili nella letteratura per fanciulli.

Paul Hazard scrive che:

i fanciulli e gli uomini si parlano ma non si comprendono: -Dateci dei libri, dicono i fanciulli, dateci le ali. Aiutateci, voi che siete potenti e forti, a evadere lontano. [...] Noi vogliamo imparare volentieri ciò che c'insegna la scuola, ma, di grazia, lasciateci i nostri sogni-. Dicono gli uomini: - I nostri fanciulli sanno leggere e diventano grandicelli; ora che ci domandano libri, profittiamo della loro curiosità e del loro desiderio di apprendere, fingiamo di edificare castelli che sono la loro gioia, ma edificiamo a modo nostro, giacché è chiaro che noi possediamo tutta la saggezza-<sup>65</sup>.

L'adulto cerca di plasmare il fanciullo, ritenendolo ancora troppo inesperto. Il punto è che non sempre si dà la giusta rilevanza all'infanzia, la quale viene vista ancora oggi, nella maggior parte delle volte, come mera fase di passaggio e non viene quasi mai considerata come la fucina di immagini che un giorno non troppo lontano un adulto porterà dentro di sé<sup>66</sup>. Bianca Pitzorno, scrittrice per adulti e per bambini, afferma che la narrativa dedicata ai fanciulli deve contenere una serie di fattori che fanno parte dell'interesse del ragazzo e non dell'adulto. Il libro allora dovrebbe essere

---

<sup>64</sup> Giuseppe Cocchiara, *Storia del folklore in Europa*, Bollati Boringhieri, Torino, 1971.

<sup>65</sup> Paul Hazard, *Uomini, ragazzi e libri, Problemi di letteratura infantile, ieri e oggi*, trad. it. di A. De Marchis, Editore Armando Armando, Roma, 1963, p.13.

<sup>66</sup> Ibidem.

in grado di connettersi con l'esperienza interiore del giovane lettore, con il suo sistema di valori e con «il suo modo di organizzare mentalmente il significato della vita<sup>67</sup>.»

Nella nostra epoca, possiamo definire che la narrativa che si rivolge ai fanciulli e ai giovani è sempre in evoluzione perché il soggetto a cui si riferisce è in continua crescita. L'aspetto più innovativo nella letteratura per l'infanzia, al giorno d'oggi, riguarda l'entrata in scena nell'editoria di potenze sociali e comunicative di altri linguaggi come il cinema, il fumetto, e tutte le arti con le provenienze espressive più disparate. Giorgia Grilli afferma:

la letteratura per l'infanzia, nelle sue punte più innovative, sembra entrare in una fase di sofisticati incroci senza perdere la sua specificità. Anzi, con un'urgenza tutta nuova, si trasforma, reagisce al mutamento dei paesaggi espressivi delle nuove generazioni, annette linguaggi "altri" legati dalla stessa vocazione a raccontare storie. Una nuova estetica letteraria sancisce percorsi e incursioni in altri media, molto vicini alle sensibilità e ai mutamenti dell'immaginario. Siamo in una fase del tutto nuova caratterizzata da un vero e proprio flusso migratorio di testi da un medium all'altro<sup>68</sup>.

Attualmente è diventato sempre più difficile circoscrivere la letteratura per l'infanzia. Non è più possibile arrivare a definire una categorizzazione di tale narrativa, dal momento che si cerca di servirsi della ricchezza dei linguaggi utilizzati e utilizzabili per narrare l'infanzia ai bambini. Quello che si ricerca al giorno d'oggi è una letteratura che possa essere in grado di stare dalla parte dei ragazzi, sapendo smuovere i loro animi, suscitando interesse e infondendo fiducia. La letteratura per l'infanzia e l'adolescenza necessita non solo di una capacità artistica, ma anche di una buona conoscenza del mondo infantile.

---

<sup>67</sup> Bianca Pitzorno, *Storia delle mie storie. Miti, forme, idee della letteratura per ragazzi*, Pratiche editrice, Milano, 2002, p. 22.

<sup>68</sup> Giorgia Grilli, *Bambini, Insetti, Fate e Charles Darwin*, in *La letteratura invisibile*, Carocci, Roma, 2011, p. 82.

## Capitolo Secondo: Tradizione e classificazione del genere della fiaba

### 2.1 Il genere della fiaba

Proseguendo l'indagine nell'ampio campo della narrativa per l'infanzia, risulta che siano due i generi che la caratterizzano maggiormente, quali la favola e la fiaba. Nonostante attualmente nell'uso comune i due termini si sovrappongano, da un punto di vista critico è importante notare che c'è una netta distinzione tra i due generi, in quanto la favola è un testo che conserva un intento didascalico, in cui i personaggi, spesso animali, risultano essere sempre delle personificazioni di pregi e vizi; contrariamente, la fiaba presenta dei personaggi, spesso umani, che nel corso della narrazione non si mantengono immobili ma subiscono delle evoluzioni. Mentre la favola racchiude sempre un insegnamento morale, la fiaba è solita avere un lieto fine che fa trionfare il bene sul male<sup>69</sup>.

Consultando il vocabolario si riscontra tale definizione di fiaba:

fiaba s.f [lat. \*flaba, da fabula]. -1. Racconto fantastico che narra avvenimenti straordinari, di cui sono protagonisti personaggi del mondo della realtà (p.e.: bambini, nonne, ecc.) e di quello dell'immaginazione (p.e.: maghi, fate, ecc.) 2. Racconto inverosimile, cosa non vera, fandonia<sup>70</sup>.

Un aspetto da considerare a proposito del genere della fiaba riguarda la sua modalità espositiva. Quando si tramanda una fiaba, questa subisce delle variazioni di forma o di linguaggio, per il fatto che il narratore fa riferimento alla sua memoria e

---

<sup>69</sup> Silvia Blezza Picherle, *La fiaba classica di origine popolare: narrazione e metafora dell'esistenza*, in Mario Gecchele (a cura di), *Il Veneto e la cultura contadina e popolare tra passato e presente*, Centro Studi Compostrini, Venerona, 2008, p.p. 37-52.

<sup>70</sup> Lemma tratto da *Dizionario fondamentale della lingua italiana*, DeAgostini, 1982.

cambia molto spesso le parole nelle diverse esposizioni. Per tale motivo André Jolles arriva a definire la fiaba come una «forma semplice»<sup>71</sup>, in quanto libera nel linguaggio e nella forma, al contrario della novella, la quale essendo divulgata principalmente in forma scritta rimane più coerente al pensiero del suo scrittore. Tuttavia, questa definizione sembra quasi sminuire il genere della fiaba, come sostiene Cristina Lavino, la quale in *La magia della fiaba*<sup>72</sup>, argomenta che questo genere non si dovrebbe considerare solo come un racconto popolare ma come una vera e propria elaborazione artistica che nei secoli è stata in grado di conquistare valore letterario grazie al lavoro di importanti scrittori quali Giambattista Basile e Charles Perrault. Di fatto, sicuramente, il genere fiabesco tende a sfuggire all'intento di poter stabilire dei canoni di definizione assoluta, grazie alla sua particolarità di mutare, a causa di aggiunte o di omissioni, quando viene raccontata.

È difficile rintracciare le origini precise e lo sviluppo repentino che ha avuto il genere della fiaba; tuttavia, bisogna tenere presente che l'essere umano ha cominciato a narrare quando ha sviluppato la facoltà linguistica. Max Müller conferma che la lunga storia della fiaba è nata con l'avvento dell'abilità linguistica nell'uomo e, si è sviluppata con l'esigenza di descrivere gli eventi naturali. Dovendo spiegare questi fatti e non potendo ricorrere a spiegazioni scientifiche, l'uomo dà priorità alla semantica e fa nascere una prima mitologia primitiva per raccontare il mondo. Nei secoli successivi, questi racconti che venivano tramandati all'interno della tradizione popolare, hanno costituito poi il materiale da cui sono state tratte le nostre fiabe<sup>73</sup>.

La fiaba è, prima di tutto, racconto, quindi una forma di espressione verbale, ed è anche una narrazione; si tratta di una storia popolare che viene trasmessa oralmente e che coinvolge persone letterate e illetterate. La peculiarità del racconto fiabesco sta proprio nella sua origine legata all'oralità; non viene identificato per la sua aderenza a un testo originale, ma piuttosto perché riconosciuto da una comunità

---

<sup>71</sup> André Jolles, *La fiaba*, in Silvia Contarini (a cura di), *I travestimenti della letteratura: saggi critici e teorici (1897-1932)*, Bruno Mondadori, Milano, 2014.

<sup>72</sup> Cristina Lavino, *La magia della fiaba. Tra oralità e scrittura*, La Nuova Italia, Firenze, 1993.

<sup>73</sup> Fabio Mugnaini, *Le stagioni della fiaba, le regioni del racconto*, in Mariuccia Salvati, Loredana Sciolla (a cura di), *L'Italia e le sue regioni*, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 2015, p.p. 203-222.

come parte integrante del proprio patrimonio narrativo<sup>74</sup>. Nella narrazione orale si crea un rapporto diretto tra il narratore e il pubblico, grazie al quale è possibile riadattare e modificare la storia in base alle esigenze degli ascoltatori. La fiaba, tuttavia, deve però essere collocata tra una modalità di esposizione orale e una modalità di narrazione scritta perché essa non è mai solo raccontata e udita ma è anche scritta e letta.

Fabio Mugnaini riporta due interessanti ipotesi a proposito della genesi della fiaba, le quali mostrano la contrapposizione tra forma orale e scritta:

a proposito della storia della fiaba, gli studiosi sono oggi più cauti che in passato nell'assecondare l'ipotesi, evolutiva e apparentemente lineare, di una sua genesi nella dimensione dell'oralità e di un successivo passaggio in quella della scrittura letteraria. Sembrava così di poter dare conto delle varianti dei testi e delle corrispondenze che marcavano patrimoni di tradizione orale anche molto diversi e lontani tra loro [...] <sup>75</sup>.

La prima ipotesi fondava una genesi del fiabesco nella narrazione orale e, successivamente, vedeva il passaggio alla forma scritta. Questo pensiero attribuiva un'evoluzione apparentemente lineare alla storia del genere e sembrava spiegare le corrispondenze che si trovano in tradizioni orali lontane tra loro, così come le significative somiglianze che si notano nei racconti di Basile, di Perrault e dei fratelli Grimm. Bisogna considerare che il mondo della tradizione popolare era illetterato; pertanto, gli autori e i ricercatori che attingevano a queste fonti vi trovavano sempre le medesime storie.

L'ipotesi contrapposta prevede, invece, una definizione della fiaba entro l'ambito della letteratura, dal quale, mediante le infinite e capillari reti della lettura ad alta voce la fiaba sarebbe transitata nella tradizione orale, godendo dei meccanismi di trasmissione che le avrebbero garantito un'ampia diffusione geografica: ampia al punto tale che la presenza di

---

<sup>74</sup> Susanna Barsotti, "Il luogo di tutte le ipotesi": *Gianni Rodari e la fiaba*, in *Ricerche pedagogiche*, n. 216-217, Edizioni Anicia, Parma, 2020.

<sup>75</sup> Fabio Mugnaini, *Le stagioni della fiaba, le regioni del racconto*, in Mariuccia Salvati, Loredana Sciolla (a cura di), *L'Italia e le sue regioni*, cit., p. 203.

forme e temi chiaramente identici tra popolazioni e lingue diverse, anche in assenza di grandi flussi di contatto tra i rispettivi ceti popolari di diverse popolazioni, privi di accesso alla lettura, non avrebbe potuto essere compresa se non immaginando quegli stessi ceti come la culla della narrazione fiabistica<sup>76</sup>.

La seconda ipotesi ritiene dunque che la fiaba nasca come forma scritta. A supporto di tale considerazione si schiera la studiosa Routhé B. Bottingheimer. Che individua due tratti peculiari dei racconti fiabeschi: l'ambientazione regale e il lieto fine. I personaggi principali di questi racconti sono sempre principi o principesse i quali riacquistano il proprio rango dopo averlo perso oppure giovani di estrazione umile che, attraverso le nozze, elevano il loro ruolo sociale. Durante la metà del XVI secolo, queste storie, secondo la studiosa, risultano essere le più ricercate da quel pubblico di classe media che stava acquisendo il potere e che, attraverso il riscatto dei protagonisti, riversava le proprie possibilità di ascesa sociale. Secondo l'ipotesi della Bottingheimer, la diffusione di questi racconti si verifica attraverso due modalità: la prima, la quale agisce in un ambito ristretto, è la narrazione orale; la seconda invece è la stampa che consente di raggiungere distanze maggiori. Il fatto di trovare la stessa tipologia di racconto, con protagonisti diversi, anche in aree lontane sarebbe quindi il frutto del lavoro fatto dagli editori affinché lo scritto corrisponda ai gusti del pubblico di lettori locali.

È doveroso, quando si parla di genere fiabesco, sottolineare che non esiste una sola tipologia di fiaba ma, come sottolineato dalla studiosa Silvia Blezza Picherle, con questa terminologia si intendono diverse categorie: fiaba popolare, fiaba classica, fiaba d'autore o letteraria e fiaba moderna e/o contemporanea<sup>77</sup>.

La fiaba popolare è una trascrizione fedele della tradizione orale così come veniva esposta dai narratori delle fiabe. La studiosa descrive questa categoria con le seguenti parole: «la fiaba popolare è quella di estrazione etnico-popolare che intende

---

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> Silvia Blezza Picherle, *Leggere nella scuola materna*, La Scuola, Brescia, 1996.

trascrivere il più fedelmente possibile la narrazione orale, così come viene proposta dalla viva voce dei “contafiabe”<sup>78</sup>.»

La fiaba classica è sempre di origine popolare, deriva sempre dalla narrazione orale ma, a differenza della fiaba popolare, subisce diverse modifiche da parte degli autori che seguono l’influsso della cultura del tempo. Due esempi noti sono le raccolte di Basile e dei fratelli Grimm.

La fiaba d’arte o letteraria presenta sia delle tematiche nuove e diverse rispetto a quelle presenti nelle altre due tipologie, sia delle rielaborazioni linguistiche di temi che derivano dalla tradizione popolare. Si tratta di opere nate con una struttura ed un linguaggio raffinati che li distanzia dall’esposizione orale. Degli esempi sono le raccolte di Perrault, Andersen e Hoffman.

La fiaba moderna e/o contemporanea è un’opera originale e creativa dell’autore, sia per ciò che riguarda il contenuto che per la forma e per il linguaggio. Si tratta di una narrazione concepita appositamente per essere scritta ed è quindi più adatta ad essere letta piuttosto che raccontata a voce<sup>79</sup>. All’interno di questa categoria Picherle inserisce anche le fiabe che Gianni Rodari definisce con l’appellativo di contemporanee e afferma che:

per Rodari la fiaba contemporanea è quella che: «tenterà di inserire nella dimensione fiabesca cose, persone, problemi del nostro tempo: o che semplicemente userà il linguaggio fiabesco per parlare, con i bambini di oggi, delle cose di oggi<sup>80</sup>.»

## 2.2 Le caratteristiche della fiaba

---

<sup>78</sup> Ivi, p.198.

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> Ibidem.

[...] La fiaba tradizionale, in contrasto con fiabe di più recente invenzione, è il risultato di una rielaborazione di una storia raccontata innumerevoli volte. [...] Ciascun narratore, nel raccontare la storia, sopprime e aggiunge degli elementi per arricchirla di significati per sé stesso e gli ascoltatori, che conosceva bene<sup>81</sup>.

Stabilire una definizione canonica di fiaba risulta complesso. Marie Louise Von Franz, una psicoanalista junghiana, in un suo saggio esordisce con tali parole: «La migliore spiegazione d'una fiaba è la fiaba stessa; il suo significato, cioè, è racchiuso nella totalità dei motivi connessi con la trama del racconto<sup>82</sup>.»

Tuttavia, il genere del fiabesco richiede, in ogni caso, la presenza di specifici elementi che devono essere in grado di qualificarlo. Sicuramente, la creazione di un mondo immaginario che, nella sua definizione si oppone alla realtà a cui si è abituati, risulta essere la prima questione che definisce il genere della fiaba. Un racconto fiabesco, per poter essere tale, deve contenere al suo interno la magia e la fantasia, privato di queste componenti risulterebbe essere incompleto. Gli elementi magico e fantastico, dunque, caratterizzano a pieno il genere della fiaba, il quale, senza la loro presenza, non potrebbe ambire a tale definizione. Nel mondo fiabesco accadono avvenimenti irrazionali che non possono essere spiegati, come ad esempio animali ed oggetti che prendono parola. Compaiono personaggi legati al mondo magico come fate, maghi, streghe, draghi o mostri che spesso assumono e racchiudono in sé stessi delle caratteristiche umane<sup>83</sup>. Come sostiene Tolkien, la fiaba è

un reame che contiene molte altre cose accanto a elfi e fate, oltre a gnomi, streghe trolls, giganti e draghi: racchiude i mari, il sole, la luna, il cielo e la terra e tutte le cose che

---

<sup>81</sup> Bruno Bettelheim, *The use of enchantment, the meaning and importance of fairy tales*, Alfred A. Knopf, New York, 1976, trad. it. Andrea D'Anna, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 2024.

<sup>82</sup> Marie Louise Von Franz, *Le fiabe interpretate*, Nadia Neri (a cura di), Bollati Boringhieri, Torino, 1980.

<sup>83</sup> Bruno Bettelheim, *The use of enchantment, the meaning and importance of fairy tales*, cit., trad. it. Andrea D'Anna, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, cit.

sono in essa, alberi e uccelli, acque e sassi, pane e vino, e noi, stessi uomini mortali, quando siamo vittime di un incantesimo<sup>84</sup>.

Da ciò si capisce che l'atmosfera che domina la fiaba è composta da magia, da meraviglie e da stranezze e, questi aspetti inspiegabili nella realtà, pongono le basi per poter definire il genere fiabesco. La fantasia risulta essere il discrimine necessario per la fiaba e chi la ascolta o la legge deve essere in grado di recepire che si tratta di: «una storia irreal e incredibile, ovvero una fola<sup>85</sup>.»

In questa analisi, riguardante il genere della fiaba, non si può evitare di menzionare Tzvetan Todorov, teorico della letteratura e filosofo della storia che, intorno agli anni Settanta del Novecento, è stato il primo intellettuale ad aver colto l'importanza della letteratura fantastica.

Nel saggio *La letteratura fantastica*<sup>86</sup>, l'autore dà rilievo al mondo fantastico letterario con i suoi studi e le sue ricerche, arrivando a definire delle categorie entro le quali un racconto di fantasia, che rispetta determinate caratteristiche, potrebbe esservi collocato. Quello che bisogna considerare, prima di accennare alle diverse categorie individuate da Todorov, è che la distinzione operata dall'autore non è definita da confini rigidi perché gli elementi della narrazione fantastica si possono collocare all'interno di diverse narrazioni. Secondo Todorov per riuscire a stabilire l'appartenenza di un'opera ad una delle diverse categorie è necessario condurre una buona analisi e spesso, sottolinea, la soluzione si capisce nella conclusione del racconto, punto in cui si risolve l'arcano narrativo. Le categorie distinte dall'autore sono principalmente tre: lo strano, il fantastico e il meraviglioso<sup>87</sup>. A tal proposito Todorov scrive:

---

<sup>84</sup> John Ronald Reue. Tolkien, *Tree and Leaf*, George Allen & Unwin, London, 1964, trad. it. Francesco Saba Sardi, *Albero e foglia*, Rusconi, Milano, 1976, pp. 14-15.

<sup>85</sup> Ibidem

<sup>86</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, trad. it. Elina Klersy Imberciadori, *La letteratura Fantastica*, Garzanti, Milano, 2022.

<sup>87</sup> Ibidem.

[...] il fantastico [*le fantastique*] occupa il lasso di tempo di questa incertezza; non appena si è scelta l'una o l'altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano [*l'étrange*] o il meraviglioso [*le merveilleux*]<sup>88</sup>.

Conducendo un'analisi più approfondita, si riesce a rintracciare uno schema più dettagliato che presenta dei generi di transizione che spiegano maggiormente le diverse categorie.

Strano puro	Fantastico Strano	Fantastico Meraviglioso	Meraviglioso puro
----------------	----------------------	----------------------------	----------------------

La prima cosa che si osserva è la mancanza del fantastico puro che, in questo schema, è rappresentato dalla linea che separa il fantastico strano dal fantastico meraviglioso, in quanto implica il dubbio, l'incertezza di fronte ad un avvenimento apparentemente soprannaturale e, questo dura giusto il tempo di un'esitazione. Nei racconti inseriti nella categoria dello strano puro tutti gli avvenimenti, apparentemente soprannaturali che si presentano, sono spiegabili razionalmente e, questa giustificazione viene fornita dalla stessa storia narrata<sup>89</sup>. Anche la categoria del fantastico strano presenta fatti apparentemente soprannaturali, i quali vengono spiegati, da parte dell'autore, in modo razionale. Tuttavia, a differenza dello strano puro, in questa categoria, la giustificazione che si apporta a tali fatti appare incoerente e sembra far risultare più accettabile il soprannaturale. Inoltre, dettaglio non trascurabile, la soluzione razionale viene fornita solo alla conclusione della storia<sup>90</sup>. Nel fantastico meraviglioso, solo alla fine della storia, i fatti soprannaturali vengono accettati per come sono presentati e non viene fornita alcuna spiegazione razionale<sup>91</sup>. La categoria

---

<sup>88</sup> Ivi, p. 51.

<sup>89</sup> Ivi, p.50.

<sup>90</sup> Ivi, p.48.

<sup>91</sup> Ivi, p.55.

del meraviglioso puro pone il soprannaturale come normalità, all'interno della quale la meraviglia diventa una parte integrante della vita di tutti i giorni<sup>92</sup>.

Tra le diverse categorie presentate da Todorov, è evidente come il genere della fiaba deve essere collocato all'interno dell'ambito del meraviglioso puro perché gli elementi legati alla sfera del soprannaturale non provocano nessuna reazione nei personaggi e nel lettore. Nell'ambito del meraviglioso puro si verificano degli eventi che non possono essere spiegati, infatti, nelle fiabe i fatti soprannaturali non stupiscono ma si accettano così come si verificano. Diversi sono gli elementi che conferiscono al genere fiabesco il carattere di meraviglioso puro e che riescono a tenere distante il lettore dall'immedesimazione negli eventi narrati, poiché gli impediscono di assumere per vero quanto raccontato. Il motivo dell'atemporalità è sicuramente una delle caratteristiche più importanti del genere. Inserire i fatti all'interno di limiti temporali ben precisi, in questo genere narrativo, risulta pressoché impossibile<sup>93</sup>. Nelle storie fiabesche:

la misura del tempo è indeterminata: negli incipit che posizionano il racconto in uno o altro scenario culturale («C'era una volta...»), nelle scansioni rituali della durata ( i viaggi durano 7 anni, 7 mesi, 7 giorni, 7 minuti), nella quantità di tempo che intercorrono tra l'uno e l'altro movimento dell'azione<sup>94</sup>.

La fiaba, quindi, è un genere che consente l'estraniamento dalla realtà circostante e garantisce un viaggio in un'epoca non ben definita. Nelle storie legate a questo genere, il lettore fluttua in uno stato di incanto e torpore, si ritrova ad essere sospeso nel tempo e viene ipnotizzato da una dimensione atemporale che lo porta a scollegarsi dal suo mondo reale. Il tempo della dimensione fiabesca sembra non progredire, rimane paralizzato. Secondo Stefano Calabrese a consentire questa immobilità temporale sarebbe proprio l'elemento meraviglioso, scrive:

---

<sup>92</sup> Ivi, p.57.

<sup>93</sup> Ibidem.

<sup>94</sup> Michele Rak, *Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggi, capriccio, metamorfosi, corpo*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 2005, p. 26.

[...] essere incantati significa mettersi al riparo del mutamento storico e riuscire a dimenticarsi della realtà. In questo senso, nessuno più dell'eroe fiabesco vorrebbe sottrarsi a quelle complesse peripezie che secondo i narratologi costituirebbero il segno distintivo della fiaba: se fosse per lui, resterebbe forse per sempre in quello stato di ipnotica immobilità che le scene d'incanto concedono ai personaggi fiabeschi<sup>95</sup>.

Da ciò che dichiara Calabrese si capisce che il tempo della storia resta immobile perché non si inserisce nel racconto nessun riferimento storico che consente la spiegazione di un'azione o di una situazione: il tutto accade con casualità e questa non richiede alcuna giustificazione.

Anche la topografia risulta essere un fattore dominante nel genere della fiaba perché in una dimensione surreale non esiste la geografia in quanto tale. È complicato definire i confini geografici dato che nell'immaginario fiabesco sono labili e risultano, di conseguenza, inesistenti. Michele Rak riguardo questa questione afferma: «il luogo fiabesco è tanto indeterminato da rendere impossibile qualsiasi riconoscimento<sup>96</sup>.» Dunque, quando la fiaba viene narrata ad esistere è solamente il luogo in cui essa è ambientata perché si trovano posti caratterizzati da dettagli incredibili, con particolarità strane che consentono di inquadrare tutta la narrazione nella sfera dell'irreale. Tempi e luoghi sono indeterminati e non si collocano nella storia e nella geografia. La categoria del magnifico puro, entro cui si trova la fiaba, conduce tempi e luoghi a seguire logiche tipiche del genere, secondo cui, è del tutto normale che distanze geografiche estese vengano attraversate in poco tempo e periodi lunghissimi passino istantaneamente<sup>97</sup>.

In questi tempi e luoghi indefiniti si collocano diversi personaggi che popolano il racconto e rivestono ruoli e ranghi ben precisi. I personaggi, in questo mondo magnifico, non hanno una reale identità e sono soliti essere rappresentati con il titolo a cui appartengono. Un caso esemplare è costituito dalla fiaba di *Cenerentola* redatta

---

<sup>95</sup> Stefano Calabrese, *Fiaba*, La Nuova Italia, Firenze, 1997, p. 119.

<sup>96</sup> Michele Rak, *Logica della fiaba*, cit., p. 112.

<sup>97</sup> Ibidem.

da Charles Perrault, il quale indica i diversi sostantivi dei personaggi con la lettera maiuscola come se si trattasse di nomi propri, quali: il Re, la Fata Madrina o il Figlio del Re. Tutte le figure che agiscono nella storia costituiscono dei veri stereotipi, degli ideali di corte, la quale rappresenta l'ambientazione principale della fiaba<sup>98</sup>.

Va considerato che le fiabe si sviluppano come mezzo per la diffusione di modelli sociali e psicologici attraverso l'uso di archetipi ben definiti. Si osserva infatti che, all'interno delle diverse fiabe, compaiono dei tipi di personaggi ricorrenti che svolgono la loro funzione in situazioni simili. Queste figure che popolano la narrazione fiabesca vengono definite con il termine di archetipi e incarnano diverse qualità umane. Comprendere il ruolo archetipico che un determinato personaggio svolge nella narrazione consente di capire se quella figura sta assolvendo bene al proprio compito<sup>99</sup>. Prendendo spunto dall'interessante analisi svolta da Carl Gustav Jung, nella quale definisce la presenza di 12 archetipi originari all'interno dei diversi racconti, Christopher Vogler arriva a definire le funzioni di 7 archetipi che si riscontrano frequentemente nelle storie di fantasia. Questi sono: l'Eroe, il Mentore, il Guardiano della soglia, lo Shapeshifter (il mutaforme), l'Ombra, il Messaggero e il Trickster (l'imbroglione)<sup>100</sup>. Va premesso che le seguenti figure sono da intendersi sia al maschile che al femminile. Il primo archetipo che viene presentato da Vogler è quello dell'eroe che si potrebbe definire con le seguenti parole:

gli eroi hanno qualità con cui chiunque può identificarsi e che chiunque può riconoscere in sé stesso. Sono spinti da impulsi universali comprensibili a tutti: il desiderio di essere amato e compreso, di riuscire, di sopravvivere, di essere libero, di vendicarsi, di riparare i torti, di cercare di esprimere la propria personalità<sup>101</sup>.

Si evidenzia come la figura dell'eroe ha una forte individualità che lo aiuta a distinguersi dagli altri personaggi. Nel corso della storia riesce a superare i diversi

---

<sup>98</sup> Ibidem.

<sup>99</sup> Carl Gustav Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Milano, 1977.

<sup>100</sup> Christopher Vogler, *The Writers Journey*, Studio City, California, 1992, trad. it Jusi Loreti, *Il viaggio dell'Eroe*, Dino Audino editore, Roma, 2010.

<sup>101</sup> Ivi, p. 40.

conflitti che gli si pongono davanti, arrivando persino a sacrificare la sua persona. L'eroe è il personaggio per eccellenza nel quale il lettore tende a specchiarsi, in quanto rappresenta il viaggio che ognuno deve compiere per realizzare i propri desideri. Chiaro è che esistono diverse tipologie di eroi a seconda delle trame che si sviluppano ma principalmente si evidenziano due categorie per tale figura: Eroi determinati ed Eroi riluttanti. Mentre i primi sono coinvolti nella loro azione senza alcun tipo di remora, i secondi necessitano di motivazioni da parte di entità esterne<sup>102</sup>.

La seconda figura che viene esaminata da Vogler, in quanto strettamente collegata all'archetipo dell'eroe, è quella del mentore, colui che ha l'importante compito di indirizzare e proteggere l'eroe nella sua impresa. Il mentore è legato alla figura del genitore perché deve insegnare e aiutare, inoltre rappresenta il punto d'arrivo nel viaggio di crescita dell'eroe<sup>103</sup>.

Si trova poi l'archetipo del guardiano della soglia che rappresenta i dubbi e le insicurezze umane o, più in generale, tutti gli ostacoli che si possono incontrare nel percorso di vita. Il loro ruolo nel racconto consiste nel mettere a dura prova l'abilità dell'eroe, spesso quindi sono rappresentati come gli aiutanti degli antagonisti e, non di rado, nello svolgimento del racconto, finiscono per diventare degli alleati dell'eroe<sup>104</sup>.

Il messaggero è il quarto archetipo che viene descritto da Vogler e rappresenta l'inizio del cambiamento da parte dell'eroe. È una figura necessaria all'interno della storia perché chiama alla sfida il protagonista ma, non necessariamente è incarnato da una persona fisica: può essere anche rappresentato da una notizia o da un evento sia positivo che negativo. Un dettaglio da sottolineare è anche il fatto che questo archetipo può essere incarnato dall'antagonista nel momento in cui quest'ultimo decide di sfidare apertamente l'eroe<sup>105</sup>.

C'è poi il mutaforme, il quale, come indica lo stesso nome, ha come peculiarità il cambiamento costante. Identificare con chiarezza questo archetipo risulta essere, sia per l'eroe che per il pubblico, molto difficile e fuorviante per via della loro lealtà che, frequentemente, viene messa in discussione. Nel mondo fiabesco le streghe, gli orchi

---

<sup>102</sup> Ivi, p.39.

<sup>103</sup> Ivi, p.46.

<sup>104</sup> Ivi, p.53.

<sup>105</sup> Ivi, p.56.

e i maghi sono i Mutaforme per eccellenza, poiché sono in grado di trasformarsi e cambiare il loro aspetto. Interessante è il fatto che, alcune volte, anche l'eroe, come l'antagonista, può assumere la maschera del mutaforme per un proprio tornaconto personale. L'eroe quando affronta un mutaforme viene costretto a cambiare la sua opinione sui rapporti con gli altri; infatti, la funzione di questo archetipo è quella di istillare dei dubbi e fare da catalizzatore del cambiamento dell'eroe<sup>106</sup>.

Si incontra poi l'ombra, la quale rappresenta i traumi repressi e le emozioni nascoste negli esseri umani. Tale archetipo ha il compito di sfidare l'eroe in quanto si presenta nella storia come un suo degno avversario in grado di far tirare fuori al protagonista il meglio di sé. L'ombra può essere raffigurata da uno o più personaggi in momenti differenti, lo stesso eroe, ad esempio, quando si sente contrastato nell'animo, assume degli atteggiamenti comuni per l'archetipo dell'ombra<sup>107</sup>.

Il settimo e ultimo archetipo di cui parla Vogler è rappresentato dalla figura del trickster che incarna la malizia e il desiderio di cambiamento. La sua funzione principale è quella di riportare l'eroe con i piedi per terra, in quanto lo aiuta a comprendere i suoi limiti o a ravvisare l'assurdità di una situazione e, di conseguenza, lo stimola al cambiamento. Spesso questo archetipo è incarnato da un personaggio buffo e goffo che, a livello drammaturgico, ha la funzione di alleggerire la trama della storia introducendo momenti comici. Molte volte anche la figura dell'eroe assume il carattere del trickster e Vogler nota come nei racconti popolari di varie aree del mondo questo archetipo era stato interpretato dal coniglio furbo, la cui versione moderna si può ritrovare nel personaggio di Bugs Bunny<sup>108</sup>.

### 2.3 La morfologia del genere della fiaba

---

<sup>106</sup> Ivi, p.59.

<sup>107</sup> Ivi, p.63.

<sup>108</sup> Ivi, p.66.

Approcciarsi alla fiaba e studiarla in quanto genere letterario, sicuramente, non risulta essere un'impresa semplice ma, Vladimir Jakovlevič Propp, è stato un personaggio importante nell'approfondimento e nell'analisi del vasto tema del genere della fiaba. L'autore nasce il 15 aprile del 1895 a San Pietroburgo, nella cui Università compie i suoi studi, fino ad ottenere una laurea in Filologia Slava. Propp è stato uno dei più importanti rappresentanti del Formalismo russo, una scuola di critica letteraria sviluppatasi a San Pietroburgo nel XX secolo. Questa corrente si concentra sullo studio di tutti gli elementi principali che vanno a costituire un testo letterario.

Nel 1928 pubblica la sua opera *Morfologia della fiaba (Morfologija skazki)*<sup>109</sup> ma questa viene completamente ignorata dal pubblico e non ottiene il rilievo che meritava. Lo scritto passa inosservato nell'Unione Sovietica e non viene diffuso nemmeno nel resto dell'Europa in quanto non era disponibile la traduzione in altre lingue ad eccezione di quella Russa. Il successo arriva nel 1958 quando esce la traduzione inglese (*Morphology of the Folktale*) da parte di Svatava Pirkova-Jacobson.

Propp inizia la sua opera andando a definire cosa si intende con il termine morfologia:

il termine «morfologia» significa studio delle forme. In botanica si intende per morfologia lo studio delle parti componenti del vegetale e delle loro relazioni reciproche e col tutto, in altre parole lo studio della struttura del vegetale [...]. Tuttavia, è possibile esaminare le forme della favola con la stessa precisione con cui si studia la morfologia delle formazioni organiche<sup>110</sup>.

Con queste parole Propp presenta la sua opera e cerca di spiegare il suo metodo di indagine. È corretto, prima di procedere con la spiegazione dell'indagine svolta da Propp, sottolineare una questione mossa dal traduttore del libro che annota l'impossibilità di tradurre la parola russa *volšebnaja skazka* perché scrive che: «in tutta

---

<sup>109</sup> Vladimir Jakovlevič Propp, *Morfologija skazki*, Accademia, Leningrad, 1928.

<sup>110</sup> Vladimir Jakovlevič Propp, *Morfologija skazki*, Accademia, Leningrad, 1928, trad. it. Gian Luigi Bravo, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 2000, p.3.

la narrazione è stato usato il termine favole di magia poiché questa traduzione è apparsa più precisa e adeguata sia sul piano linguistico sia nel contesto specifico<sup>111</sup>.»

Propp intende la struttura del racconto come un'organizzazione funzionale dove ogni singola parte assume un ruolo preciso, di conseguenza se una viene a mancare tutto deve essere riorganizzato. L'autore: «propone esplicitamente, per un fatto sociale come la fiaba, un modello scientifico organicista, il modello biologico degli organismi viventi<sup>112</sup>.»

Propp, per procedere con la sua analisi riguardante il genere letterario della fiaba, esamina gli studi svolti fino a quel momento sul seguente argomento rilevando che tutti gli esami si limitavano ad osservare l'origine della fiaba senza dare spazio all'osservazione del suo contenuto. Nella sua opera l'autore passa in rassegna il metodo di Aarne e Thompson, i quali hanno sviluppato un'analisi di classificazione della fiaba basata sull'intreccio e sui motivi, cioè sulle diverse sezioni che vanno a comporre la narrazione<sup>113</sup>. Il sistema, inizialmente sviluppato e pubblicato nel 1910 da Aarne, vede un raggruppamento delle trame, ovvero dei tipi e, all'interno di questi l'autore fa dei piccoli sottogruppi esaminandone i motivi. Il catalogo fu poi esteso da Thompson che arrivò a raccogliere oltre 2500 trame narrative. Quello che Propp critica, a proposito di tale sistema di classificazione, è il fatto che non si basa su fatti scientifici ma la definisce come: «un repertorio pratico<sup>114</sup>.»

Propp dedica una breve parentesi anche al lavoro svolto da Veselovskij, il quale nel suo metodo classificatorio ritiene il motivo come l'elemento per eccellenza nella definizione di una fiaba, senza dare troppa importanza all'intreccio poiché, secondo la valutazione dello studioso la trama è composta da diversi motivi. Per Propp Veselovskij avrebbe svolto un'analisi parzialmente corretta, in quanto emerge un grande errore di valutazione. L'autore considera il motivo come un'unità indivisibile del racconto che non può essere scomposta in ulteriori parti. Propp, nel concludere

---

<sup>111</sup> Vladimir Jakovlevič Propp, *Morfologija skazki*, cit, trad. it. di Gian Luigi Bravo, *Morfologia della fiaba*, cit, p.3 [N. d. T.]

<sup>112</sup> Glauco Sanga, *La fiaba. Morfologia, antropologia e storia*, CLEUP SC, Padova, 2020, p. 115.

<sup>113</sup> Vladimir Jakovlevič Propp, *Morfologija skazki*, cit, trad. it. di Gian Luigi Bravo, *Morfologia della fiaba*, cit. p. 14.

<sup>114</sup> Ivi, p.17.

l'analisi riguardo gli studi svolti sul genere della fiaba, rileva come tutte le indagini precedenti non hanno trovato una risposta adeguata al dilemma principale che riguarda la somiglianza delle fiabe in parti diverse nel mondo<sup>115</sup>. Scrive:

infine, così come tutti i fiumi corrono al mare, tutti gli aspetti dello studio della favola, debbono in conclusione portare alla soluzione del problema più importante che finora non è stato risolto, quello della somiglianza della favola in tutto il globo terrestre. Come spiegare la presenza della favola della principessa-ranocchia in Russia, in Germania, in Francia, in India, in America tra i pellerossa e nella Nuova Zelanda, quando l'esistenza di rapporti tra questi popoli è storicamente indimostrabile?<sup>116</sup>

Propp procede poi ad illustrare il suo metodo di lavoro dichiarando di aver preso in esame cento fiabe dell'autore russo Aleksandr Afanas'ev, classificate secondo l'indice di Aarne e Thompson nella sottocategoria "fiabe di magia". Analizzando le trame capta come a variare siano solo i personaggi, mentre le vicende si ripresentano identiche, potendo così essere ricondotte ad uno schema fisso. Quello a cui bisogna prestare attenzioni sono le funzioni, ovvero ciò che i personaggi fanno, non è rilevante chi lo compie né, tanto meno, come lo svolge.

A mo' di anticipazione possiamo dire che le funzioni sono straordinariamente poche e i personaggi straordinariamente numerosi. Ciò spiega l'ambivalenza della favola: la sua sorprendente varietà, la sua pittoresca eterogeneità, da un lato, la sua non meno sorprendente uniformità e ripetibilità dall'altro. Le funzioni dei personaggi rappresentano dunque le parti fondamentali della favola e sono esse che dobbiamo innanzitutto rintracciare<sup>117</sup>.

Dunque, per sottolineare le funzioni non si deve tener conto del personaggio che compie l'azione ma è importante considerare il momento in cui, all'interno della

---

<sup>115</sup> Ivi, p.19.

<sup>116</sup> Ibidem.

<sup>117</sup> Ivi, p.26-27.

narrazione, questo fatto viene svolto. Si deve vedere allora quale significato assume questo atto nello svolgimento della storia. Propp riassume in quattro enunciati le sue osservazioni:

I. Gli elementi costanti, stabili della favola sono le funzioni dei personaggi, indipendentemente dall'identità dell'esecutore e dal modo di esecuzione. Esse formano le parti componenti fondamentali della favola.

II. Il numero delle funzioni che compaiono nella favola di magia è limitato.

III. La successione delle funzioni è sempre identica.

IV. Tutte le favole di magia hanno struttura monotipica<sup>118</sup>.

L'autore arriva a definire, nel terzo capitolo della sua opera, trentuno funzioni più una situazione iniziale. Propp definisce le funzioni nell'esatto ordine in cui appaiono nelle fiabe anche se ciò non implica che debbano essere sempre presenti nei racconti, tuttavia, salvo piccoli e codificati spostamenti, queste appaiono sempre nello stesso ordine. Se una funzione non compare, tutte le altre che seguono, non mutano la loro posizione.

Per ogni funzione evidenziata l'autore vi affianca un segno convenzionale, una descrizione concisa del contenuto e anche una definizione abbreviata in una singola parola. Affinché la sua spiegazione possa risultare il più chiara possibile, decide anche di fornire degli esempi che risultano essere una realizzazione concreta delle funzioni sottolineate dallo studioso.

Di seguito si riporta la tabella che racchiude le funzioni individuate da Propp<sup>119</sup>:

---

<sup>118</sup> Ivi. pp. 28-29.

<sup>119</sup> Glauco Sanga, *La fiaba. Morfologia, antropologia e storia*, cit., p. 131.

Tab. 1. Tabella delle funzioni di Propp.

n.	simbolo	nome
-	i	Situazione iniziale
1	e	Allontanamento
2	k	Divieto
3	q	Infrazione
4	v	Investigazione
5	w	Delazione
6	j	Tranello
7	y	Connivenza
-	h	Sciagura preliminare
8,8a	X,x	Danneggiamento, Mancanza
9	Y	Mediazione, momento di connessione (Comunicazione)
10	W	Inizio della reazione (Reazione)
11	↑	Partenza
12	D	Prima funzione del donatore (Esame)
13	E	Reazione dell'eroe (Risposta)
14	Z	Fornitura, conseguimento del mezzo magico (Dono)
15	R	Trasferimento nello spazio tra due reami, indicazione del cammino
16	L	Lotta
17	M	Marchiatura
18	V	Vittoria
19	Rm	Rimozione della sciagura o della mancanza
20	↓	Ritorno
21	P	Persecuzione, inseguimento
22	S	Salvataggio
-	X <sup>bis</sup>	Secondo danneggiamento
23	°	Arrivo in incognito (Incognito)
24	F	Pretese infondate (Falso eroe)
25	C	Compito difficile
26	A	Adempimento
27	I	Identificazione
28	Sm	Smascheramento
29	T	Trasfigurazione
30	Pu	Punizione
31	N	Nozze

La situazione iniziale (i) è il punto di partenza da cui prende avvio la narrazione fiabesca e Propp chiarisce che nonostante questa: «non sia una funzione rappresenta un importante elemento morfologico»<sup>120</sup>. Su questo livello si enumerano i diversi membri di una famiglia oppure si introduce la storia del futuro eroe indicandone la sua condizione. Da questo punto esordiale si diramano le diverse funzioni del racconto.

L'**Allontanamento (e)** prevede, come lascia intendere la stessa terminologia, un distacco. Propp sottolinea come uno dei membri della famiglia si possa allontanare dalla propria dimora e scendendo nel dettaglio evidenzia diverse situazioni di allontanamento. Annota come ad allontanarsi possano essere i genitori dell'eroe che devono partire per ragioni lavorative o militari, oppure i figli stessi che invece partono per far visita a qualcuno o per divagare nel bosco. Una forma di distacco più netta è delineata dalla morte di uno o di entrambe le figure genitoriali.

All'eroe viene sempre imposto un **Divieto (k)** che, solitamente, nelle fiabe viene presentato dopo l'allontanamento, quando in realtà la successione dei fatti dovrebbe essere inversa. Viene spiegato che il divieto può assumere un carattere forte, come ad esempio l'imprigionamento del figlio in una torre, ma anche un carattere tenue, come ad esempio un semplice suggerimento, un consiglio. Oltre al divieto spesso viene fornito un ordine che impone lo svolgimento o meno di una determinata azione<sup>121</sup>.

L'**Infrazione (q)** non è altro che il divieto infranto. Questa funzione accompagna sempre la precedente, tutti i divieti nelle fiabe sono sempre infranti. Delle volte si può trovare solo quest'ultima perché la prima è implicita. A questo punto entra in scena l'antagonista, il nemico per eccellenza dell'eroe. Il suo ruolo consiste infatti nel provocare sciagure e di turbare la tranquillità della famiglia serena.

L'antagonista cerca di ottenere una ricognizione e si ha dunque la funzione dell'**Investigazione (v)** poiché l'obiettivo è quello di scoprire dove si trova il

---

<sup>120</sup> Vladimir Jakovlevič Propp, *Morfologija skazki*, cit, trad. it. di Gian Luigi Bravo, *Morfologia della fiaba*, cit, p. 31.

<sup>121</sup> Ivi, p.32.

protagonista o eventuali oggetti preziosi. Lo scopo, dunque, è quello di arrivare a scoprire qualcosa<sup>122</sup>.

Quando l'antagonista riceve le informazioni sulla sua vittima si arriva al momento della **Delazione (w)**. Il nemico ottiene risposte alle sue domande. Anche questa funzione è appaiata con quella che la precede.

Nel **Tranello (j)** l'antagonista, per ottenere il suo obiettivo, cerca di ingannare l'eroe. In questa funzione spesso e volentieri il cattivo muta il suo aspetto, la strega ad esempio si trasforma in una dolce vecchietta e, per ottenere ciò che desidera opera o attraverso la persuasione o impiegando mezzi magici o ricorrendo a violenza.

L'eroe cade nel Tranello dell'antagonista favorendone il suo successo. In questa funzione, definita **Connivenza (y)**, il protagonista si lascia sopraffare dal cattivo. Il Tranello e la Connivenza possono risultare due sezioni appaiate poiché la seconda può esistere anche senza la prima.

Queste prime sette funzioni rappresentano la presentazione della fiaba e della situazione da cui prenderà avvio lo svolgimento<sup>123</sup>.

Sono con il **Danneggiamento (X)** prende avvio l'azione narrativa vera e propria. A questa altezza il nemico entra in completa azione e arreca danno a uno dei componenti della famiglia. Il Danneggiamento si presenta in diverse situazioni, che, nella definizione della funzione non sono così rilevanti perché ciò che importa dal punto di vista morfologico è la funzione stessa. Tra i vari esempi Propp cita il rapimento di qualcuno, l'estorsione di un mezzo magico, un saccheggio, una mutilazione o un assassinio. Tuttavia, questo avvio nelle fiabe non è comune a tutte. Ci sono molti racconti che partono da una situazione di **Mancanza (x)** capace di dare inizio ad azioni analoghe a quelle del Danneggiamento. Si ha la Mancanza quando ad un personaggio manca qualcosa o desidera qualcosa che non ha. In alcuni casi Danneggiamento e Mancanza si sovrappongono, di conseguenza Propp le considera, da un punto di vista morfologico, equivalenti. Per esempio: se la principessa viene rapita si ha contemporaneamente Mancanza e Danneggiamento. In alcune storie,

---

<sup>122</sup> Ivi, p.p. 33-34.

<sup>123</sup> Ivi, p.36.

tuttavia, la Mancanza o il Danneggiamento non si presentano all'inizio del racconto ma, in ogni caso, non possono mancare in nessuna fiaba di magia<sup>124</sup>.

Segue poi la funzione della **Mediazione (Y)** nella quale la sciagura o la mancanza viene esplicitata e serve ad introdurre meglio il ruolo dell'eroe nella storia. Qui si distinguono due categorie di eroe, Propp scrive infatti:

gli eroi possono essere di due tipi: I) se una fanciulla viene rapita scomparendo così dall'orizzonte del padre e l'eroe parte alla sua ricerca, questi e non la ragazza rapita sarà l'eroe reale della storia. Tali eroi possono essere chiamati eroi cercatori. II) se sono rapiti o cacciati una fanciulla o un fanciullo e la favola ne segue le peregrinazioni, non interessandosi di quello che capita ai rimasti, l'eroe sarà la fanciulla rapita. In queste favole non vi sono cercatori e questi eroi si possono chiamare eroi vittime<sup>125</sup>.

Un dettaglio che Propp arriva a constatare è che spesso l'eroe cercatore è maschile mentre l'eroe vittima è femminile. Il momento della Mediazione avviene sia nell'eroe cercatore che nell'eroe vittima ed è importante perché garantisce il suo viaggio, la sua partenza da casa. L'autore, in base alle due categorie di protagonisti, individua due schemi morfologici distinti: la fiaba di magia per l'eroe cercatore e la fiaba di incantesimo per l'eroe vittima.

Segue la **Reazione (W)** da parte dell'eroe cercatore. L'eroe vittima non è interessato da questa funzione perché nella storia non prende mai decisioni in quanto è una figura passiva.

L'Eroe abbandona la sua casa e si ha la **Partenza (↑)** che non va confusa con l'Allontanamento (e) che è temporaneo. Vanno distinti due tipi di partenze che riguardano l'eroe vittima e l'eroe cercatore. La partenza del primo eroe ha come obiettivo la ricerca di qualcosa o qualcuno mentre la partenza del secondo eroe dà inizio ad un viaggio pieno di avventura. Le funzioni del Danneggiamento (X), della

---

<sup>124</sup> Ivi, pp. 40-41.

<sup>125</sup> Ivi p. 42-43.

Mediazione (Y), della Reazione (W) e della Partenza (↑) rappresentano l'esordio della narrazione<sup>126</sup>.

Fa poi ingresso nella fiaba un nuovo personaggio che svolge il ruolo di aiutante dell'eroe ed è chiamato donatore. Questa figura attiva tre funzioni principali nella storia: l'**Esame (D)**, la **Risposta (E)** e il **Dono (Z)**. Nella prima funzione l'aiutante ha il compito di mettere alla prova il suo eroe nei modi più diversi. Nella seconda funzione, invece, si verifica la risposta da parte dell'eroe che può essere sia positiva che negativa. Nella terza funzione l'eroe ottiene il mezzo magico che può essere un animale, un'oggetto oppure dei poteri conferitogli dal donatore.

Il **Dono (Z)** viene trasmesso, dunque, in vari modi: direttamente, indirettamente oppure attraverso indicazioni precise per guadagnarlo. A volte il Dono compare da solo all'improvviso questo perché, come esaminato precedentemente, nel racconto possiamo anche trovare solo l'ultima delle funzioni tra loro collegate<sup>127</sup>.

Dopo aver ottenuto il mezzo magico, l'eroe compie un **Trasferimento nello spazio tra due reami, indicazione del cammino (R)**. Il luogo in cui deve recarsi generalmente si trova molto lontano, può essere una distanza da percorrere via terra o via mare oppure può trovarsi a grandi altezze o in profondità e i modi in cui lo raggiunge possono essere vari. Questo elemento va distinto dalla Partenza (↑), che accade subito dopo il Danneggiamento (X), a volte però non viene evidenziato ma si presenta come il proseguimento naturale di questa. In questo caso Propp non lo prende in considerazione.

Una volta raggiunta la sua meta il protagonista **Lotta (L)** con l'antagonista. Come per le altre funzioni lo scontro può avvenire in diversi modi, un combattimento, una sfida che si vince con l'astuzia, ma per definire la funzione l'unica cosa che conta è il risultato del confronto. Siamo in presenza di una Lotta (L) solo se al termine di essa ottiene l'oggetto della sua ricerca. Se, invece, a seguito della vittoria l'eroe ottiene un mezzo per continuare la sua ricerca, siamo in presenza di un donatore ostile che lo mette alla prova, quindi, è un **Esame (D)**<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup> Ivi, p.45.

<sup>127</sup> Ivi, p.48.

<sup>128</sup> Ivi, p.56.

La **Marchiatura (M)** funge da raccordo con la fase successiva del racconto. L'eroe riceve qualcosa che servirà in seguito a riconoscerlo, una ferita o un oggetto.

Alla fine della Lotta (L) avviene la sconfitta dell'antagonista e si ha la **Vittoria (V)** dell'eroe. In alcuni casi la Vittoria può avvenire anche senza Lotta (L), ad esempio l'antagonista può essere ucciso nel sonno.

Successivamente si trova la **Rimozione della sciagura o della mancanza (Rm)** che si collega con la funzione del Danneggiamento (X). Con questo elemento la narrazione raggiunge l'apice del suo svolgimento.

Dopo la Rimozione della sciagura c'è il **Ritorno (↓)** dell'eroe che, a volte, può essere una fuga<sup>129</sup>.

Mentre l'eroe ritorna si verifica la funzione della **Persecuzione, inseguimento (P)**. Questa può essere effettuata sia da parte dell'antagonista che non è deceduto durante la Lotta (L), sia da parte degli aiutanti o familiari legati al nemico.

L'Eroe riesce sempre a cavarsela e si ha il **Salvataggio (S)**. Con questa funzione terminano numerose fiabe ma, può succedere, che il protagonista subisca un nuovo Danneggiamento (X) e che abbia così inizio una nuova narrazione. Nella sua analisi Propp considera il secondo Danneggiamento come una ripetizione del primo già verificatosi, segnandolo con un bis all'esponente. Ciò vuol dire che si tratta dello stesso tipo di funzione evidenziata già in precedenza, nulla è mutato morfologicamente.

Compaiono, dopo il secondo Danneggiamento, altre funzioni: la prima è l'**Arrivo in incognito (°)**, momento in cui l'eroe giunge in un luogo senza farsi riconoscere.

Qui appare la figura del falso eroe e si verifica il momento in cui esso avanza delle **Pretese infondate (F)** per guadagnarsi il successo a discapito del protagonista.

---

<sup>129</sup> Ivi, p.60.

Per decretare e verificare chi sia l'eroe effettivo viene affidato un **Compito difficile (C)** al vero protagonista, il quale non presenterà alcuna difficoltà nel superarla<sup>130</sup>.

L'eroe risolve il suo compito e quindi si ha l'**Adempimento (A)**, al quale segue l'**Identificazione (I)** dell'eroe attraverso la Marchiatura (M) e lo **Smascheramento (Sm)** del falso eroe.

Dopo essere stato riconosciuto l'eroe riacquista le sue sembianze originarie attraverso la **Trasfigurazione (T)**. A questa segue la **Punizione dell'antagonista (Pu)** e le **Nozze (N) dell'eroe**<sup>131</sup>.

Da questa analisi si dimostra come Propp, avesse captato che alcune funzioni sono tra loro appaiate, cioè, era arrivato a constatare come la presenza di un motivo determinasse la presenza di un altro. Si possono però definire appaiate solo quelle funzioni che si seguono direttamente, ad esempio Divieto (k) e Infrazione (q) oppure Persecuzione (P) e Salvataggio (S). Va considerato però che anche altre funzioni possono avere un collegamento tra loro ma questo collante non è immediato: Partenza (↑) e Ritorno (↓) sono sicuramente connessi tra loro ma si verificano in due momenti distanti tra loro.

Individuando due coppie di funzioni che sono tra loro alternative, e che di regola non possono trovarsi nella stessa sezione del racconto, cioè Lotta – Vittoria e Compito difficile – Adempimento, Propp afferma che la fiaba, nella sua struttura ideale dovrebbe essere tripartita (anche se non lo è sempre). Esiste dunque una fase preparatoria, un primo movimento che inizia con il Danneggiamento (X) dove generalmente si colloca la coppia Lotta – Vittoria e un secondo movimento che inizia con il nuovo Danneggiamento (X<sup>bis</sup>) dove si trova la coppia Compito difficile – Adempimento. La distribuzione delle varie funzioni all'interno del racconto possiamo così rappresentarla:

---

<sup>130</sup> Ivi, p.65.

<sup>131</sup> Ivi, p.69.

Parti	Funzioni
I parte	Situazione iniziale (i) Allontanamento (e) Divieto (k) Infrazione (q) Investigazione (v) Delazione (w) Tranello (j) Connivenza (y)
II parte	Danneggiamento (X) – Mancanza (x) Mediazione (Y) Reazione (W) Partenza (↑) Esame (D) Risposta (E) Dono (Z) Trasferimento (R) Lotta (L) Marchiatura (M) Vittoria (V) Rimozione (Rm) Ritorno (↓) Persecuzione (P) Salvataggio (S)

III parte	Danneggiamento (X <sup>bis</sup> ) Incognito (°) Pretese infondate (F) Compito difficile (C) Adempimento (A) Identificazione (I) Smascheramento (Sm) Trasfigurazione (T) Punizione (Pu) Nozze (N)
-----------	--

### 2.3.1 Il ruolo dei personaggi

Sebbene Propp nella sua analisi abbia dato rilievo al compimento delle funzioni e non a chi le svolge, ritiene comunque consono esaminare come queste si distribuiscano nella fiaba secondo determinate figure. Le funzioni sopra elencate, infatti, non troverebbero realizzazione senza l'inserimento di queste figure specifiche, ovvero dei personaggi. Per indagare su tale aspetto l'autore presenta sette sfere d'azione che corrispondono agli esecutori e sono le seguenti: sfera d'azione dell'antagonista, del donatore, dell'aiutante, della principessa, del mandante, dell'eroe e del falso eroe<sup>132</sup>. In questo modo, all'interno della fiaba, compaiono sette personaggi che animano la narrazione e agiscono sulla base di azioni determinate che risultano essere in linea con i diversi ruoli. Va tenuto in considerazione il fatto che:

la volontà dei personaggi e le loro intenzioni non possono essere considerate un motivo essenziale per la loro determinazione. L'importante non è quello che essi vogliono fare, non i

---

<sup>132</sup> Ivi, p.85-86.

sentimenti che li muovono, ma le loro azioni in quanto tali, valutate e determinate in base al loro significato per l'eroe e per lo svolgimento dell'azione<sup>133</sup>.

Dunque, la cosa più importante da considerare, secondo Propp, non riguarda la descrizione fisica e caratteriale del singolo personaggio, perché questi aspetti non garantiscono lo sviluppo della fiaba. Tuttavia, sono specificazioni rilevanti in quanto permettono di comprendere il motivo di una determinata azione. Non esistono degli attributi fissi per ogni personaggio, quindi il carattere e l'aspetto fisico possono mutare e avere una realizzazione autonoma.

Il personaggio dell'antagonista viene inteso come il cattivo per eccellenza della storia. L'obiettivo che gli spetta è quello di mettere in difficoltà l'eroe per poter sopraffare il finale positivo e la sfera di azione di questo personaggio comprende tre funzioni: Danneggiamento (X), Lotta (L) e Persecuzione (P). L'ingresso dell'antagonista non avviene nella situazione iniziale ma si verifica più avanti, durante lo svolgimento della fiaba per creare così un effetto sorpresa capace di scombinare i progetti del protagonista.

Il donatore è un altro personaggio rilevante per la storia di fantasia e viene così definito: «è il procacciatore da cui l'eroe riceve un mezzo (solitamente magico) che gli permette di porre rimedio alla disgrazia<sup>134</sup>.» Le funzioni che caratterizzano il ruolo del donatore sono: l'Esame (D) ovvero la preparazione della trasmissione del mezzo magico e il Dono (Z) cioè la trasmissione vera e propria del mezzo magico. Interessante, riguardo l'analisi di questa figura, è il fatto che a volte può trovarsi costretta a ricoprire tale ruolo. Questo implica che alcuni personaggi sono costretti a donare mezzi magici ad eroi poiché gli vengono sottratti. L'aiutante, invece, è il fedele compagno del protagonista e lo affianca in tutte le sue peripezie. I sette nani di Biancaneve sono un valido esempio per determinare le caratteristiche di tale figura: tengono la principessa al riparo dalla matrigna cattiva e la fanno sentire ben accolta nella loro casa. Analogamente però può essere considerato aiutante anche lo specchio magico della matrigna anche se, in generale, questa figura viene associata più all'eroe

---

<sup>133</sup> Ivi, p. 87.

<sup>134</sup> Ivi. 92.

che al cattivo. Le funzioni che si riuniscono nella sfera di azione dell'aiutante sono cinque: trasferimento (R), rimozione (Rm), salvataggio (S), adempimento (A) e trasfigurazione (T).

Si hanno poi la principessa e il re, due figure che vengono esaminate insieme poiché sono associabili l'una all'altra. Le funzioni che svolgono sono infatti le medesime e difficilmente possono essere distinte in maniera netta e precisa. Troviamo; l'assegnazione del compito difficile (C), la marchiatura (M), lo smascheramento (Sm), l'identificazione (I), la punizione (Pu) e le Nozze (N). Il più delle volte alla figura del padre viene associata la funzione della punizione perché, non di rado, nelle fiabe ordina che il nemico sia castigato; al contrario, alla figura della principessa si tende ad associare la funzione delle nozze. Importante, nella struttura della fiaba, è anche il personaggio del mandante a cui spetta una sola funzione, quella della mediazione (o comunicazione) (Y). Questa figura, quando riesce a capire una determinata situazione, manda l'eroe a risolvere la vicenda.

Per ultimi, ma sicuramente non per importanza, troviamo le figure dell'eroe e del falso eroe. Il primo è il protagonista della storia, amato da molti e costretto ad affrontare numerose imprese per conquistare il lieto fine. Propp scrive che: «l'eroe della favola di magia è il personaggio che è direttamente vittima dell'operato dell'antagonista nell'esordio o avverte la mancanza di qualcosa, oppure accetta di porre rimedio alle sciagure<sup>135</sup>.» All'eroe sono rivolte tali funzioni: Reazione (W), Partenza (↑), Risposta (E) e Nozze (N). Le medesime funzioni sono ricoperte anche dal falso eroe, l'imbroglione della storia che viene però smascherato prima della vicenda.

Con questa analisi Propp ha chiaramente evidenziato la presenza di sette personaggi tipo all'interno della fiaba, spiegando il loro ruolo e ribadendo, inoltre, che un solo personaggio può abbracciare più sfere d'azione: ad esempio un donatore può essere anche un aiutante<sup>136</sup>.

---

<sup>135</sup> Ivi. 55.

<sup>136</sup> Glauco Sanga, *La fiaba. Morfologia, antropologia e storia*, cit.

## 2.4 Le prime raccolte scritte: Straparola e Basile

La fiaba non assume un carattere letterario prima del 1550 quando Giovan Francesco Straparola dà alle stampe la sua raccolta intitolata *Le piacevoli notti*<sup>137</sup>, che alcuni critici arrivano a considerare come la prima raccolta di fiabe scritte. Di Straparola, sfortunatamente, si hanno scarse informazioni perché l'autore è poco più che un illustre sconosciuto: la sua data di nascita è incerta ma viene collocata intorno al 1480. La prima opera con la quale decide di farsi conoscere al pubblico, *Opera nova de Zoan Francesca Straparola*, pubblicata a Venezia, non è un successo perché non ottiene consensi positivi da parte dei lettori. Dopo un silenzio decennale l'autore ritorna in scena e pubblica il suo capolavoro *Le piacevoli notti*, edito in due volumi, il primo nel 1550 e il secondo nel 1553. Il successo di quest'opera è determinato soprattutto dalle numerose ristampe e nuove edizioni che ne sono state fatte, anche se la maggior parte sono state messe appunto solo dopo la morte dell'autore<sup>138</sup>. La fortuna che questa raccolta ha ottenuto si spiega con la fusione di due elementi peculiari: la tradizione e la novità, anche se l'equilibrio tra questi due fattori non è costante. Nonostante ci sia una prevalenza dell'inverosimile, all'autore va riconosciuto il merito di aver saputo cogliere il desiderio di rinnovamento dei lettori del genere novellistico del Cinquecento. Il pubblico di quest'epoca, infatti, continuava ad apprezzare scrittori classici, quali Boccaccio, ma richiedeva anche novità.

L'innesto del fiabesco nelle *Piacevoli notti* si manifesta come fusione di topoi e funzioni peculiari della fiaba con situazioni caratteristiche della novella: per esempio, appuntamenti amorosi, corteggiamenti, sfide si danno spesso in triplice ripetizione, esattamente come capita nelle fiabe. D'altro lato, se i tratti della fiaba sono esportati nelle novelle, accade anche il

---

<sup>137</sup> Gian Francesco Straparola, *Le piacevoli notti*, Venezia, 1550, Giuseppe Rua (a cura di), Laterza, 1927.

<sup>138</sup> Giovan Francesco Straparola, *Le Fiabe. Da "Le piacevoli notti"*, Matteo Martelli (a cura di), Aras Edizioni, Fano, 2015.

contrario: nei racconti tipicamente fiabeschi si incontrano talvolta inserti descrittivi o spiegazioni dettagliate informate a un certo gusto realistico<sup>139</sup>.

Si può dire che i lettori non volevano che gli autori contemporanei ricalcassero pedissequamente i precedenti e Straparola centra pienamente questo desiderio.

Se si osserva la sua opera si nota come la cornice narrativa pone lo svolgimento degli eventi durante gli ultimi gironi di carnevale dell'anno 1536. La storia è ambientata in un antico palazzo dell'isola di Murano dove Lucrezia Gonzaga, figlia di Ottaviano Maria Sforza, si è ritirata insieme a dieci fanciulle di invenzione e altri personaggi realmente esistiti nella Venezia del tempo. Ogni notte, dopo aver danzato, vengono raccontate cinque favole misteriose, principalmente dalle damigelle per far divertire la corte. Si forma una raccolta di tredici giornate ciascuna comprendente cinque fiabe ad eccezione dell'ultima, per ottenere un totale di settantaquattro racconti. Questa cornice narrativa presentata da Straparola non è altro che una lunga novella suddivisa in capitoli che corrispondono alle notti, all'interno dei quali trovano spazio un numero omogeneo di storie<sup>140</sup>.

La cornice di Straparola non risulta essere una produzione originale, anzi, viene classificata come un semplice proponimento di un modello già consolidato. Si tratterebbe dell'antico gioco amoroso di corte, secondo cui ad una fase di corteggiamento, sviluppata attraverso la danza, segue la narrazione di una novella che consente di riflettere su questioni etiche e morali. Straparola inserisce però, in questo contesto, dell'irreale, degli elementi fantastici, che invece erano estromessi precedentemente<sup>141</sup>.

Va specificato però che l'opera di Straparola non è una vera e propria raccolta di fiaba ma rimane sempre una raccolta di novelle. L'elemento fiabesco si inserisce nelle novelle ma non ne pregiudica la verosimiglianza. Come i tratti della fiaba sono introdotti nelle novelle, così nei racconti fiabeschi sono inserite, a volte, descrizioni

---

<sup>139</sup> Sandra Carapezza, *Il viaggio fiabesco nelle Piacevoli notti di Straparola*, in Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich (a cura di), *La Letteratura degli Italiani. Rotte confini passaggi*, Università degli studi di Genova, 2012.

<sup>140</sup> Ibidem.

<sup>141</sup> Ibidem.

dettagliate con un gusto realistico. Questo non impedisce che alcuni dei racconti possano essere classificati inequivocabilmente come fiabe. Si sottolinea infatti che i testi che contengono una struttura fiabesca, all'interno dell'opera di Straparola, sono sedici.

A cento anni di distanza si colloca poi la raccolta di Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti, ovvero Lo trattenemiento de peccerille*<sup>142</sup>, palesemente influenzata dal *Decameron* di Boccaccio. L'autore con questa sua opera crea un esempio di un nuovo genere letterario: il racconto fiabesco o fiaba. Dall'idea di Basile discenderanno molte fiabe dell'Ottocento e del Novecento, le quali verranno raccolte e rielaborate secondo i valori educativi di una nuova Italia che stava nascendo.

L'opera di Basile è suddivisa in cinque giornate, ciascuna delle quali presenta una narrazione di dieci storie, fino a costituire un nucleo complessivo di cinquanta racconti. La struttura della raccolta è molto simile a quella del *Decameron* ma la differenza principale è costituita dagli argomenti trattati nelle storie perché si osserva come, nella raccolta di Basile, il fantastico predomina. Contrariamente, Boccaccio nelle sue novelle non scivola nel grande campo del sovrannaturale. La vicenda di Basile, rispetto a quella di Straparola, si può delineare molto bene, osservando anche i punti fondamentali della sua vita che lo ha visto prevalentemente nel ruolo di poeta di corte.

L'opera di Basile viene però pubblicata incompleta, poiché esce postuma: Adriana Basile dopo la morte del fratello ne organizzò una povera edizione, riservando maggior cura al poema *Teagene* che riteneva degno di maggior fortuna. Solo nel 1634 Salvatore Scarano decide di dare lustro al lavoro di Basile pubblicando la prima giornata del suo racconto. L'opera di Basile arrivò a conquistare un successo inaspettato grazie a due ulteriori ripubblicazioni avvenute a distanza di una decina d'anni. Questa notorietà convinse Antonio Buffolin a stampare una versione dell'opera di Basile corretta e completa, il più possibile vicina all'originale.

L'autore napoletano costruisce il suo testo conferendogli una cornice narrativa in cui la prima novella fa da pretesto per la narrazione di tutte le altre storie,

---

<sup>142</sup> Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille*, Napoli, 1634, Michele Rak (a cura di), Garzanti, cit.

stratagemma usato anche da Boccaccio. La funzione del testo è quella di avviare un racconto in cui prendono vita altri racconti che si uniscono gli uni agli altri.

La protagonista dell'opera è Zoza, figlia del re di Vallepelosa, la quale si ritrova nella bruttissima condizione di non riuscire più a ridere e il padre, invano, tenta di strapparle un sorriso ospitando nel reame uomini di spettacolo. Inaspettatamente, mentre si trovava affacciata alla finestra, Zoza scoppia in una risata fragorosa per via di un gesto volgare compiuto da una vecchietta. Quest'ultima, sconsigliata, dichiara vendetta e scaglia sulla giovane ragazza un sortilegio: l'unico uomo con la quale lei potrà convolare a nozze è Tadeo, un principe che per via di una magia giace sepolto in una terra lontana. Le viene detto però che l'unico modo per far resuscitare il principe è quello di riempire un'anfora con le proprie lacrime. Zoza purtroppo non riesce a portare a termine l'impresa e viene privata del suo principe per l'inganno di una schiava malevola, che lo sposa e rimane gravida di questo. Tadeo, per esaudire un desiderio della sua sposa convoca a palazzo tutte le donne del regno perché ne vengano scelte dieci che avranno il compito di intrattenere la malvagia sposa raccontandole ognuna, per cinque giorni, una novella al giorno. Al quinto giorno subentra la voce di Zoza che narra le sue peripezie e fa scoprire al principe la verità. Questo viene a conoscenza dell'inganno che gli è stato teso, condanna a morte la schiava malvagia e sposa Zoza.

Questa breve trama ha il semplice obiettivo di far risaltare la struttura dell'opera di Basile che consiste in un racconto dei racconti. Sono presenti tutte le caratteristiche del genere della fiaba, a partire dai personaggi che fanno parte di un rango elevato e sono fedeli al proprio ruolo d'azione, così come i luoghi e le distanze che non possono essere definite. Il ruolo affidato ai racconti di Basile è educativo e lo si deduce dal fatto che l'incipit di ogni fiaba contiene una morale che riporta una saggezza comune<sup>143</sup>. Tuttavia, la natura di questo testo è messa in luce anche dal sottotitolo: *Lo trattenimento de peccerille* il quale evidenzia il fatto che si tratta di una raccolta dedita a intrattenere il pubblico di corte, più precisamente il pubblico della corte del regno di Napoli. La scelta di usare il dialetto napoletano e di inserire proverbi

---

<sup>143</sup> Michele Rak, *Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggi, capriccio, metamorfosi, corpo*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 2005.

popolari è fatta appositamente per trasmettere un insegnamento e per divertire il pubblico.

Il valore di questo scritto viene decretato grazie al fatto che per la prima volta la tradizione popolare viene presentata in forma scritta e, inoltre, nei suoi racconti Basile definisce la struttura tipica del genere della fiaba.



## Capitolo terzo: Gli stereotipi di genere e il ruolo delle principesse del mondo Disney

### 3.1 Il valore educativo della fiaba

È stato osservato nei precedenti capitoli come per la diffusione del genere fiabesco abbia svolto un ruolo fondamentale il valore educativo e formativo che veniva affidato a questo. Sembra, dunque, corretto chiedersi quale ruolo abbia la fiaba al giorno d'oggi. A questa domanda risponde Gianni Rodari:

se dovessero servire a ispirare buoni sentimenti, come forse anche Andersen credeva, morirebbero ad ogni generazione, ogni volta che la gente si fa un'idea di quelli che sono "i buoni sentimenti". Secondo noi le fiabe servono soprattutto alla formazione della mente: di una mente aperta in tutte le direzioni del possibile. Toccano, nel bambino, la molla dell'immaginazione: una molla essenziale alla formazione di un uomo completo<sup>144</sup>.

Per Rodari l'uomo completo non è l'uomo efficiente nel lavoro, che impronta la sua vita al consumo. L'uomo completo è quello che riesce a vedere cose dove nessuno vede nulla, che riesce a immaginare un mondo diverso e vive per crearlo. Da questo pensiero generale, Rodari elabora la funzione che per lui adotta la fiaba, sostenendo che le narrazioni fiabesche insegnano creatività e autonomia di pensiero<sup>145</sup>. Per l'autore le fiabe sono letteratura e filosofia, poiché rispondono alle domande esistenziali che fin da bambini ci si pone. Susanna Barsotti, discutendo a proposito del pensiero di Rodari annota che:

---

<sup>144</sup> Gianni Rodari, Presentazione a Hans Christian Andersen, *Fiabe*, Einaudi, Torino, 1970, p. XIX.

<sup>145</sup> Susanna Barsotti, "Il luogo di tutte le ipotesi": *Gianni Rodari e la fiaba*, in *Ricerche pedagogiche*, n. 216-217, Edizioni Anicia, Parma, 2020.

le fiabe proiettano verso le grandi domande di senso, sono narrazioni la cui apparente semplicità nasconde una forma poetica complessa capace di entrare in risonanza con la curiosità dei bambini; esse offrono un luogo di relazioni vivificanti dove incontrarsi per fermarsi, per concedersi tempo<sup>146</sup>.

Sicuramente la fiaba pone l'essere umano davanti a problemi esistenziali come la morte, l'amore, la gelosia, la separazione, l'abbandono e tanti altri, ma non fornisce spiegazioni su come poterli risolvere e interpretare. Potremmo concludere, dunque, che l'obiettivo che ha il racconto fiabesco è mettere queste difficoltà di fronte al bambino in modo chiaro ed essenziale per aiutarlo a comprendere che questi problemi fanno parte dell'esistenza umana ed è possibile superarli solo affrontandoli. Bruno Bettelheim affronta questo tema nel suo libro *Il mondo incantato*<sup>147</sup> dove dichiara che le fiabe classiche indirizzano il bambino verso l'autonomia e l'indipendenza poiché, spiega, la narrazione fiabesca stimola la creatività del fanciullo e suscita in lui un grande interesse. La fiaba unisce insegnamento e divertimento, per questo viene considerata dall'autore un mezzo fondamentale di evoluzione e di crescita per il bambino. Le storie che raccontano le fiabe riordinano il caos interiore e aiutano a tranquillizzare il fanciullo al contrario della realtà che invece tende ad agitarlo perché è estranea alla sua comprensione. La fiaba secondo Bettelheim è uno spazio adatto al mondo dell'infanzia in quanto riesce a catturare l'attenzione dei più piccoli attraverso il ritmo musicale del racconto. Questo aspetto è importante perché è in grado di ipnotizzare i più piccoli grazie all'uso di assonanze e dissonanze tipiche del linguaggio del genere. Si trovano ad esempio espressioni come «cammina cammina» o «lontano lontano» che interpretano il tempo e lo spazio in modo comprensibile al bambino<sup>148</sup>.

Lo studioso Jean Piaget ha condotto un'indagine a proposito dello sviluppo cognitivo del bambino e la sua ricerca, per la seguente tesi, serve a verificare se

---

<sup>146</sup> Ivi, p. 158.

<sup>147</sup> Bruno Bettelheim, *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*, Alfred A. Knopf, New York, 1976, trad. it. Andrea D'Anna, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Feltrinelli, Milano, 2024.

<sup>148</sup> Maria Elvira De Caroli, *Ancora le fiabe? Processi di simbolizzazione e costruzione del «reale»*, Euno Edizioni, Enna, 2012.

effettivamente le fiabe siano dei mezzi adeguati all'età e alle capacità comprensive ed elaborative del bambino<sup>149</sup>. Lo studioso evidenzia quattro stadi evolutivi ai quali corrispondono diverse fasce d'età e diversi modi di lettura riguardo il mondo reale.

Il primo stadio è quello sensomotorio che va dalla nascita fino ai due anni d'età e, come lascia intendere il nome stesso, a questa altezza il fanciullo svolge schemi motori molto semplici che piano piano arrivano a coordinarsi tra loro. L'infante in questa fase non ha alcun approccio diretto con le fiabe, se non grazie alla mediazione da parte dell'adulto che si presta a leggere e a narrare storie per lui.

Lo stadio preoperatorio va dai due ai sei anni e in questo periodo il bambino sviluppa attraverso il gioco e il linguaggio la capacità di rappresentare la realtà che lui conosce. Tipico di questa fase è infatti il gioco simbolico che consente al bambino di usare oggetti o simboli per mimare l'azione a cui sta pensando, ad esempio un semplice astuccio si può trasformare, nella sua mente, in un telefono. Questo periodo evolutivo per Piaget è caratterizzato da un pensiero egocentrico e mostra come il bambino non tenga in considerazione il pensiero degli altri. Per questo motivo si deduce che a catturare l'attenzione dell'infante siano narrazioni semplici e con personaggi principali che fanno da specchio alla sua identità. Dai cinque ai sei anni, quindi verso la fine dello stadio preoperatorio, si può indirizzare il bambino verso le fiabe tradizionali perché a questo livello è in grado di captare i significati e le immagini delle storie che gli vengono raccontate.

Il terzo stadio va dai sette ai dodici anni e prende il nome di stadio operatorio concreto. In questa fase le operazioni mentali si sviluppano maggiormente, infatti verso gli otto anni il bambino è in grado di comprendere e di apprezzare le fiabe perché vi ritrova il suo modo di ragionare.

Il quarto e ultimo stadio, lo stadio operatorio formale, corrisponde al periodo dell'adolescenza e mostra una buonissima capacità di cogliere operazioni mentali astratte. Questo implica che il ragazzo riesce ad assimilare significati più complessi dietro alle diverse narrazioni.

---

<sup>149</sup> Elena Rosci, Elena Pezzotti, *Psicologia. Il manuale di Scienze umane*, De Agostini Scuola, Novara, 2015.

Il genere fiabesco secondo Bettelheim rappresenta, in forma simbolica, gli episodi della vita e consente ai bambini di interpretarli<sup>150</sup>. Italo Calvino scrive:

le fiabe sono vere. Sono, prese tutte insieme, nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi; sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che appunto è il farsi di un destino: la giovinezza, dalla nascita che sovente porta in sé un auspicio o una condanna, al distacco dalla casa, alle prove per diventare adulto e poi maturo, per confermarsi come essere umano<sup>151</sup>.

Con questa prefazione Calvino rileva come le fiabe servano a interpretare la vita e siano fondamentali per lo sviluppo e la maturazione dell'uomo.

Le fiabe classiche contengono un linguaggio simbolico che non si presenta mai in maniera esplicita e, per questo motivo, consentono a chi le ascolta di elaborarle ed interpretarle con la fantasia, arrivando persino a modificarne il significato in base al momento in cui le recepisce. La trama del racconto è sempre semplice così come i personaggi, i quali, come si è già visto nei capitoli precedenti, vengono delineati entro qualità precise che consentono al bambino di interpretare le fiabe in maniera chiara. I racconti fiabeschi catturano l'attenzione del fanciullo perché gli consentono di distinguere ciò che è bene da ciò che è male, favorendo uno sguardo semplificato ai problemi della vita<sup>152</sup>. Tutti i personaggi particolari che si possono incontrare all'interno della fiaba per il bambino sono di fondamentale importanza, poiché gli danno la possibilità di riversare su di questi le proprie emozioni. Non è solo la figura dell'eroe ad avere una funzione rilevante nello specchio del bambino ma, anche le streghe, i draghi o gli orchi, i quali rappresentano le forze del male e incarnano tutti gli aspetti negativi della vita. Immedesimandosi attraverso questi personaggi il

---

<sup>150</sup> Bruno Bettelheim, *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*, cit., trad. it. Andrea D'Anna, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, cit.

<sup>151</sup> Italo Calvino, *Fiabe italiane*, Vol. I, introduzione, Einaudi, Torino, 1985.

<sup>152</sup> Bruno Bettelheim, *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*, cit., trad. it. Andrea D'Anna, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, cit.

bambino dà sfogo alle sue ansie, alle sue paure e alle sue rabbie. Con l'inserimento di diversi personaggi all'interno dei racconti, gli autori delle fiabe trasmettono messaggi impliciti e aiutano i bambini a ricevere un'educazione morale che li spinge a riconoscere gli aspetti positivi e negativi della vita<sup>153</sup>. Questo non implica che ai fanciulli non debbano essere narrati dei racconti realistici, in quanto, tali narrazioni consentono di comunicare con la parte razionale del fanciullo. Sono quindi complementari alle fiabe che, invece, vanno a stimolare l'aspetto emozionale.

Giocando, il fanciullo esterna inconsapevolmente i suoi bisogni profondi attraverso il soddisfacimento dei desideri più basilari, con i quali è abituato a relazionarsi. Bettelheim, per far capire questo concetto, mostra nel suo libro l'esempio del gioco con le bambole con il quale si cimentano, nella prima infanzia, anche i bambini. Con l'accudimento della bambola i fanciulli soddisfano un desiderio edipico inconscio ma, nota l'autore, il maschio troverà il gioco soddisfacente solo fino a quando non sarà portato a riconoscere il desiderio che inconsapevolmente sta appagando<sup>154</sup>. Lo studioso osserva però che ci sono situazioni e sentimenti che il bambino non è in grado di distinguere e gestire da solo ma ha bisogno di un piccolo sostegno, a questa altezza assume un ruolo importante la fiaba. Il bambino, spiega Bettelheim, esattamente come l'adulto, prova dentro di sé diverse emozioni che non sempre riesce a distinguere, poiché spesso sono contraddittorie. A differenza di una persona adulta per il fanciullo non è considerabile la via di mezzo, in quanto lui non comprende le sfumature, una persona deve essere buona o cattiva, bella o brutta, coraggiosa o paurosa. La fiaba, con la sua struttura narrativa, descrive il mondo adattandolo alle esigenze del fanciullo perché i suoi personaggi sono unidimensionali essendo incarnazioni di bontà, di ferocia, di odio, di violenza e tanti altri singoli aspetti.

La fiaba ha un tipo di svolgimento che si conforma al modo in cui il bambino pensa e percepisce il mondo; per questo la fiaba è così convincente per lui. Egli può trarre molto più conforto da una fiaba che non da una manovra consolatoria basata su un ragionamento e su

---

<sup>153</sup> Silvia Blezza Picherle, *La letteratura per l'infanzia e l'adolescenza. Una narrativa per crescere e formarsi*, QuiEdit, Verona, 2020.

<sup>154</sup> Bruno Bettelheim, *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*, cit., trad. it. Andrea D'Anna, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, cit.

punti di vista adulti. Un bambino si fida di quanto è detto dalla fiaba perché la visione del mondo concorda con la sua. Quale che sia la nostra età, soltanto una storia che si conformi ai principi alla base dei nostri processi di pensiero risulta convincente per noi<sup>155</sup>.

Bettelheim esalta la fiaba come strumento fondamentale per agevolare lo sviluppo del bambino e mette in rilievo il bisogno che quest'ultimo ha di magia e fantasia. Partendo da questa necessità dell'infante scrive come queste caratteristiche siano in grado di permettere al bambino di accedere in un mondo dove tutto è possibile.

Secondo il pensiero dell'autore, il bambino, grazie alla fiaba, arriva a conoscere sé stesso poiché questa offre significati a più livelli. Il fanciullo riesce a cogliere i messaggi celati nei racconti e arriva a conoscere i suoi sentimenti grazie ai personaggi della narrazione, i quali portano a galla i suoi conflitti interiori. Con la narrazione della fiaba il bambino capta le diverse soluzioni per le vicende che si verificano e prova appagamento con la lettura della storia.

Quello che deve essere evitato, secondo Bettelheim, è l'analisi intellettuale della fiaba. Il bambino deve rielaborare e riadattare liberamente il racconto, senza indicazioni esterne. Comprendere la fiaba intellettualmente non serve al fanciullo poiché essa comunica con il suo inconscio, per l'autore non è utile che genitori e insegnanti traggano da questa narrazione delle morali e degli insegnamenti perché questo è contrario alla caratterizzazione del genere fiabesco<sup>156</sup>. Bettelheim si dimostra si oppone alla strumentalizzazione didattica della fiaba poiché andrebbe a snaturarla. La caratteristica principale della fiaba riguarda la fantasia, la magia che consente di evadere e di trasgredire dalla realtà. Per questo motivo lo studioso arriva a sconsigliare i libri illustrati spiegando come le immagini distraggono il fanciullo. Quando viene dato corpo, da un illustratore, ai personaggi del racconto, questo perde il suo significato personale perché condiziona l'immaginazione del bambino. Nella costruzione di questo pensiero Bettelheim si basa sulle osservazioni di Tolkien. Quest'ultimo scrive:

---

<sup>155</sup> Bruno Bettelheim, *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*, cit., trad. it. Andrea D'Anna, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, cit. p.p. 47-48.

<sup>156</sup> *Ibidem*.

per quanto possano essere di per sé apprezzabili, le illustrazioni giovano poco alle fiabe [...] Se una storia dice ‘Sali su un colle e vide un fiume nella valle sottostante’, l’illustratore può cogliere, o quasi, la propria visione della scena, ma chiunque ascolti queste parole avrà la sua propria visione, ed essa sarà composta di tutti i colli, fiumi e valli da lui visitati prima di allora, ma specialmente del Colle, del Fiume e della Valle che furono per lui incarnazione della parola<sup>157</sup>.

Al giorno d’oggi si dedica molta attenzione al mondo del bambino, si tende ad osservarlo con razionalità piuttosto che con empatia. In questo modo l’adulto si pone come un paladino nei suoi confronti, in grado di preservare alla sua visione le immagini sbagliate. Attualmente i grandi si preoccupano di spianare la strada ai fanciulli, ripulendola da tutti gli ostacoli e i mali della vita. Si deve invece pensare che ogni aspetto della fiaba è importante ed è fondamentale per la sua narrazione perché in questa si riversa il mondo interiore del bambino, il quale non è privo di sentimenti negativi, anzi vi compaiono invidia, gelosia, rabbia e solitudine<sup>158</sup>.

La fiaba è importante nella sua totalità perché aiuta il bambino, attraverso il fantastico, a percepire la realtà, facendogli comprendere le rivalità in amicizia, le delusioni affettive e l’aggressività sociale. Inoltre, grazie alla fiaba, il fanciullo sviluppa la sua l’intelligenza emotiva che gli consente di collaborare in gruppo e di capire le emozioni degli altri.

Questo fa capire allora come la narrazione fiabesca sia necessaria con tutti i suoi caratteri, positivi e negativi, perché: «per il bambino, e per l’adulto che, come Socrate, sa che permane un fanciullo anche nel più saggio di noi, le fiabe rivelano delle verità circa l’umanità e noi stessi<sup>159</sup>.»

---

<sup>157</sup> John Ronald Revel Tolkien, *Tree and Leaf*, cit., trad.it. Francesco Saba Sardi, *Albero e Foglia*, cit.

<sup>158</sup> Barbara Fabbroni, *Tra le braccia di Narciso*, Edizioni Universitarie Romane, Roma, 2007.

<sup>159</sup> Bruno Bettelheim, *The uses of enchantment. The meaning and impotence of fairy tales*, cit., trad. it. Andrea D’Anna, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, cit. p. 67.

### 3.2 Le identità di genere

Per poter analizzare la figura della principessa e per poter affrontare, in relazione a questa, tutti gli stereotipi di genere che il mondo Disney veicola è importante capire alcuni concetti preliminari, cominciando da una corretta definizione dei termini di: genere e stereotipo.

L'espressione genere, linguisticamente parlando, viene attualmente utilizzata per distinguere i termini diversi riferiti ai due sessi, il maschile e il femminile. Nell'enciclopedia *Treccani*, ricercando il significato di genere, si legge: «nel dibattito antropologico e sociologico contemporaneo, il termine genere ha sostituito il termine di sesso per indicare la tipizzazione sociale, culturale e psicologica delle diverse differenze tra maschi e femmine<sup>160</sup>.»

Con la nozione di genere si intende una classificazione in base alla divisione della società umana in individui maschili e femminili che non si costruisce solamente su una distinzione biologico-naturale ma anche sul carattere psicologico-comportamentale di questi. Il termine sottolinea quelle differenze che si costruiscono attorno alle due identità di genere, a partire dalle caratteristiche fisiche che vengono prese a pretesto per sottolineare le dicotomie caratteriali e comportamentali<sup>161</sup>. I canoni connessi ai due generi sono determinati dalla cultura della società che si premunisce di trasmettere regole, valori, norme e principi che plasmano la vita dell'essere umano. Il maschile e il femminile sono i soli due generi che vengono riconosciuti legittimamente e creano un binomio rigido e stereotipato sul quale si basa la norma di genere<sup>162</sup>.

---

<sup>160</sup> *Genere*, Enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/enciclopedia/genere>.

<sup>161</sup> IRIAD Istituto di Ricerche Internazionali Archivio Disarmo (a cura di), *Genere & stereotipi di genere. Uno studio di caso sulle giovani generazioni*, in *Archivio Disarmo*, 2015, [https://www.archiviodisarmo.it/view/kLnf55Ar2Rv7LiuP11F\\_xWFoTo-pVGi-RUKkgSfyGvA/genere-e-stereotipi-di-genere.pdf](https://www.archiviodisarmo.it/view/kLnf55Ar2Rv7LiuP11F_xWFoTo-pVGi-RUKkgSfyGvA/genere-e-stereotipi-di-genere.pdf).

<sup>162</sup> *Ibidem*.

Per essere ancora più chiari: se è vero che esistono due sessi, è solo attraverso il rinforzo sociale, culturale e simbolico, che le differenze sessuali acquistano il significato di differenze di genere che noi conosciamo. Questo perché il genere è il processo di costruzione sociale delle caratteristiche biologiche attraverso cui il maschio approda allo statuto morale e relazionale di “uomo” e la femmina a quello di “donna”<sup>163</sup>.

Con il concetto di genere si mettono in rilievo i significati simbolici attribuiti alle differenze sessuali, le quali non sono sufficienti per determinare i due destini opposti. Ann Oakley, una sociologa femminista, nel suo lavoro dal titolo *Sex, Gender and Society*<sup>164</sup>, composto nel 1972, prende in esame il concetto di genere ponendo una contrapposizione tra il significato di sesso e genere. Afferma che, mentre il sesso fa riferimento a delle differenze biologiche che naturalmente si possono riscontrare tra i maschi e le femmine, il genere rimanda ad aspetti più complessi, ovvero culturali. Come viene spiegato dalla studiosa, il termine genere risulta essere una questione di cultura relativa all’ambito sociale<sup>165</sup>.

L’ampio discorso riguardo al significato di genere comincia negli anni Settanta del Novecento. Gayle Rubin in *The Traffic in Women*<sup>166</sup> scrive che:

gli uomini e le donne sono differenti, è ovvio. Ma non sono differenti come giorno e notte, terra e cielo, yin e yang, vita e morte. Infatti dal punto di vista della natura si somigliano più tra loro che a qualche altra cosa, [...]. L’idea che siano diversi tra loro più di quanto ciascuno di essi lo è da qualsiasi altra cosa, deve derivare da un motivo che non ha niente a che fare con la natura<sup>167</sup>.

---

<sup>163</sup> Cristina Gamberi, Maria Agnese Maio, Giulia Selmi (a cura di), *Educare al genere: una prospettiva interpretativa*, in *Genere: Istruzioni per l’uso*, Associazione il progetto Alice, 2010.

<sup>164</sup> Ann Oakley, *Sex, Gender and Society*, Maurice Temple Smith Ltd, London, 1972.

<sup>165</sup> Ann Oakley, *Sex, Gender and Society*, Hants, Gower Publishing Company Ltd, 1985.

<sup>166</sup> Gayle Rubin, *The traffic in Women. Notes on the “Political Economy” of sex*, in Rayna R. Reiter, *Toward an Anthropology of Women*, New York: Monthly Review Press, 1975, trad. it. Annarita Buttafuoco, in *DWFdonnawomanfemme*, n. 1, Associazione Utopia, Roma, 1976.

<sup>167</sup> Ivi, p. 42.

Per la studiosa il genere indica l'opposizione tra i due sessi imposta dalla società e mette in risalto la natura artificiale tra l'elemento naturale e le sue derivazioni sociali<sup>168</sup>. Il genere sottolinea le diversità psicologiche, sociali e culturali che intercorrono negli esseri umani, le quali sono assunte come variabili nel tempo, nelle abitudini e nelle differenze tra i due sessi. Il genere si deve prefigurare come: «un'identità costituitasi debolmente nel corso del tempo e istituitasi attraverso la ripetizione stilizzata degli stessi atti<sup>169</sup>.» Questo implica che si tratta di un prodotto sociale che ha come caratteristica propria la dinamicità, in quanto muta a seconda del periodo storico e della cultura di riferimento.

Quando parliamo di "genere" non stiamo parlando di semplici differenze o di categorie fissate una volta per tutte: parliamo di relazioni, di linee di confine, di pratiche, di identità e di immagini attivamente create nel corso di processi sociali; si tratta di qualcosa che emerge in specifiche circostanze storiche, modella la vita delle persone in maniera profonda e spesso contraddittoria, ed è soggetto al conflitto e al cambiamento storico<sup>170</sup>.

Spesso i termini genere e sesso vengono sovrapposti, poiché erroneamente visti come due sinonimi. Tuttavia, questi hanno due significati diversi. Da un punto di vista medico e scientifico, la distinzione tra sesso e genere ha iniziato a svilupparsi tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento grazie alle ricerche svolte da John Money e Robert Stoller. Questi studiosi, analizzando fenomeni di intersessualità e transessualità, si accorsero di dover considerare diverse combinazioni tra l'anatomia sessuale e l'identità psichica o comportamentale dei soggetti esaminati<sup>171</sup>. Questi due aspetti non sono collegati da una relazione diretta e possono svilupparsi in modo indipendente tra loro. Ciò implica che tra il fisico e l'identità non si ha alcun legame. Questo pensiero, nel campo della sociologia, non era di certo considerato nuovo, anzi

---

<sup>168</sup> Francesca Sartori, (a cura di), *Differenze e disuguaglianze di genere*, Il Mulino, Bologna, 2009.

<sup>169</sup> Judith Butler, *Performative acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in *Theatre Journal*, dicembre 1988, trad. it. Federico Zappino, *Atti performativi e costituzione di genere: saggio di fenomenologia e teoria femminista*, in Elisa A.G. Arfini, Cristian Lo Iacono (a cura di), *Canone Inverso: Antologia di teoria queer*, Pisa, Edizioni ETS 2012, pp. 77-78.

<sup>170</sup> Joan Wallach Scott, *Il "genere": un'utile categoria di analisi storica*, in Ida Fazio (a cura di), *Genere, politica, storia*, Viella, Roma, 2013, p. 65.

<sup>171</sup> Boris Rähme, Valentina Chizzola, *Genere*, in <https://www.aphex.it>, n. 15, gennaio 2017.

nel dibattito femminista la seguente tesi esisteva già e ad esporre questo discorso pubblicamente è stata Simone de Beauvoir nel suo libro *Le Deuxième Sexe*<sup>172</sup>. In queste pagine l'autrice analizza la condizione sociale della donna e le ragioni che la relegano in una condizione di inferiorità nella società. Questo scritto si traduce in un invito verso le donne a ribellarsi perché, secondo la filosofa, è la donna stessa ad accettare la subordinazione della sua posizione ed è necessario da parte sua un riscatto.

Il discorso costruito attorno alla distinzione di sesso e di genere si opponeva alle tesi, ritornate in voga verso la seconda metà del XIX secolo<sup>173</sup>, del determinismo biologico dei generi. Queste pretendevano di apporre un fondamento scientifico alla sottomissione e all'oppressione della donna, in quanto la consideravano inferiore rispetto all'uomo e giustificavano questo pensiero con le differenze biologiche che si trovano tra il corpo maschile e femminile<sup>174</sup>.

Nella relazione tra genere e sesso si forma l'identità di genere, ovvero la percezione sessuata di sé stessi che modella il comportamento<sup>175</sup>. Tale immagine si forma grazie alle esperienze personali e alle relazioni sociali primarie, che avvengono entro l'ambito familiare, e secondarie, che si sviluppano entro lo scambio tra pari in vari contesti sociali. Queste relazioni influiscono sulla formazione dell'identità di genere del singolo individuo, uno degli elementi più importanti e indispensabili del processo di costruzione dell'identità, un processo in movimento che si modella in base alle richieste della società.

L'identità di genere non è immutabile, anzi, può subire variazioni in base ai rapporti e alle influenze avute nel corso della vita. Essa, quindi, è utile a edificare l'immagine di sé stessi. La formazione dell'identità di genere comincia quando avviene l'assegnazione in una precisa categoria sessuale in base all'aspetto degli organi genitali esterni. Tuttavia, ad influire non è solo il fattore biologico ma anche quello sociale, infatti: «il legame fra dimensione naturale (sesso) e ambito culturale

---

<sup>172</sup> Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, Paris, 1949.

<sup>173</sup> Mari Mikkola, *Feminist Perspective on Sex and Genders*, in Edward Nouri Zalta, Uri Nodelman (a cura di), in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2012/entries/feminism-gender/>.

<sup>174</sup> Boris Rähme, Valentina Chizzola, *Genere*, in <https://www.aphex.it>, n. 15, cit.

<sup>175</sup> IRIAD Istituto di Ricerche Internazionali Archivio Disarmo (a cura di), *Genere & stereotipi di genere. Uno studio di caso sulle giovani generazioni*, cit.

(generi) è assai complesso. [...] non sempre si verifica la conformità fra l'appartenenza al proprio sesso biologico e l'identità di genere<sup>176</sup>.» Generalmente la distinzione tra sesso e identità di genere tende a non essere evidenziata, in quanto viene considerato naturale che i corpi femminili diventeranno donne e quelli maschili uomini<sup>177</sup>. Ad influire è anche il fatto che donne e uomini, essendo considerati come complementari, sin dalla nascita vengono indirizzati ad assumere comportamenti e modi di essere diversi. A questo proposito è corretto sottoscrivere che purtroppo, nella cultura occidentale, gli atteggiamenti poco consoni sono maggiormente tollerati nei maschi, mentre nelle femmine la caratteristica fondamentale dovrebbe sempre essere la docilità. Questo pensiero, molto diffuso al giorno d'oggi, si basa sulla concezione differente di maschilità e femminilità. La donna, essendo percepita più debole, dolce e mansueta, secondo l'idea comune sembra essere più incline all'ascolto e alla cura del prossimo, mentre l'uomo, percepito come grande e forte può realizzarsi da solo e conquistare la sua indipendenza<sup>178</sup>.

Con differenze di genere si intende la costruzione sociale delle differenze tra corpo maschile e femminile, ovvero la trasformazione della corporeità in significati e la divisione dei compiti che ne deriva all'interno della società<sup>179</sup>.

Nancy Chodorow, sociologa, psicanalista e femminista statunitense, nel suo saggio *The Reproduction of Mothering*<sup>180</sup> elabora una teoria che individua la genesi della differenziazione dei due generi, non nella funzione riproduttiva della donna ma, nelle attenzioni che loro devono riservare al bambino e ai suoi primi mesi di vita. Nonostante in quel periodo, infatti, entrambi i sessi sperimentano la dipendenza dalle cure materne, la costruzione di sé stessi segue due percorsi diversi: nel maschio si attua una doppia

---

<sup>176</sup> Cristina Gamberi, Maria Agnese Maio, Giulia Selmi (a cura di), *Educare al genere: una prospettiva interpretativa*, in *Genere: Istruzioni per l'uso*, cit. p. 10.

<sup>177</sup> Elisabetta Ruspini, *Le identità di genere*, Carocci Editore, Roma, 2009.

<sup>178</sup> Lucia Bainotti, Paola Maria Torrioni, *Che genere di socializzazione? Crescere in famiglia: percorsi di costruzione delle identità femminili e maschili*, in *AG About Gender*, Vol 6, N. 12, 2017, <http://www.aboutgender.unige.it>.

<sup>179</sup> Elisabetta Ruspini, *Le identità di genere*, cit., p.23.

<sup>180</sup> Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, University of California Press Ltd., 1978.

separazione sia come individuo sia come genere ma, rimane comunque l'idea di dover essere accudito da parte di una donna, mentre nella femmina questo distacco è incerto perché permane il pensiero secondo cui bisogna trasformarsi da oggetto di attenzione a soggetto che riversa attenzione<sup>181</sup>.

Secondo Paul-Michel Foucault<sup>182</sup> il genere può essere smontato perché, guardando la sua indagine, deriva da una sedimentazione di significati sociali disegnati a seconda delle usanze e delle pratiche correnti. Le mansioni o i comportamenti conferiti alla donna, per il sociologo francese, possono e devono mutare in base alla visione della società. Questo implica che la donna, per Foucault, deve agire per poter cambiare l'immagine di figura subordinata che la società percepisce di lei. Il genere è una stratificazione di diverse visioni e concezioni che si sono accumulate nel tempo e che sono state assegnate agli uomini e alle donne. Solo tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta la donna decide di poter riscattare sé stessa e la sua immagine. In questo periodo, infatti, in Italia è anche grazie ai movimenti femministi che vengono attuate importanti riforme legislative quali: la legge sul divorzio del 1970, la riforma del diritto di famiglia che dà alla donna la parità giuridica abolendo la figura del capofamiglia del 1975 e la legge sul diritto all'interruzione della gravidanza del 1978<sup>183</sup>. Queste mutazioni avvenute nel tempo vanno a favore della tesi formulata da Foucault, il quale propende per un riscatto della donna. Certamente questi riscatti storici precedentemente menzionati, sono stati dei veri e propri passi avanti; tuttavia, non sono bastati a colmare il dislivello sociale tra uomo e donna.

Le differenze fisiche tra la femmina e il maschio sono state tradotte, nel corso della storia, in una serie di diversità sociali e questo ha apportato un netto svantaggio alla figura della donna. Essa, infatti, è stata ed è ancora vista come il sesso più limitato e oppresso. La società plasma le caratteristiche tipiche da assoggettare a uomini e donne, può infatti essere considerata come la principale responsabile di idee che

---

<sup>181</sup> IRIAD Istituto di Ricerche Internazionali Archivio Disarmo (a cura di), *Genere & stereotipi di genere. Uno studio di caso sulle giovani generazioni*, cit.

<sup>182</sup> Paul-Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Parigi, 1969.

<sup>183</sup> Paola Nava, *Nascita e caratteristiche del femminismo storico in Italia – L'eredità del movimento delle donne alle nuove generazioni*, La Clé des Langues, Lyon, 2011, <https://cle.ens-lyon.fr/italien/civilisation/xxe-xxie/le-mouvement-des-femmes/nascita-e-caratteristiche-del-femminismo-storico-in-Italia-l-eredita-del-movimento-delle-donne-alle-nuove-generazioni>.

differenziano la maschilità e la femminilità. Si può osservare come alla maschilità viene associato il dominio, mentre alla femminilità viene collegata la subordinazione.

La società gioca un ruolo fondamentale per decretare l'identità di genere, infatti, è grazie ad una serie di messaggi veicolati e recepiti che vengono apprese le diverse caratteristiche del carattere di una femmina e di un maschio. Ai giorni nostri ormai si è compreso che sesso e genere non corrispondono necessariamente e, per tanto, una rigida dicotomia uomo-donna è, addirittura, limitante. Tra l'essere uomo e donna esistono svariate sfumature e modi intermedi che possono definire una persona<sup>184</sup>.

### 3.3 Gli Stereotipi di genere

Il secondo concetto chiave, cui si accennava all'inizio del paragrafo precedente, è quello di stereotipo. Il termine nasce nelle tipografie francesi alla fine del XVIII secolo per indicare gli stampi fissi, in argilla, carta pesta o altro materiale rigido, nei quali veniva versata la lega di metallo per formare le matrici di stampa che, in questo modo, si potevano riprodurre più volte. Deriva dall'unione di due termini greci: *stereòs* (rigido) e *tupòs* (impronta).

Partendo da questa etimologia si è esteso il significato di stereotipo all'ambito sociale in quanto entro tale definizione rientrano opinioni rigide e precostruite secondo cui si classifica il mondo. Walter Lipmann nel 1922 ha utilizzato il termine stereotipo per la prima volta in riferimento all'ambito sociale e culturale, mentre stava conducendo uno studio sulla formazione e sul condizionamento dell'opinione pubblica<sup>185</sup>. Per lo studioso la conoscenza che l'essere umano ha della realtà viene

---

<sup>184</sup> Judith Butler, *Undoing Gender*, Routledge Inc. England, 2004, trad. it. Federico Zappino, *Fare e disfare il genere*, Milano, Mimesis, 2014.

<sup>185</sup> Walter Lipmann, *Public opinion*, Macmillan, New York, 1922

mediata e manipolata da immagini mentali semplici che ne riassumono il vissuto, aiutandolo a comprendere la complessità del reale.

Lo stereotipo è una rappresentazione fissa, una semplificazione grezza della realtà con la quale ci confrontiamo quotidianamente. Trova fondamento nell'attitudine della mente umana a selezionare e organizzare informazioni, semplificandole e trasformandole in schemi rigidi di opinioni e di credenze, che trovano diffusione all'interno del proprio gruppo sociale, nei confronti di altre categorie sociali<sup>186</sup>. Gli stereotipi sono definiti come dei:

processi di astrazione e di definizione della realtà che collegano una o un gruppo di caratteristiche a una categoria o gruppo, sulla base di una limitata e insufficiente informazione o conoscenza. Si mettono a fuoco gli aspetti che vengono considerati salienti, articolando intorno tutto il resto e lasciando nell'ombra gli elementi che porterebbero a una disconferma dell'immagine di base<sup>187</sup>.

Il messaggio che si prefissa di comunicare lo stereotipo è, di base, molto semplice. Da quanto emerge si può osservare come il concetto di stereotipo sia legato al significato di pregiudizio, in quanto quest'ultimo è un giudizio negativo che precede dei dati di fatto. Tuttavia, questi due termini si differenziano per via del valore negativo racchiuso nella definizione di pregiudizio, in quanto, di base, il concetto di stereotipo non è per forza negativo. La pericolosità dello stereotipo è data dal fatto che questo può arrivare a condizionare lo sviluppo e la costruzione del sé del singolo individuo: può portare infatti la persona all'accettazione dell'idea stereotipata per essere inclusa nel gruppo sociale, adottando comportamenti coerenti con l'immagine stereotipata.

Un altro aspetto dannoso degli stereotipi è la loro capacità di permanenza nel tempo, infatti, essendo immagini semplici della realtà vengono tramandati facilmente di generazione in generazione. Questo perché, davanti ad una realtà complessa e in

---

<sup>186</sup> Alberto Pellegrino, *Natura e caratteristiche di pregiudizi e stereotipi*, in Lettere della Facoltà, aprile 2019, <https://letteredallafacolta.univpm.it>.

<sup>187</sup> Graziella Priulla, *C'è differenza. Identità di genere e linguaggi: storie, corpi, immagini e parole*, Franco Angeli, Milano, 2013, p. 134.

continuo mutamento, gli stereotipi danno conforto e tranquillità<sup>188</sup>. Purtroppo, una caratteristica intrinseca allo stereotipo è la ripetitività che porta alla normalizzazione di questo. È diffuso il pensiero secondo cui ad avere molti stereotipi siano le persone poco istruite che arriverebbero a adottare idee schematiche e fisse per il fatto di non avere elevate conoscenze. Questo è un concetto errato perché in realtà ad utilizzare stereotipi sono anche le persone più colte. La potenza dello stereotipo è talmente forte che riesce a decostruire e a influenzare l'identità del sé e, di conseguenza, delle capacità di un individuo, scalfendo così la personalità vera della persona<sup>189</sup>.

Gli stereotipi possono essere apportati a vari aspetti, tuttavia, la categoria di stereotipo più comune riguarda la sfera dell'identità di genere. Con stereotipi di genere si intende: «rappresentazioni o immagini comuni e semplificate della realtà che, in ogni cultura, attribuiscono determinate caratteristiche alle donne, agli uomini e ai rapporti fra loro<sup>190</sup>.» Sulla base di caratteristiche opposte tra loro la società dà vita agli stereotipi di genere di: femminilità e mascolinità. Seguendo gli stereotipi, donne e uomini compiono scelte indotte dalla società. Alla figura della donna la società apporta il ruolo di vittima e mai di carnefice, ancora oggi, dopo secoli e secoli di lotte e rivolte non si è portati a riconosce nello schiaffo una forma di violenza verso la sua persona, anzi si arriva ad una misera giustificazione di questa azione.

Gli stereotipi sono solo delle immagini di un mondo a cui noi ci siamo adattati ma, in realtà, non rappresentano l'immagine completa e veritiera di questo. È stato appurato che la società crea e trasmette i suoi stereotipi di genere anche e, soprattutto, attraverso l'uso del linguaggio: si associa il ruolo di ingegnere all'uomo e il ruolo di maestra elementare alla donna<sup>191</sup>. Non è sufficiente il fatto che, ad oggi, esistano molte avvocate, ministre o ingegnere per poter apportare delle modifiche agli schemi mentali impressi nella psiche. Questo dipende dal fatto che tali mansioni vengono nominate solo con la desinenza al maschile e quando vengono pronunciate al femminile sono

---

<sup>188</sup> Alberto Pellegrino, *Natura e caratteristiche di pregiudizi e stereotipi*, cit.

<sup>189</sup> Graziella Priulla, *C'è differenza. Identità di genere e linguaggi: storie, corpi, immagini e parole*, cit.

<sup>190</sup> IRIAD Istituto di Ricerche Internazionali Archivio Disarmo (a cura di), *Genere & stereotipi di genere. Uno studio di caso sulle giovani generazioni*, cit.

<sup>191</sup> Michela Murgia, *Stai zitta e altre nove frasi che non vogliamo più sentire*, Einaudi, Torino, 2021.

considerate come delle anomalie. Michela Murgia, scrittrice italiana di grandissimo rilievo, scrive:

Le dottoresse in corsia si sentono chiedere ancora dov'è il dottore. Le avvocate subiscono la riduzione a «signorina», mentre per i loro colleghi vale giustamente il titolo. [...] Il caso più riscontrabile è quello delle donne che ricoprono alte cariche nell'amministrazione dello Stato e nel governo, specialmente se giovani e piacenti. Lo sanno bene Boschi, Azzolina, Raggi, e svariate altre. Chiamate con il nome di battesimo, queste donne di potere, con titoli di lauree, spesso poliglote che hanno amministrato regioni e città di milioni di abitanti diventano di colpo svampite ragazzine alla prima uscita<sup>192</sup>.

La scrittrice ribadisce come attraverso le parole la società fa sparire le donne dai dibattiti, dalle professioni e anche dai luoghi pubblici, mostrando così la forza dello stereotipo sociale. Lo stereotipo di genere funziona come una lente che deforma la realtà, in quanto mostra una determinata categoria sociale sulla base di credenze e aspettative culturali precostituite.

Gli stereotipi di genere si formano su una dicotomia che comprende tutti gli aspetti dell'individuo quali ad esempio la razionalità e l'emotività che tra loro si contrappongono. Nonostante gli studi scientifici abbiano dimostrato interconnessioni tra la sfera emotiva e intellettuale, conformando che non c'è opposizione tra loro ma collaborazione, è luogo comune associare la prima sfera alla donna e la seconda all'uomo. Un altro esempio tipico è la contrapposizione di forza e grazia: la prima viene usata come indice di virilità maschile mentre la seconda è sinonimo di dolcezza femminile<sup>193</sup>.

All'interno dello stereotipo di genere della femminilità si rintraccia un'ulteriore contrapposizione, focalizzata sulla sfera sessuale, nel binomio pura/impura che spinge la donna a conformarsi al modello sposa/madre piuttosto che a quello di oggetto del desiderio. Secondo questa visione il corpo della donna diventa una minaccia per

---

<sup>192</sup> Ivi, p.p. 25-26.

<sup>193</sup> Graziella Priulla, *C'è differenza. Identità di genere e linguaggi: storie, corpi, immagini e parole*, cit.

l'uomo, è il motivo per cui può venire meno al rispetto dei propri doveri. La società ha intrappolato la figura femminile entro degli schemi che sono rimasti invariati nonostante la modernizzazione della società.

Gli stereotipi di genere sono una rappresentazione delle differenze sessuali che si riferisce ad un sistema di controllo molto potente e pervasivo. [...] Sono qualcosa che, a partire da particolari caratteri, tende a costruire la genericità dell'unico discorso validato. Il discorso dicotomico di sé stesse, di sé stessi (e delle altre, degli altri) e all'affermazione dell'astratta regola che presume e pretende di sostituirci<sup>194</sup>.

### 3.3.1 I mezzi di diffusione degli stereotipi

La società gioca un ruolo di primo piano per la creazione dell'identità di genere. Quest'ultima è indubbiamente legata alla contaminazione e all'esposizione degli stereotipi da cui il soggetto è influenzato sin dalla sua nascita. La semplice curiosità e possibilità che i genitori hanno di conoscere anticipatamente il sesso del figlio, consente loro di intervenire sulla formazione della sua identità scegliendo vestiti e giocattoli che non trasgrediscono dagli schemi sociali. La premura che i genitori adottano nei confronti del loro bambino riguarda soprattutto il vestiario, così da consentire che il sesso del neonato possa essere palesato a tutti, infatti: il maschietto sarà vestito di azzurro, la femminuccia di rosa<sup>195</sup>. Gradualmente, attraverso la crescita, i genitori trasmettono anche il sistema dei ruoli, i valori e le regole che gli consentono di essere accettati dalla società contemporanea. Nella quotidianità familiare, ad esempio, i bambini riescono a distinguere i ruoli dei propri genitori in base ai loro sessi.

---

<sup>194</sup> Letizia Lamberti, *Una proposta di lavoro sugli stereotipi*, intervento al seminario Educazione alla cultura e contrasto degli stereotipi. Inizio di una sperimentazione, Firenze, 2008.

<sup>195</sup> Anthony Giddens, Philip W. Sutton, *Fondamenti di Sociologia*, Il Mulino, Bologna, 2022.

Si è compreso che i modelli stereotipati di genere, quali femminilità e maschilità, sono frutto di mezzi di trasmissione che diffondono questi preconcetti. Il linguaggio, i giocattoli, i libri per l'infanzia e i film di animazione sono i principali mezzi di trasmissione degli stereotipi di genere tra i più piccoli.

Il linguaggio veicola le informazioni e diffonde stereotipi. Viene definito come: «espressione di un sistema culturale e sociale. Come la società è esso stesso un costrutto sociale, pertanto è soggetto a continue modifiche: non riflette la realtà in sé, ma il modo in cui essa viene interpretata<sup>196</sup>.» Oltre alle desinenze maschili e femminili, gli stereotipi nel linguaggio vengono trasmessi anche attraverso l'uso di diversi aggettivi indirizzati all'uno o all'altro genere<sup>197</sup>.

Anche i giocattoli sono considerati dei potenti mezzi di trasmissione degli stereotipi. Essi, infatti, sono definiti come: «gli strumenti dell'apprendimento precoce<sup>198</sup>.» Già dalla tenera età vengono proposti dei giochi in grado di trasmettere informazioni e messaggi stereotipati: mentre i maschi sono spinti verso attività dinamiche o che richiedono atteggiamenti di forza e dominio; le femmine sono condotte verso giochi simbolo dell'espressione di cortesia, gentilezza e propensione verso la cura del prossimo<sup>199</sup>.

I libri per l'infanzia sono degli ottimi strumenti per poter diffondere gli stereotipi. Nei capitoli precedenti si è appurato come i racconti dedicati all'infanzia sono importanti per il bambino, in quanto gli consentono di acquisire conoscenze e competenze per poter affrontare i problemi della vita. Le narrazioni dei libri per i più piccoli veicolano messaggi positivi, insegnano e mostrano atteggiamenti giusti come, ad esempio, l'aiuto verso il prossimo, la gentilezza, l'amore o il coraggio. Attraverso di esse il bambino conosce sé stesso e le sue emozioni. Le fiabe, in particolare, svolgono una funzione essenziale non solo sull'apprendimento ma hanno anche una funzione liberatoria dei propri conflitti interiori. Le avventure dei personaggi che lottano contro il destino per raggiungere il loro obiettivo, consentono di

---

<sup>196</sup> Saveria Capecechi, *La comunicazione di genere. Prospettive teoriche e buone pratiche*, Carrocci Editore, Roma, 2018, p.126.

<sup>197</sup> Elisabetta Ruspini, *Le identità di genere*, cit.

<sup>198</sup> Natasha Daly, *How today toys may be harming your daughter*, in *National Geographic Magazine*, gennaio 2017, pp.15-16.

<sup>199</sup> Margaret L. Andersen, Howard F. Taylor, *L'essenziale di sociologia*, Zanichelli, Bologna, 2004.

immedesimarsi nelle loro esperienze per elaborare i propri problemi individuandone la soluzione nel lieto fine della loro storia<sup>200</sup>. Nella narrativa per l'infanzia troviamo una molteplicità di contesti, argomenti e situazioni, che invitano ad elaborare considerazioni sulle differenze sociali, sull'identità di genere, e su altri temi essenziali dell'esistenza. I vari personaggi, per il ruolo che svolgono e le azioni che compiono sono dei modelli di uomini e donne nelle varie situazioni. Queste raffigurazioni si fissano nelle menti dei bambini, influenzando la formazione dei loro riferimenti culturali e dei loro schemi mentali<sup>201</sup>.

Al fine di osservare in quale misura i libri per l'infanzia veicolano gli stereotipi di genere sono stati condotti diversi studi e, tra questi, è opportuno menzionare quello svolto da Irene Biemmi nel 2010. La studiosa ha analizzato le discriminazioni di genere guardando ai libri scolastici e, per il suo esame ha preso come campione dieci testi pubblicati dalle maggiori case editrici italiane destinati alle quarte elementari<sup>202</sup>. Dall'indagine è emersa una presenza molto densa di stereotipi di genere per quanto riguarda la caratterizzazione dei personaggi femminili e maschili. Questo studio ha rilevato, delle espressioni diverse in riferimento ai due sessi ma, non solo, ha anche sottolineato una discrepanza tra i diversi ruoli affidati ai personaggi. Nei protagonisti maschili si evidenziano una vasta gamma di professioni, tra cui: l'esploratore, il cavaliere, il mago o lo scienziato. Nelle protagoniste femminili, si riscontrano, invece, meno professioni, tra le quali si evidenziano: la principessa, la strega, la fata e la maestra<sup>203</sup>.

Donatella Caione ha condotto un'interessante indagine all'interno di alcune classi italiane, concentrandosi su un altro aspetto collegato allo stereotipo di genere<sup>204</sup>. La studiosa ha constatato che la scelta del libro, per i maschi, dipende soprattutto dal sesso del personaggio principale: se si tratta di una protagonista il racconto difficilmente viene scelto da un bambino. Per le femmine non si ha questa distinzione,

---

<sup>200</sup> Bruno Bettelheim, *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*, trad. it. Andrea D'Anna, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, cit.

<sup>201</sup> Irene Biemmi, *Educazioni sessista. Stereotipi di genere nei libri delle elementari*, Rosenberg & Sellier, Torino, 2010.

<sup>202</sup> Ibidem.

<sup>203</sup> Ibidem.

<sup>204</sup> Donatella Caione, *Stereotipi e arzigogoli. Divagazioni in tema di genere*, Matilde editrice, Foggia, 2017.

molti libri che contengono un protagonista maschile vengono letti anche dalle bambine. La ricerca della studiosa prevedeva la lettura di un libro di Fernando Almena, *Il bacio della principessa*<sup>205</sup>, il quale narra di una principessa rospo che, contro il volere dei genitori, desiderava possedere una moto. I bambini e le bambine, alla richiesta di classificare il libro per il sesso maschile o femminile, hanno unanimemente risposto che lo scritto era adatto solo per le femmine. Tuttavia, davanti alla richiesta di fornire un'opinione che spiegasse perché i genitori della principessa fossero contrari alla moto, i bambini non hanno menzionato nessun stereotipo di genere. Donatella Caione davanti a questi risultati ha commentato: «riflettiamo su questa cosa: sono pronti/e a categorizzare un libro in base al sesso ma al contempo sono così liberi da non riconoscere lo stereotipo. Ed ecco la prova lampante che gli stereotipi sono frutto di preconcetti e condizionamenti culturali indotti<sup>206</sup>.»

Gli stereotipi vengono trasmessi anche grazie ai film di animazione, i quali svolgono un ruolo molto importante per il mondo infantile. Julietta Walma van der Molen e Tom H. van der Voort hanno osservato, nel loro studio, che, mentre gli adulti imparano più velocemente leggendo un testo, i bambini apprendono in modo più efficace attraverso la visione di un filmato<sup>207</sup>. Le fiabe costituiscono una fonte di ispirazione molto importante per il cinema di animazione e spesso i riadattamenti fatti a queste narrazioni hanno il principale obiettivo di semplificare la storia<sup>208</sup>. Secondo Graziella Priulla:

fiabe e racconti fantastici attingono ad archetipi millenari e a metafore della condizione umana: per questo hanno un valore che ne trascende la storicità. Le fiabe popolari tradizionali riflettono però anche il sistema patriarcale in cui sono state concepite quello che sancisce una netta separazione di genere per i ruoli dei personaggi e per la loro rappresentazione<sup>209</sup>.

---

<sup>205</sup> Ferdinando Almena, *Il bacio della principessa*, Matilde editrice, Foggia, 2016.

<sup>206</sup> Donatella Caione, *Stereotipi e arzigogoli. Divagazioni in tema di genere*, cit., p.30.

<sup>207</sup> Juliette Walma van der Molen & Tom. H. van der Voort, *Children's and Adult's Recall of Television and Print News in Children's and Adult News Formats*, vol. 27, Communication Research, Aprile 2000.

<sup>208</sup> Pino Boero, Davide Boero, *La letteratura per l'infanzia in cento film*, Le Mani, Recco, 2008.

<sup>209</sup> Graziella Priulla, *C'è differenza. Identità di genere e linguaggi: storie, corpi, immagini e parole*, cit.

I protagonisti delle fiabe possono essere immaginati liberamente, senza necessariamente includere criteri estetici del tempo. Con la trasposizione cinematografica, invece, viene a mancare la libertà di immaginare la fisionomia del personaggio. Spesso il canone estetico e la personalità della figura rispecchia il periodo di appartenenza. Le stesse principesse Disney, che verranno analizzate nel paragrafo successivo, sono lo specchio della condizione sociale e culturale del periodo in cui sono state realizzate.

Per capire l'importanza che ha avuto la rappresentazione disneyana per immagini dei protagonisti delle fiabe, all'interno della società, si riporta una considerazione:

the fairy tales are classic and have been known, in some form or other, to many generations in many countries. In each case, Disney has given us a new version, a version which is almost instantaneously disseminated to millions of people, young and old (as measured by their box office success). And, so, often, we find that the Disney version becomes "the version". Forgotten are the Grimms, Perrault, etc. and remembered is Disney. Forgotten are their portrayals of the heroines and remembered are Disney's<sup>210</sup>

Da questo pensiero si vede come l'azienda multinazionale della Disney, nata nel 1923, con le sue versioni riadattate, abbia creato delle immagini e dei riferimenti culturali talmente forti da risultare più efficaci delle precedenti versioni scritte.

### 3.4 Le principesse Disney e gli stereotipi di genere

---

<sup>210</sup> Patricia H. Reed, *From Snow White to Jasmine, Sixty Years of Disney Fairy Tales Heroines, Sixty Tears of Women: Passive Princess or Working Woman?*, University Microfilm International, Michigan, 1996.

La figura della principessa rappresenta uno dei personaggi più importanti delle fiabe perché consente alle piccole spettatrici di sognare ad occhi aperti e di immaginare una realtà possibile intrisa di magia e lieto fine. In particolar modo, le principesse hanno avuto un successo rilevante all'interno del mondo Disney, riuscendo a diventare un emblema mondiale a partire dagli anni 2000. In questo periodo la multinazionale ha ridato vita ai racconti classici delle principesse, creando il marchio Disney Princess<sup>211</sup>. Grazie all'immaginario della Walt Disney le principesse hanno rappresentato un modello femminile per diverse generazioni. Nelle varie trasposizioni disneyane, le fiabe classiche sono state, di volta in volta, adeguate ai costumi e agli ideali del tempo incarnando così l'evoluzione della figura femminile. La principessa Disney rispecchia un'immagine costruita attraverso canoni estetici, usanze e stereotipi.

Tra Biancaneve e Vaiana, rispettivamente la prima e l'ultima principessa dei lungometraggi della Walt Disney, intercorrono circa ottant'anni e questa distanza temporale giustifica le differenze dei modelli che si possono delineare nei caratteri delle due principesse. Biancaneve, come verrà spiegato successivamente, è una principessa passiva, al contrario di Vaiana che si dimostra determinata e sicura di sé stessa<sup>212</sup>.

Con l'obiettivo di evidenziare i modelli e i canoni che rimandano agli stereotipi di genere, in questa tesi si presenteranno le quattordici protagoniste femminili dei lungometraggi Disney, guardando sia alla loro presenza estetica che alla loro personalità e, attraverso questa descrizione, si potrà poi riscontrare l'evoluzione della figura della donna. Le quattordici principesse Disney prese in esame, rispettando l'ordine cronologico, sono: Biancaneve, Cenerentola, Aurora, Ariel, Belle, Jasmine, Pocahontas, Mulan, Tiana, Rapunzel, Merida, Elsa, Anna e Vaiana. Queste, verranno presentate seguendo i tre periodi di sviluppo nei quali rientrano, secondo la classificazione individuata da Elena Riva nel libro *Nuovi principi e principesse*. La

---

<sup>211</sup> Silvia Reginato, *L'effetto principessa*: eroine Disney e stereotipi di genere, in OggiScienza, 2016, <https://oggiscienza.it/2016/07/06/principesse-disney-stereotipi-genere/index.htm>.

<sup>212</sup> Valeria Arnaldi, *In grazia e bellezza: l'evoluzione della donna secondo Disney*, Ultra, Roma, 2016.

studiosa evidenza il periodo della **tradizione** (1937-1959), il periodo della **transizione** (1989-1998), il periodo del **nuovo millennio** (2009-2016)<sup>213</sup>.

Tradizione	Transizione	Nuovo millennio
Biancaneve e i sette nani (1937)	La sirenetta (1989)	La principessa e il ranocchio (2009)
Cenerentola (1950)	La bella e la bestia (1991)	Rapunzel e l'intreccio della torre (2010)
La bella addormentata nel bosco (1959)	Aladdin (1992)	Ribelle (2012)
	Pocahontas (1995)	Frozen - Il regno di ghiaccio (2013)
	Mulan (1998)	Oceania (2016)

**Il periodo della tradizione**, nella quale rientrano Biancaneve, Cenerentola e Aurora va dal 1937 al 1959 e vede un modello di principessa succube della visione maschilista del periodo<sup>214</sup>. Quello che caratterizza queste tre principesse è la passività nell'azione, in quanto tutte queste figure si dimostrano incapaci di salvarsi da sole e di evolvere la loro condizione. Queste protagoniste sembrano arrendersi al loro destino e l'unico desiderio è quello di trovare il principe azzurro per poter avere un lieto fine. Biancaneve, Cenerentola e Aurora svolgono mansioni umili, si occupano di pulire la casa, cucinare e accudire gli altri, inoltre mentre compiono queste attività casalinghe, cantano felici<sup>215</sup>. Queste tre principesse, di conseguenza, sono lo specchio di stereotipi secondo cui la dimensione femminile riguarda in via esclusiva le faccende domestiche e lo scopo dell'esistenza femminile sia quello di trovare l'uomo della propria vita.

<sup>213</sup> Elena Riva, Sofia Bignamini, Lisa Julita, Laura Turani, *Nuovi principi e principesse. Identità di genere in adolescenza e stereotipi di ruolo nei cartoni animati*, Franco Angeli, Milano, 2020.

<sup>214</sup> Ibidem.

<sup>215</sup> Cristina Marrone, *Come sono cambiate le Principesse in ottanta anni di cartoni Disney*, in *Corriere della Sera*, 2020, [https://www.corriere.it/salute/neuroscienze/20\\_novembre\\_15/](https://www.corriere.it/salute/neuroscienze/20_novembre_15/).

*Biancaneve e i sette nani* (1937).

La protagonista della storia è Biancaneve, una giovane principessa rimasta orfana che, nonostante il suo elevato rango sociale, è costretta dalla sua matrigna a lavorare come sguattera e a vestirsi di soli stracci. La principessa viene presentata, nel lungometraggio Disney, come la fanciulla più bella del reame e questo fa nascere una forte rivalità nella regina cattiva. Un giorno un valoroso principe, sentendo la fanciulla cantare, scavalca le mura del giardino e dichiara il suo amore per lei. La matrigna, vedendo la scena, provò una tale rabbia da ordinare ad un cacciatore di condurre Biancaneve nella foresta per poterla uccidere. Questo, che inizialmente si era mostrato disponibile nel compiere la cruenta azione, alla vista della fanciulla indifesa, si rifiuta di terminare il compito assegnatogli e la invita a fuggire. La protagonista, dopo essersi smarrita nella foresta, trova ospitalità nella piccola casetta dei sette nani e qui trascorre le sue giornate prendendosi cura di loro. La matrigna, la quale nel frattempo aveva scoperto che la fanciulla era ancora viva, decide di occuparsi personalmente della sua morte e tramite un incantesimo assume le sembianze di una vecchietta in difficoltà. Questa raggiunge la ragazza nel suo rifugio e le offre una mela avvelenata facendola così cadere in un sonno profondo che potrà essere interrotto solo dal bacio del vero amore. I sette nani, di ritorno dalla miniera, trovano Biancaneve inerme e, credendola morta, la ripongono in una bara di vetro nella foresta affinché la sua bellezza non venga nascosta. Il principe, vedendo il corpo addormentato della fanciulla, si avvicina per darle il bacio del vero amore. Biancaneve si sveglia, sale a cavallo con il principe e festeggia le sue nozze. *Biancaneve e i sette nani* è la trasposizione Disney della fiaba omonima dei fratelli Grimm, redatta nel 1812<sup>216</sup> e Biancaneve è la prima principessa pensata dalla Walt Disney. Il lungometraggio esce alla fine degli anni '30 del Novecento e, di conseguenza, Biancaneve incarna i canoni del periodo e rappresenta gli schemi della società dell'epoca. Si nota come, mentre i nani, essendo uomini, vanno a lavorare, Biancaneve resta a casa a curare le faccende domestiche. La fanciulla rappresenta: «la donna che ogni uomo dovrebbe sognare di sposare e che ogni donna o bambina dovrebbe sognare di diventare<sup>217</sup>.» Biancaneve, di fronte ad ogni situazione,

---

<sup>216</sup> Jacob e Wilhelm Grimm, *Schneewittchen*, in *Kinder – und Hausmärchen*, Realschulbuchhandlung, Berlino, 1812.

<sup>217</sup> Valeria Arnaldi, *In grazia e bellezza. L'evoluzione della donna secondo Disney*, cit., p. 29.

mantiene sempre la sua eleganza che trasuda dai gesti, dalla teatralità e dall'atteggiamento che la principessa usa. La personalità che gli è stata conferita dagli ideatori del mondo Disney consente di pensare a Biancaneve come ad una pura e ingenua fanciulla che non è in grado di riconoscere il male e di potersi difendere da questo. La principessa, da un punto di vista estetico, risulta avere delle forme arrotondate e dei lineamenti dolci in grado di conferirle grazia e bellezza. La carnagione è molto pallida mentre i capelli sono corti e neri corvino<sup>218</sup>. Complessivamente l'aspetto di Biancaneve richiama diversi canoni di bellezza degli anni '30. Secondo la storica della moda Raissa Bertaña l'immagine della principessa, per via dei capelli, delle ciglia lunghe e delle sopracciglia molto sottili, sarebbe stata ispirata alla figura dell'attrice Hedy Lamarr<sup>219</sup>.

### ***Cenerentola*** (1950).

Cenerentola, protagonista della storia, è una giovane e bella ragazza rimasta orfana e costretta a vivere, in condizioni umili, con la matrigna e le due sorellastre, le quali le rendono la vita difficile. Nonostante la pesantezza delle sue giornate, la fanciulla non è mai triste, anzi, appare sempre serena e sognante. Un giorno, il re, nella speranza di poter trovare una moglie per suo figlio, organizza un ballo a corte invitando tutte le ragazze in età da marito del regno. La matrigna sommerge di faccende Cenerentola per poterle impedire di andare al ballo e, quando la fanciulla si rende conto che il suo desiderio di prendere parte alla festa a corte non potrà realizzarsi, cade nello sconforto. In questo frangente arriva in suo aiuto la fata Smemorina che con un incantesimo le confeziona un bellissimo abito e trasforma una zucca in carrozza affinché lei possa andare al ballo, con l'ammonimento che tutta la magia sarebbe però finita allo scoccare della mezzanotte. Cenerentola, giunta a corte viene notata dal principe e balla con lui tutta la sera. Quanto la fanciulla sente i primi rintocchi della mezzanotte fugge per tornare a casa ma perde una delle sue scarpette di cristallo. Il principe annuncia al regno che avrebbe sposato colei che avrebbe calzato la scarpetta persa e invia le sue guardie per tutto il regno affinché potessero provare la scarpetta a

---

<sup>218</sup> Ibidem.

<sup>219</sup> Raissa Bertaña, *Fashion expert fact checks Snow White's costumes*, 2019, in <https://fashionunited.it/news/video/video-fashion-expert-fact-checks-snow-white-s-costumes>.

tutte le fanciulle. Cenerentola, nonostante la matrigna cerchi di impedirle di indossare la scarpetta di cristallo, riesce nell'impresa dimostrando di esserne la proprietaria. Il principe e Cenerentola ottengono il loro lieto fine convolando a nozze.

Il lungometraggio Disney di Cenerentola esce nel 1950, periodo del primo dopo guerra, e la principessa rappresenta il desiderio sociale di un miglioramento delle condizioni economiche. La storia è tratta dalla narrazione fiabesca de *Cendrillon* di Charles Perrault che risale al 1697<sup>220</sup>. Tra Biancaneve e Cenerentola intercorrono quasi vent'anni di distanza, mentre la prima principessa adempie ai lavori domestici quasi con piacere e ha il semplice desiderio di trovare il vero amore; la seconda è obbligata a compiere le faccende di casa diligentemente e, per tale motivo si mostra scontenta. Il sogno che manifesta Cenerentola è quello di poter uscire dalla sua routine, mentre lavora da sguattera si immagina di poter danzare come le altre fanciulle<sup>221</sup>. Da un punto di vista estetico la figura di Cenerentola risulta esile e, a differenza di Biancaneve, presenta dei lineamenti meno morbidi caratterizzati da tratti più da donna che da ragazza. Lo sguardo della principessa è attraente, infatti la principessa viene associata a diverse attrici degli anni '50, come ad esempio Rita Hayworth, la quale aveva in comune con Cenerentola la stessa acconciatura di capelli. Anche in Cenerentola, da un punto di vista caratteriale, si possono rintracciare tutti i canoni proposti dalla Disney per le principesse del periodo classico, ovvero la bellezza, la purezza, la gentilezza e la gratificazione nell'aiutare il prossimo.

### ***La bella addormentata nel bosco* (1959).**

La storia inizia con i festeggiamenti a corte per la nascita della piccola Aurora, figlia del re Stefano. Alla festa è invitato tutto il regno e, per l'occasione, le fate Flora, Fauna e Serenella donano alla principessa la virtù della bellezza e del canto. Mentre stava per essere pronunciato il terzo dono arriva a corte Malefica che, offesa per il mancato invito, decide di lanciare un sortilegio alla piccola Aurora. Malefica annuncia che la principessa, il giorno del suo sedicesimo compleanno, si pungerà il dito con un arcolaio e morirà all'istante. Serenella, non potendo fare nulla per annullare l'incantesimo lo modifica e dà ad Aurora la possibilità di cadere in sonno profondo che

---

<sup>220</sup> Charles Perrault, *Cendrillon*, in *Contes de ma mère*, Édition Barbin, Paris, 1697.

<sup>221</sup> Leone Locatelli, *Principesse del loro tempo: 1937-1959*, <https://heroica.it/principesse-disney-moda/>

potrà essere interrotto dal bacio del vero amore. La principessa viene così affidata alla tre fate e viene cresciuta in una casetta immersa nella natura, lontano da Malefica. Il giorno del suo sedicesimo compleanno Aurora, mentre si trovava nel bosco per raccogliere le bacche, incontra il principe Filippo che si innamora della fanciulla. Nel frattempo, le tre fate, nel provvedere ai diversi preparativi per festeggiare Aurora, usano la magia e rivelano, involontariamente a Malefica, il nascondiglio della ragazza. Flora, Fauna e Serenella confessano ad Aurora che lei è una principessa e la conducono, in sicurezza, fino al castello reale, dove la giovane viene lasciata sola in una stanza. Malefica, sapendo dove si trovasse Aurora, induce la fanciulla a pungersi il dito con un fuso, facendo così avverare il sortilegio che le aveva scagliato alla nascita. Filippo, che era stato rinchiuso da Malefica, viene liberato dalle tre fate per salvare Aurora. Il principe riuscirà nell'impresa sconfiggendo Malefica e svegliando la principessa.

Aurora è la terza principessa che viene messa a punto dal mondo Disney all'altezza del 1959 e si distanzia, di ben nove anni, da Cenerentola. Il lungometraggio prende ispirazione dalla celebre versione scritta da Charles Perrault<sup>222</sup> che risale al 1697. La differenza che si può rintracciare tra Aurora e le precedenti Cenerentola e Biancaneve riguarda lo status di libertà che hanno le tre principesse. Nel lungometraggio Aurora non è costretta a svolgere mansioni domestiche e non si deve prendere cura di nessuno, anzi, si vede che sono gli altri intorno a lei a soccorrerla e a darle attenzioni. Sebbene la figura della protagonista appaia relativamente poco, non si presenta mai affaticata, stanca e oppressa dagli altri. Per la prima volta la principessa viene accudita come una figlia, si notano infatti alcuni episodi chiave del racconto: le tre fate organizzano una festa di compleanno per la giovane, il padre si dimostra preoccupato per il destino di Aurora e ordina di bruciare tutti i fusi del reame ed infine il principe lotta contro Malefica per poter salvare la sua principessa. La fanciulla non compie nessuna azione direttamente, rimane passiva nella storia e lascia che siano gli altri personaggi a prendere decisioni al posto suo. Nei modi aggraziati, nell'ingenuità e nel desiderio di trovare l'amore, Aurora viene assimilata alle precedenti principesse. Si osserva infatti che, come Biancaneve, anche Aurora è vittima di un sortilegio e

---

<sup>222</sup> Charles Perrault, *La Belle au bois dormant*, in *Contes de ma mère l'Oye*, Édition Barbin, Paris, 1697.

necessita dell'aiuto di qualcuno per poter essere salvata. La fanciulla si mostra essere una figura di donna debole e fragile che ha bisogno di essere salvata. Un altro aspetto che deve essere messo in rilievo riguarda la trasgressione della principessa. Aurora, venendo meno alla raccomandazione delle tre fate di non parlare con gli estranei, assume gli stessi tratti di Cenerentola, la quale, nonostante non avesse il benessere della matrigna per andare al ballo, vi partecipa ugualmente. Queste sono due trasgressioni ma, tuttavia, sono concesse e comprese dalla società del tempo perché hanno il fine di trovare un bel principe come marito<sup>223</sup>. Nel lungometraggio de *La Bella Addormentata nel Bosco*, il fatto di aver inserito come elemento narrativo il divieto per la principessa di parlare con gli estranei, indica la necessità di evidenziare il pudore delle donne che, precedentemente non era necessario giustificare. Alla vista del principe Biancaneve e Aurora adottano infatti due reazioni diverse. Biancaneve, principessa creata alla fine degli anni '30, si mostra intimorita e si nasconde con pudore dietro ad una tenda. Aurora invece è più intraprendente con il giovane Filippo, infatti i due arrivano a tenersi per mano e a danzare insieme al primo incontro<sup>224</sup>. Aurora raffigura l'immagine della teenager nata negli anni '50, durante il Boom economico del periodo, che non si occupa delle faccende di casa ma, al contrario, trova del tempo libero per sé stessa e per stare insieme ai suoi coetanei.

Aurora, esteticamente, si presenta come una principessa bucolica dai lineamenti delicati e la sua femminilità risulta essere molto marcata. Il suo fisco è delineato da maggiori forme, i capelli sono biondi e lunghi, mentre gli occhi viola sono incorniciati da ciglia seducenti.

Con la principessa Aurora si conclude il periodo della tradizione e dal 1989 al 1998 si trova il periodo della **trasposizione**, definito anche come il periodo Rinascimento<sup>225</sup>. In questa fase le dinamiche delle storie e il carattere delle principesse Disney cominciano ad evolversi. Dal lungometraggio de *La bella addormentata nel bosco*, sono trascorsi, di fatto, quarant'anni e le principesse del nuovo decennio si mostrano pronte a conquistare i loro diritti. Questo è sicuramente dovuto anche ai forti

---

<sup>223</sup> Leone Locatelli, *Principesse del loro tempo: 1937-1959*, <https://heroica.it/principesse-disney-moda/>.

<sup>224</sup> *Ibidem*.

<sup>225</sup> Elena Riva, Sofia Bignamini, Lisa Julita, Laura Turani, *Nuovi principi e principesse. Identità di genere in adolescenza e stereotipi di ruolo nei cartoni animati*, cit.

cambiamenti avvenuti nella società occidentale tra gli anni Sessanta e Settanta. In questo periodo si assiste ad una nuova ondata del movimento Femminista, sia in Europa che negli Stati Uniti, il quale, a differenza delle prime proteste che acclamavano l'uguaglianza rispetto al mondo maschile, cerca di valorizzare l'essere donna. La protesta femminista non mira ad ottenere uguaglianza con la controparte maschile ma rivendica la libertà delle donne di poter decidere in autonomia per il proprio destino<sup>226</sup>.

All'interno del periodo della trasposizione vi rientrano Ariel, Belle, Jasmine, Pocahontas e Mulan. Queste principesse nonostante non siano ancora completamente in grado di salvarsi da sole, come si vedrà poi con la presentazione della trama narrativa, dimostrano una grande forza di volontà e sono accomunate dal tentativo di ribellarsi alla società.

#### *La sirenetta* (1989).

La storia è ambientata ad Atlantide, un regno marino governato da Re Tritone. La più piccola delle sue figlie è Ariel, protagonista della storia, una sirena curiosa del mondo umano e insoddisfatta della sua vita sottomarina. Un giorno la sirena si imbatte in una nave, dove a bordo si stava festeggiando il compleanno di un giovane principe in cerca di moglie, Eric. Quando improvvisamente scoppia una tempesta il giovane cade nel mare e Ariel lo salva, portandolo a riva. Eric, ancora stordito, intravede la ragazza solo per pochi secondi ma resta stupito dalla sua bellissima voce e decide di sposare quella fanciulla dandosi da fare per trovarla. Ariel, innamorata del principe, decide di farsi aiutare dalla strega del mare, Ursula, per poter diventare un'umana. Tuttavia, questa, che aveva il desiderio malvagio di poter essere la padrona dei sette mari, propone alla fanciulla un accordo, in base al quale le avrebbe concesso di avere le gambe solo per tre giorni e in cambio la principessa avrebbe dovuto dare alla strega la sua voce. Questo patto preveda inoltre che, se Ariel non avesse ricevuto il bacio del principe entro il terzo giorno, avrebbe perso per sempre la sua voce. La strega del mare, per portare a termine il suo piano, si trasforma in umana e usa la voce della sirenetta come se fosse la sua, inducendo così il principe a sposarla la sera stessa. La protagonista riesce fortunatamente a spezzare l'incantesimo scatenando l'ira di Ursula

---

<sup>226</sup> Raffaella Baritono, *Il Femminismo americano degli anni '60*, in *Storicamente*, n.4, 2008.

che cerca di uccidere la coppia. Eric, con la prua della nave trafigge la strega del mare e ottiene il lieto fine con Ariel.

Il lungometraggio de *La sirenetta* è la rivisitazione della fiaba narrata dallo scrittore danese Hans Christian Andersen, la quale risale al 1837<sup>227</sup>. Il panorama sociale e culturale è cambiato, il divario dalle prime tre principesse Disney viene reso evidente. Ariel viene delineata con dei tratti innovativi e viene considerata come il primo esempio di un nuovo modello di donna da imitare<sup>228</sup>. Ariel è la prima principessa che riesce a gestire il suo destino perché non si limita a sognare o a sperare che le cose avvengano ma agisce, andando anche contro il volere di suo padre. La curiosità per il mondo umano e per la vita ordinaria la spingono a trasgredire le regole, facendola avventurare in una dimensione diversa da quella a cui lei è abituata. Ariel, a differenza di Biancaneve, Cenerentola e Aurora, viene mostrata anche nel suo essere un po' goffa e impacciata, soprattutto quando entra nel mondo degli umani. In diverse occasioni la principessa riesce ad essere comica mentre sperimenta questa vita ma, per non discostarsi eccessivamente dalle prime protagoniste reali, anche lei si innamora a prima vista del fascino del principe. Eric diventa il motivo principale che porta Ariel a rinunciare alla sua pinna da sirena, alla sua voce e alla sua famiglia. Certamente la sirenetta si dimostra essere determinata e convinta nel conquistare il principe ma, dalla trama emerge anche il fatto che la principessa annulli sé stessa per il suo desiderio. Nonostante i progressi fatti per affermare l'indipendenza della donna, anche questo lungometraggio si conclude come i precedenti perché il principe salva la principessa e si celebrano le nozze della coppia. In *La sirenetta* emergono ancora stereotipi sulla figura della donna che si manifestano soprattutto attraverso i dialoghi:

Ursula: «Avrai sempre la tua bellezza e il tuo bel faccino! Inoltre, non devi sottovalutare il linguaggio del corpo. [...] agli uomini le chiacchiere non vanno, si annoiano a sentire bla bla bla! Sulla terra va così e le signore fanno in modo di evitare di parlare un po' di più/ ai maschi la conversazione non fa effetto, si innamorano però di colei che sa tacer[...]»<sup>229</sup>

---

<sup>227</sup> Hans Christian Andersen, *Den lille Havfrue*, C.A Reitzel, Copenhagen 1837.

<sup>228</sup> Barber Mckenzie, *Disney's female gender roles: the change of modern culture*, Indiana State University, 2015.

<sup>229</sup> *The Little Mermaide* (Ron Clements, John Musker, 1989).

Tuttavia, Ariel è la prima principessa che si ribella e non sottostà alle imposizioni degli altri.

***La bella e la bestia* (1991).**

Belle, una giovane e bella ragazza, è la protagonista della storia ambientata in un paesino di campagna della Francia del XIX secolo. La ragazza, amante dei libri, è la figlia di un inventore eccentrico e, come lui, viene considerata strana da tutto il villaggio. Tuttavia, questo non frena l'egocentrico cacciatore Gaston che desidera sposare Belle. Un giorno, il padre della ragazza, parte a cavallo ma si smarrisce nella foresta e si imbatte in un castello incantato, all'interno del quale gli oggetti parlano e si muovono. L'uomo viene fatto prigioniero della Bestia che, in realtà, è il principe del regno ma, per via di un incantesimo ha assunto le sembianze di un mostro feroce. Belle, per salvare il padre, si offre al suo posto facendosi così rinchiudere nel castello incantato. Inizia una profonda conoscenza tra la ragazza e la Bestia che vivono giorni spensierati e lieti. Grazie ad uno specchio magico Belle scopre che suo padre si trova in gravi condizioni di salute e la Bestia, seppur timorosa di perdere la ragazza per sempre, la lascia andare a casa. La giovane torna al villaggio dove incontra Gaston che la accoglie minacciando di rinchiudere il povero padre in un manicomio, poiché quest'ultimo continuava a menzionare oggetti parlanti e un mostro enorme. Belle, per scagionare il padre, mostra a tutti la Bestia attraverso uno specchio magico e Gaston, irato, istiga il villaggio contro il mostro e guida tutti i paesani al castello per poterlo uccidere. Il cacciatore, nel tentativo di uccidere la Bestia, riesce a ferirla gravemente ma, in questa azione, cade nel vuoto. Belle confessa il suo amore per la Bestia spezzando così l'incantesimo e salvandogli la vita.

Il lungometraggio Disney de *La bella e la bestia* esce nel 1991 e prende ispirazione dalla storia scritta da Jeanne-Marie Leprince de Beaumont<sup>230</sup>. Belle riflette i principi della seconda ondata Femminista, in quanto fa prevalere il suo desiderio di essere indipendente rispetto al bisogno di trovare l'amore. La protagonista raffigura l'immagine di una giovane donna, infatti, in lei si rintracciano atteggiamenti materni,

---

<sup>230</sup> Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *Le belle et la bête*, in *Magasin des enfants, ou dialogues entre une sage gouvernante et plusieurs de ses élèves*, Claude Herissant, 1756.

come ad esempio il suo istinto di protezione nei confronti del padre anziano e il suo compito di educare la Bestia alle buone maniere. Una novità che si nota in questo lungometraggio è la mancanza dell'innamoramento a prima vista, infatti, la principessa e la Bestia, prima di manifestare i loro sentimenti, imparano a conoscersi lentamente scoprendo il loro amore. Belle è la prima principessa Disney a non avere delle origini nobili, non indossa abiti appariscenti o eccessivamente femminili e viene apprezzata dal pubblico per la sua intelligenza. A tal proposito il lungometraggio disneyano può essere inteso come un attacco alla cultura patriarcale precedente che intendeva la figura della donna come un trofeo da esibire<sup>231</sup>. Questo lo si può osservare dall'immagine caricaturale che viene data a Gaston e alle sue spasimanti: il cacciatore è un uomo virile ma grezzo e burbero, con idee conservatrici e maschiliste, mentre le tre donne innamorate del cacciatore, si differenziano dalla figura della protagonista in quanto si mostrano interessate a Gaston perché è il più forte del villaggio. Dunque, le tre fanciulle incarnano lo stereotipo della donna che ha l'unico desiderio di sposare l'uomo potente e virile. Il finale vede sempre la celebrazione delle nozze ma queste non sono mostrate come una forma di salvezza per la fanciulla. Nonostante Belle salvi la situazione e si dimostri come una eroina, nel suo lieto fine accresce sé stessa sposando il principe e trasmettendo un messaggio stereotipato. La protagonista si sacrifica per il bene della sua famiglia, si dedica agli altri e cura la Bestia come se fosse una madre<sup>232</sup>.

### *Aladdin* (1992).

Jasmine, protagonista della storia, è la principessa di Agrabha ed è obbligata dalla legge, contro la sua volontà, a maritarsi prima del suo imminente compleanno. La principessa, per ribellarsi a questa imposizione, scappa da palazzo travestita da una semplice cittadina e incontra Aladdin, un ladro di strada che coraggiosamente la salva da un piccolo incidente avvenuto al mercato del paese. Subito, i due giovani iniziano a provare interesse l'uno per l'altro ma durante la loro conoscenza, vengono interrotti dalle guardie reali, le quali stanno cercando la principessa. Jasmine viene ricondotta a

---

<sup>231</sup> Leone Locatelli, *Principesse del loro tempo: 1989-1999*, in <https://heroica.it/principesse-disney-moda/>.

<sup>232</sup> Serena Politi, *DonneDisney #5: 1991- La bella e la bestia: Belle, la donna emancipata...ma ancora non abbastanza*, in *L'Argante*, 25 ottobre 2021, <https://igeneticamentemortificati.com>.

palazzo e Aladdin, invece, viene rinchiuso nei sotterranei del palazzo reale. Jafar, il consigliere malvagio del sultano, padre della principessa, si serve di Aladdin per poter trovare la lampada magica e ricatta il giovane offrendogli, in cambio dell'impresa, la libertà. Tuttavia, Aladdin diventa il vero proprietario dell'oggetto, il quale, al suo interno, racchiude un genio che offre al giovane la possibilità di esprimere tre desideri. Il ragazzo chiede, come prima cosa, di poter essere trasformato in bel principe valoroso in modo da poter sposare Jasmin. Quando, però, il giovane si presenta a palazzo nelle vesti del reale Ali Ababua viene respinto come gli altri pretendenti. Aladdin, per corteggiare la principessa, la invita a volare insieme a lui sopra il tappeto magico ma, alla fine della serata la principessa scopre la sua vera identità. Jafar tenta di sbarazzarsi del giovane e, una volta accorto del fatto che lui è il proprietario della lampada magica gliela sottrae, diventando così il padrone del genio. Ordina a quest'ultimo di trasformarlo in un sultano per poter ottenere il prestigio e il potere che da sempre bramava. Aladdin riesce a sconfiggere Jafar e libera il genio della lampada dalla sua condizione di schiavitù dimostrando la sua bontà di cuore. Il sultano, avendo osservato il gran coraggio dimostrato dal ragazzo, decide di cambiare la legge e di concedere ad Aladdin la mano di sua figlia.

Jasmine è la prima principessa orientale presentata dalla Disney e la storia che la vede come protagonista trae l'ispirazione dal racconto persiano *Aladino e la lampada meravigliosa* inserito nella raccolta *le mille e una notte* del X secolo. Jasmine, come Ariel e Belle, si dimostra annoiata e insoddisfatta della sua realtà tanto da decidere di evadere da questa. Le protagoniste del periodo della tradizione, ovvero Biancaneve, Cenerentola e Aurora, non potevano permettersi il lusso di mostrarsi annoiate dalla loro condizione quotidiana, anzi, tutto il contrario, dovevano essere liete della loro routine, in quanto nel panorama femminile dell'epoca la noia non era consentita. L'aspetto estetico di Jasmine si discosta da quello dalle principesse Disney precedenti, lei non include nessun tratto occidentale e dimostra di avere una bellezza esotica. I suoi capelli sono lunghi e corvini, i suoi occhi sono leggermente a mandorla e sono resi più seducenti grazie alla linea del Kajal, mentre il suo abbigliamento richiama quello delle odalische. Jasmine, tuttavia, non è la vera protagonista del lungometraggio Disney, e infatti il nome della principessa non compare nel titolo, come si verifica invece nei precedenti casi. La ragazza rappresenta l'oggetto del

desiderio sia dell'eroe, Aladdin, che dell'antagonista, Jafar<sup>233</sup>. In Jasmine si possono sottolineare dei tratti che la avvicinano alle principesse a lei contemporanee, come Ariel, anche lei fugge dal suo ricco palazzo ed entra in contatto con un mondo che non conosceva, però, a differenza della sirenetta, la quale evade per la semplice curiosità, Jasmine fugge per cambiare il suo destino che le imponeva un matrimonio combinato. La giovane principessa è intraprendente, si mostra determinata e convinta a combattere per i suoi diritti in un ambiente prettamente maschile, infatti, il 90% dei dialoghi che si trovano nel lungometraggio Disney sono dibattuti tra personaggi maschi<sup>234</sup>. Jasmine, contrariamente alle altre principesse, viene rappresentata sicura di sé stessa e della sua bellezza, tanto da usarla come un'arma per sconfiggere Jafar. La giovane donna lotta per il suo futuro rifiutando tutti i pretendenti che le vengono presentati a corte. Tuttavia, all'inizio del lungometraggio viene mostrata la sua inesperienza del mondo e la sua ingenuità, quando, con l'intenzione di fare un gesto nobile e gentile, prende una mela da un banco di un mercante senza pensare di doverla pagare e per questo viene accusata di furto. Jasmine necessita allora dell'aiuto di Aladdin per potersi salvare. Nonostante il carattere della principessa sia forte e intraprendente, riemerge comunque la dinamica della donna che deve essere salvata. Nel lungometraggio Jasmine è una principessa che sposa un ladro di strada e lo eleva dal suo status di povertà, al contrario delle precedenti storie<sup>235</sup>.

### ***Pocahontas* (1995).**

Il lungometraggio è ambientato all'epoca del colonialismo britannico, nel 1607, e vede come protagonista Pocahontas, figlia del capo della tribù indiana dei powhata che si trova nello stato della Virginia. In questa terra lontana e straniera, approda l'equipaggio della Virginia Company, guidato dal capitano John Smith, con l'obiettivo di scovare ricchezze. Il padre di Pocahontas confessa alla figlia che il guerriero più valoroso della tribù l'aveva chiesta in sposa ma la giovane si dimostra dubbiosa di fronte alla notizia. Una volta approdati John Smith incontra la ragazza

---

<sup>233</sup> Leone Locatelli, *Principesse del loro tempo: 1989-1999*, in <https://heroica.it/principesse-disney-moda>.

<sup>234</sup> Dario Davanzo, *Da Biancaneve a Vaiana: la rivoluzione dei ruoli di genere delle principesse Disney*, Il Sole 24 ORE, 16 gennaio 2017.

<sup>235</sup> Serena Politi, *DonneDisney #6: 1992-Aladdin: Jasmine, la principessa delle prime volte*, in L'Argante, 9 novembre 2021, <https://igeneticamentemotificati.com>.

della tribù indiana e tra i due nasce un sentimento d'amore. I giovani vengono sorpresi dal pretendente del villaggio, il quale, ingelosito, si scaglia contro il soldato britannico per ucciderlo. In soccorso a Smith arriva un connazionale che uccide l'indiano provocando la cattura del capitano dell'equipaggio. Quest'ultimo viene decretato colpevole e pericoloso, per tanto si decide di processarlo e condannarlo a morte all'alba. Pocahontas, tempestivamente, difende il giovane con il suo corpo, sventando così la sua morte. Vedendo l'accaduto Radcliffe, governatore inglese bramoso del successo, spara contro il capo della tribù indiana per la frustrazione. Smith fa da scudo al padre della ragazza e viene ferito gravemente, per poter essere salvato deve rientrare in Inghilterra. Pocahontas, nonostante il desiderio di seguire il giovane britannico, sceglie di restare con il suo popolo e saluta Smith con rammarico.

Il lungometraggio disneyano *Pocahontas* esce nel 1995 e rispetto ai precedenti non trae ispirazione da nessuna fiaba scritta bensì dalla storia di un personaggio realmente esistito: Matoaka (Pocahontas) Rolphe<sup>236</sup>. Pocahontas, da un punto di vista estetico, appare più reale rispetto alle figure di principesse precedentemente disegnate, lei non è esile ma muscolosa e tonica, è agile e atletica, nonostante non manchi di grazia nei suoi movimenti. Il suo temperamento si rifà a quello di Ariel, Belle e Jasmine, la principessa è infatti curiosa, tenace e saggia. Pocahontas è sicura di sé stessa e delle sue capacità, lei fa ciò che crede sia giusto e si fida delle sue azioni. La novità maggiore riguarda il ruolo che è affidato alla protagonista perché la principessa non ha l'obiettivo di sposare un bel principe ma, ha il fine di salvaguardare il suo popolo. Valeria Arnaldi, riguardo la descrizione di Pocahontas afferma che: «è lei la protagonista della storia, lei la regista, lei l'icona. John Smith è lo “spunto” che le permette di manifestarsi in tutta la sua potenza d'animo e virtù<sup>237</sup>». Tuttavia, emergono ancora elementi sessisti, Pocahontas, infatti, è obbligata a sposare un uomo in grado di garantirle un futuro agiato e per il padre questo matrimonio è ciò a cui la figlia deve ambire. In questo modo viene rimarcato il bisogno della donna di essere protetta da un uomo<sup>238</sup>.

---

<sup>236</sup> Lauren Back, *Pocahontas: una principessa indiana*, in National Geographic, 17 marzo 2023, [https://www.storicang.it/a/pocahontas-principessa.indiana\\_15397](https://www.storicang.it/a/pocahontas-principessa.indiana_15397), 2023.

<sup>237</sup> Valeria Arnaldi, *In grazia e bellezza. L'evoluzione della donna secondo Disney*, cit., p. 101.

<sup>238</sup> Serena Politi, *DonneDisney #7 1995- Pocahontas: eroina vera, libera e coraggiosa*, in L'Argante, 23 novembre 2021, <https://igeneticamentemortificati.com>.

*Mulan* (1998).

Il lungometraggio è ambientato nella Cina del IV secolo e presenta come protagonista Mulan, unica figlia della famiglia Fa. La ragazza, essendo in età da marito, deve essere esaminata dalla Mezzana del villaggio, la quale decreterà se la fanciulla sarà o meno una buona moglie. Mulan, tuttavia, non riesce a portare onore alla famiglia, in quanto non viene giudicata idonea perché non presenta le qualità richieste. Nel frattempo, a causa dell'imminente invasione del villaggio da parte degli Unni, ogni famiglia è obbligata ad arruolare nell'esercito un membro maschile che possa combattere. Mulan, travestendosi da uomo, decide di prendere il posto di suo padre, il quale non avrebbe potuto reggere la battaglia contro i nemici. La ragazza, dopo un breve addestramento al campo delle truppe, si dimostra forte e caparbia. L'accampamento cinese viene sorpreso da un attacco da parte degli Unni e Mulan, nel tentativo di salvare i suoi connazionali, resta ferita. La giovane per poter sopravvivere deve essere curata dal medico dell'esercito, il quale rivela all'equipaggiamento il segreto della ragazza. Mulan, secondo la legge, deve essere giustiziata ma il capitano delle truppe, il generale Shang decide di risparmiarle la vita concedendole di lasciare l'esercito. Mulan scopre, però, che alcuni Unni, sopravvissuti allo scontro, hanno l'obiettivo di attaccare la Cina Imperiale e l'imperatore, così la ragazza decide di andare ad avvisare l'equipaggiamento cinese. Mulan e il generale Shang riescono a sventare l'attacco e salvano l'imperatore. Al termine della storia la ragazza torna al suo villaggio piena di onore per aver salvato la Cina e il capitano Shang la segue, dimostrando un forte sentimento per la giovane.

Il lungometraggio di *Mulan* esce nel 1998 ed è ispirato alla fiaba cinese di Hua Mulan che risale al VI secolo<sup>239</sup>. La narrazione, in realtà, riprende un topos diffuso nelle epoche precedenti che vede la donna travestirsi da uomo per venire meno ai vincoli presentati dalla società. Mulan è l'ottava principessa ideata dalla Disney ed è la prima eroina che sa combattere e usare le armi. In questo lungometraggio, ideato in prossimità del XXI secolo, si assiste in chiave parodistica ad una contrapposizione tra

---

<sup>239</sup> Matteo Liberti, *Hua Mulan: una guerriera tra storia e mito*, in *instoria*, maggio 2024, [www.instoria.it/home/hua\\_mulan.htm](http://www.instoria.it/home/hua_mulan.htm).

i due generi in cui vengono messi in evidenza i ruoli e i compiti che spettano ai due giovani.

Mulan, di fatto, è l'unica protagonista femminile a non essere una vera principessa; infatti, non ha sangue reale e non acquisisce nessun titolo nobile, in quanto si innamora di un generale dell'esercito. Tuttavia, pur non avendo nessun diritto, viene inserita nella gamma delle Disney Princess. La protagonista ha un incarnato chiaro, tipico delle sue origini, un viso tondo e un corpo esile, nonostante la sua prestanza e agilità nel combattimento. Quello che caratterizza Mulan non è l'aspetto fisico, bensì il carattere. La giovane è disordinata, maldestra, impacciata e buffa ma, allo stesso tempo è determinata, audace e indipendente. Mulan non mostra timore nel mettersi in gioco e nell'affrontare il proprio destino, come si osserva nel lungometraggio, quando la ragazza arriva al campo dell'esercito, socializza con i compagni e si allena con insistenza per riuscire a migliorare la sua prestazione<sup>240</sup>. Rispetto alle principesse Disney precedenti, Mulan non vuole adattarsi al ruolo di buona moglie e figlia, perché non rispetta tutte le imposizioni e le limitazioni comportamentali imposte dalla società del tempo. La fanciulla si dimostra in grado di salvare sé stessa e non necessita l'aiuto di nessun uomo, anzi come si osserva è lei che riesce a sconfiggere il capo degli Unni salvando la Cina. Nonostante sia evidente il carattere impulsivo e forte di Mulan, vengono sottolineati ancora molti stereotipi del mondo femminile. Emerge la necessità, per la donna, di essere bella e aggraziata per potersi guadagnare il rispetto dagli altri uomini. Mulan, durante l'incontro con la Mezzana, viene giudicata severamente per i suoi modi poco eleganti e per la sua sfrontatezza, venendo cacciata da questa in malo modo. La giovane donna al termine del lungometraggio arriva a conoscere sé stessa e la sua fragilità, la sua umiltà e la sua confusione riguardo a chi vorrebbe diventare forgiano la sua immagine di eroina coraggiosa. Per questo motivo Mulan può essere definita come una guerriera fragile e, allo stesso tempo, forte<sup>241</sup>.

Mulan è l'ultima principessa del periodo della trasposizione e dal 2009 al 2016 inizia il periodo **moderno** nel quale rientrano, secondo un ordine cronologico, le

---

<sup>240</sup> Serena Politi, #8: *Mulan: fragile forte guerriera*, in L'Argante, 7 dicembre 2021, <https://igeneticamentemortificati.com>.

<sup>241</sup> Ibidem.

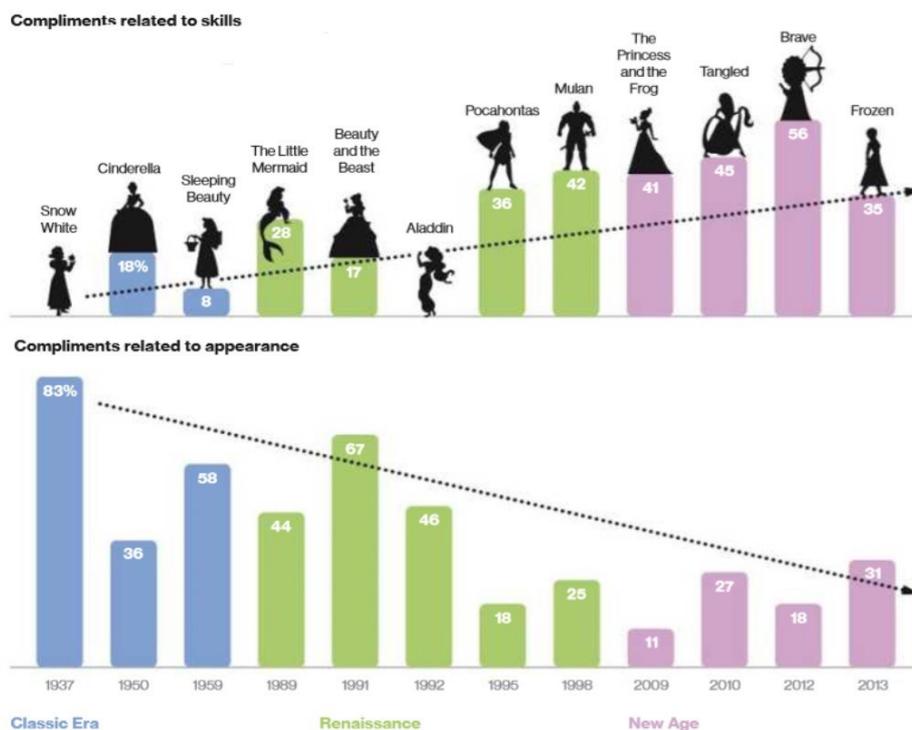
principesse: Tiana, Rapunzel, Merida, Elsa, Anna e Vaiana<sup>242</sup>. Rispetto alla precedente fase, le principesse degli anni 2000 si dimostrano emancipate e manifestano grandi ambizioni per sé stesse. In questa nuova epoca le fanciulle diventano protagoniste del loro destino e sono caratterizzate da una varietà di qualità: sono astute, intelligenti, caparbie, ambiziose ma, sono anche goffe, divertenti e sgraziate. Queste principesse si mostrano al pubblico per quello che sono realmente e non necessitano obbligatoriamente in un uomo al loro fianco per essere salvate. In questo periodo la Disney fornisce dei modelli di donne molto positivi che si dimostrano in grado di definire la propria identità. Carmen Fought e Karen Eisenhauer, due ricercatrici statunitensi, nella loro analisi<sup>243</sup> hanno rilevato come i complimenti fatti alle principesse del XXI secolo si siano evoluti passando dall'essere riferiti solo aspetto fisico all'essere rivolti alle qualità e alle abilità dei personaggi.

---

<sup>242</sup> Elena Riva, Sofia Bignamini, Lisa Julita, Laura Turani, *Nuovi principi e principesse. Identità di genere in adolescenza e stereotipi di ruolo nei cartoni animati*, cit.

<sup>243</sup> Carmen Fought, Karen Eisenhauer, *A Quantitative Analysis of Gendered Compliments in Disney Princess Film*, in NC State University, <https://grad.ncsu.edu/wp-content/uploads/2017/04/EisenhauerPoster17.pdf>.

Immagine: Grafico stilato dalla ricerca di Fought e Eisenhauer<sup>244</sup>



### *La principessa e il ranocchio* (2009).

La storia è ambientata nella New Orleans degli anni Venti e la protagonista è Tiana, una cameriera che lavora ininterrottamente per riuscire a realizzare il sogno del suo defunto padre, quello di aprire e gestire un ristorante. Tiana, grazie all'aiuto della sua ricca amica d'infanzia Charlotte La Bouffe, sembra poter realizzare il suo desiderio, tuttavia, gli agenti immobiliari comunicano alla giovane che venderanno l'edificio prescelto ad un offerente migliore. Tiana, sconsolata da quanto successo, prega la stella del desiderio affinché qualcuno possa aiutarla a raggiungere il suo obiettivo. Improvvisamente al suo fianco si palesa Naveen, un principe che per colpa di un incantesimo voodoo è stato trasformato in un rospo da Facilier, l'uomo dell'ombra. Naveen, per poter annullare il sortilegio, deve baciare una principessa e scambiando Tiana per una fanciulla reale la convince a baciarlo ma, con sorpresa, anche la giovane si trasforma in una rana. Naveen e Tiana si addentrano nella foresta

<sup>244</sup> Kelsey Nowakowski, *For Princesses, the Question Remains: Who's the Fairest?*, in National Geographic, 2020, <https://www.nationalgeographic.com/magazine/article/explore-disney-princess-ability-versus-beauty>.

e raggiungono il villaggio di Mama Odie, una strega voodoo che ha il potere di aiutarli. Questa rivela che per riacquistare le sembianze umane il principe dovrà baciare Charlotte entro la mezzanotte perché il padre della giovane ragazza è stato eletto re del Martedì Grasso e, con questo ironico titolo, ha reso Charlotte principessa per un giorno. Il principe inizia a provare dei forti sentimenti per Tiana, la quale ricambia il suo amore, tuttavia, Naveen decide di non dichiarare apertamente quello che prova per permettere così alla ragazza di realizzare il suo sogno grazie ai soldi che avrebbe guadagnato dal matrimonio con la ricca Charlotte. Il principe, lungo la strada del ritorno, viene rapito dalle ombre di Facilè e Tiana decide di affrontare lo stregone per salvare Naveen. Lo stregone tenta invano di corrompere Tiana offrendole la possibilità di realizzare il suo sogno di aprire un ristorante tutto suo. Naveen, una volta salvo, spiega a Charlotte la sua situazione chiedendole un bacio per poter spezzare l'incantesimo, tuttavia, la mezzanotte scatta prima del bacio tra i due giovani. I protagonisti sembrano essere destinati a rimanere per sempre dei ranocchi e, accettando la loro condizione decidono di sposarsi. Al momento del bacio, durante la cerimonia, Tiana e Naveen si ritrasformano in umani riuscendo a coronare il sogno di entrambi, ovvero quello di aprire un ristorante e vivere felici.

Il lungometraggio de *La principessa e il ranocchio* esce nel 2009 e trae ispirazione dalla fiaba dei fratelli Grimm *Il principe ranocchio o Enrico di ferro*<sup>245</sup> nella versione inglese rielaborata di Elizabeth Dawson Baker<sup>246</sup>. La principessa Tiana apre il periodo moderno ed è la prima figura femminile del nuovo millennio. Lei incarna la modernità di pensiero e di azione dimostrandosi determinata e ambiziosa.

Tiana è la prima principessa Disney afroamericana e viene presentata al pubblico nello stesso anno in cui viene eletto come presidente degli Stati Uniti d'America Barak Obama<sup>247</sup>. Tutti i lineamenti estetici della principessa richiamano le sue origini, infatti, i capelli sono neri e ricci, le labbra sono carnose e il naso è più grosso rispetto alle altre principesse. Tiana apporta una novità non indifferente, in quanto, è la prima figura femminile che, nei lungometraggi della Disney, lavora e,

---

<sup>245</sup> Jacob e Wilhelm Grimm, *Der Froschkönig oder Der eiserne Heinrich*, in *Kinder – und Hausmärchen*, Realschulbuchhandlung, Berlino, 1812.

<sup>246</sup> Elizabeth Dawson Baker, *The Frog Princess*, Bloomsbury, New York, 2002.

<sup>247</sup> Serena Politi, *Donne Disney #9: La principessa e il ranocchio, esempio di dedizione*, in *L'Argante*, 28 dicembre 2021, <https://www.igeneticamentemortificati.com>.

questa immagine, la fa apparire come una donna emancipata, impegnata a costruire il suo futuro. Tiana è una donna in carriera, lavoro instancabilmente giorno e notte sopportando doppi turni lavorativi. L'impegno e la dedizione della ragazza sono un lascito del padre che sin dalla sua infanzia l'ha educata allo zelo e alla fatica<sup>248</sup>. Tiana, con le precedenti principesse Disney, condivide la gentilezza e la bontà d'animo. Tuttavia, il suo sogno non è quello di sposare il principe azzurro, anzi, la giovane considera l'amore come una vera distrazione e, nonostante non fosse nei suoi piani finisce per sposare il principe Naveen. Questo però non porta Tiana ad abbandonare il suo progetto, infatti, conclusa la celebrazione del matrimonio, la ragazza acquista l'immobile in cui aprirà il suo ristorante. Il film si conclude mostrando Tiana come direttrice di un locale di successo evidenziando quindi che il suo obiettivo è stato raggiunto. Nonostante il notevole cambio di prospettiva del ruolo femminile, nei dialoghi si trovano ancora alcune frasi legate agli stereotipi di genere volte in particolare a sminuire la figura della donna. Ad esempio, in alcuni dialoghi con gli agenti immobiliari, questi invitano la ragazza a non intromettersi nella trattativa in quanto non risulta adatta ad una donna.

### ***Rapunzel e l'intreccio della torre* (2010).**

Rapunzel è principessa dai capelli magici in grado di ringiovanire e guarire le persone attraverso il canto. Gothel, una strega malvagia, consapevole del potere magico di Rapunzel, rapisce la piccola dalla sua culla e la rinchioda in una torre nascosta nella foresta. Il re e la regina, nella speranza di poter rivedere la loro amata figlia, ogni anno al giorno del suo compleanno, liberano nel cielo delle piccole lanterne. Rapunzel per il suo diciottesimo compleanno esprime il desiderio di poter vedere le luci fluttuanti uscendo così dalla sua torre. Gothel nega il permesso alla fanciulla per paura di perdere i suoi capelli magici e la convince a credere che il mondo al di fuori delle mura di casa sia malvagio. Nel frattempo, Flynn Rider, un giovane ladro ricercato, si intrufola nella torre per sfuggire alle guardie reali e Rapunzel chiede l'aiuto del giovane per poter vedere le lanterne. I due ragazzi vengono inseguiti dalle guardie reali che tentano invano di recuperare la corona rubata da Flynn. Rapunzel in diverse situazioni riesce a salvare il giovane, anche grazie ai suoi capelli magici.

---

<sup>248</sup> Ibidem.

Quest'ultimo riesce ad esaudire il desiderio della ragazza e la conduce ad ammirare le lanterne ma, proprio in quel momento il ragazzo, grazie ad una trappola escogitata da Gothel, viene catturato dalle guardie. La strega riesce a riportare a casa Rapunzel dove la giovane ha un'intuizione, capisce di essere lei la principessa perduta. Flynn, una volta evaso di prigione, interviene per salvare Rapunzel ma Gothel lo ferisce gravemente. La ragazza implora la strega di poter salvare il giovane ma questo le taglia i capelli magici prima che lei riesca a cantare, riducendo in cenere madre Gothel. La ragazza cantando riesce a salvare Flynn perché la magia è ancora viva in lei. La storia si conclude con la proposta di matrimonio tra i due giovani innamorati.

Rapunzel è la decima principessa Disney e il lungometraggio che la vede protagonista trae ispirazione dall'omonimo racconto dei fratelli Grimm scritto nel 1812<sup>249</sup>. Rapunzel inizialmente incarna la figura della damigella da salvare ma, alla fine della storia diventa l'eroina di sé stessa e degli altri. In Rapunzel l'uomo rappresenta l'occasione per ottenere la libertà rispetto alla sua condizione di prigionia, Flynn Rider simboleggia per la principessa l'opportunità per realizzare il suo sogno. Rispetto alle dinamiche classiche nella storia di Rapunzel si ha un'evoluzione; infatti, la principessa salva diverse volte Flynn e si ribella a Gothel dimostrando la sua personalità forte. La giovane, esattamente come Jasmine, eleva lo status sociale di un ladro grazie al matrimonio e, così facendo, inverte i ruoli standardizzati che prevedono l'inverso. Il coronamento della storia d'amore non è il vero obiettivo di Rapunzel, come invece si è osservato nelle dinamiche classiche. La protagonista desidera osservare il mondo intorno a lei e l'amore diventa, nella storia, un risvolto accidentale. Flynn, come Rapunzel, viene adattato ai canoni moderni, infatti, non rappresenta il principe valoroso e impavido ma rispecchia più fedelmente la realtà. Questo, infatti, viene presentato come un ladro astuto e spavaldo che ha imparato ad essere indipendente. Entrambi i personaggi subiscono un'ampia evoluzione perché Rapunzel riesce a diventare indipendente e sviluppa la capacità di salvarsi da sola mentre Flynn Rider passa dall'essere indipendente all'essere legato sentimentalmente alla giovane principessa.

---

<sup>249</sup> Jacob e Wilhelm Grimm, *Rapunzel*, in *Kinder- und Hausmärchen, Realschulbuchhandlung*, Berlino, 1812.

Nel lungometraggio non viene mai elogiata la bellezza di Rapunzel, anzi, madre Gothel in diverse occasioni sminuisce l'aspetto e la capacità della ragazza definendola svampita e piena di dubbi. Gothel per ottenere i suoi scopi fa leva sulle insicurezze della principessa compiendo una grande violenza psicologica su di lei. La strega non manifesta apertamente la sua cattiveria, apparentemente appare buona e riesce ad ingannare persino il piccolo spettatore che di fronte al suo atteggiamento resta destabilizzato<sup>250</sup>.

### ***Ribelle*** (2012).

Merida, la protagonista della storia, è la primogenita del capo del clan Dunbroch in Scozia e, sin da bambina, mostra un rifiuto verso la sua nobile posizione appassionandosi invece all'attività del tiro con l'arco. La vita di Merida è in bilico tra i doveri principeschi che le vengono imposti dalla regina e il suo desiderio di ribellarsi alle etichette. Un giorno viene indetta una competizione di tiro con l'arco tra tre clan alleati che vedeva come sfidanti i primogeniti di ogni clan. La principessa, essendo anch'essa primogenita, decide di partecipare alla gara ottenendo la vittoria, la quale le consentiva di essere libera, ancor per poco, dal vincolo matrimoniale. Merida, durante una vivace discussione con la madre, la quale desidera che la figlia si sposi il prima possibile, squarcia il drappo cucito dalla regina e scappa in lacrime nel bosco dove incontra un'anziana strega. La ragazza chiede a questa strega un incantesimo che riesca a fare cambiare idea a sua madre riguardo il suo destino matrimoniale. Il sortilegio, tuttavia, trasforma la regina in un orso e Merida si spaventa di fronte al risultato ottenuto. La protagonista capisce che, per spezzare il sortilegio della madre, è necessario ricucire l'arazzo squarciato. Merida insieme a sua madre vanno al castello ma, una volta a palazzo la regina comincia ad assumere i comportamenti tipici dell'orso e il re, vedendola, si scaglia contro di lei per ucciderla e rimane ferito. La regina, spaventata da ciò che aveva commesso, scappa nel bosco per paura di poter ferire nuovamente la sua famiglia. Merida ricuce l'arazzo e corre a salvare la madre

---

<sup>250</sup> Serena Politi, *Donne Disney #10: 2010- Rapunzel: la principessa perduta e ritrovata*, in L'Argante, 11 gennaio 2022, <https://www.igeneticamentemortificati.com>.

che, nel frattempo era stata catturata dal re e dalle guardie. La ragazza si oppone al padre e riesce a salvare sua madre, la quale assume le sue sembianze umane.

Merida è un'eroina scozzese ideata nel 2012 e il lungometraggio Disney di *Ribelle* non si rifà a nessuna precedente narrazione scritta. La protagonista della storia sancisce un definitivo punto di rottura con le precedenti figure femminili disneyane e viene infatti definita come: «l'anti-principessa per eccellenza<sup>251</sup>». Cominciando dal suo aspetto estetico, risalta in particolar modo la sua folta e riccia chioma rossa, che in tutte le scene del film appare indomabile e spettinata. A risaltare sono poi i suoi occhi azzurri e il suo viso caratterizzato da lineamenti poco delicati. Merida è molto distante dai canoni estetici delle precedenti principesse Disney, lei non è scolpita nelle forme e non presenta nemmeno un filo di trucco. Come si deduce dal titolo del lungometraggio, il temperamento della giovane è ribelle. Lei si mostra testarda, determinata e sicura di sé, il suo atteggiamento è particolarmente sgraziato e infatti viene presentata sempre spettinata a scomposta. Merida, dunque, non attrae certamente per il suo aspetto esteriore, anzi, ma suscita interesse per il suo carattere insolito, coraggioso e indomabile<sup>252</sup>. Merida è un esempio nuovo di principessa ideato dalla Disney, in lei emerge il desiderio di poter vedere con chiarezza il suo destino per poterlo seguire. La protagonista non si mostra timorosa di mostrarsi per quello che è, non ha paura di esprimere il suo pensiero perché non teme il conflitto. La principessa non deve fingersi un uomo come Mulan per imporre il suo volere e la propria autodeterminazione, partecipa alla gara di tiro con l'arco dimostrando a tutti le sue abilità nell'attività. Come Tiana prima di lei anche Merida non è interessata all'amore, ma a differenza della prima la ragazza rifiuta definitivamente l'idea del matrimonio scontrandosi apertamente con la madre. Il fatto di avere un principe azzurro al suo fianco non viene mai preso in considerazione dalla giovane, la quale combatte contro le etichette che le vengono imposte e dimostra coraggio ribellandosi a queste<sup>253</sup>. Il tema del lungometraggio è il rapporto conflittuale tra madre e figlia, dunque una tematica molto

---

<sup>251</sup> Valeria Arnaldi, *In grazia e bellezza: l'evoluzione della donna secondo Disney*, cit., p. 142.

<sup>252</sup> Serena Politi, #11: *2012- Ribelle (the Brave): Merida, ribelle o coraggiosa*, in *L'Argante*, 25 gennaio 2022, <https://igeneticamentemortificati.com>.

<sup>253</sup> *Ibidem*.

attuale e moderna che mette in risalto i momenti di screezio e di affetto tra Merida e la regina.

***Frozen – Il regno di ghiaccio* (2013).**

Elsa e Anna, due sorelle dal carattere opposto, sono le principesse del regno di Arendelle. Elsa, dotata di poteri magici, riesce a controllare il ghiaccio e involontariamente, durante un momento di gioco, colpisce la sorella Anna. Elsa dopo l'accaduto, per il timore di poter ferire nuovamente i suoi cari, decide di confinarsi nella sua stanza senza più avere contatti con Anna, fino al raggiungimento della sua maggiore età. Durante il ricevimento per l'incoronazione di Elsa come regina del regno, Anna incontra il principe Hans e dopo solo una sera trascorsa insieme pensa di sposare il ragazzo. Elsa, innervosita dall'atteggiamento della sorella, non riesce a controllare i suoi poteri e rivela a tutti, senza volerlo, il suo magico segreto. Quest'ultima fugge tra le montagne lasciando dietro di lei una situazione di inverno perenne e Anna decide di andare a trovarla per convincerla a tornare a casa e a spezzare l'incantesimo. Durante il suo cammino, la principessa Anna incontra Kristoff, un giovane spacca ghiaccio che decide di scortare la ragazza a trovare la sorella, la quale nel frattempo aveva dato vita ad un castello di ghiaccio. Elsa, all'arrivo di Anna prende coscienza di ciò che stava accadendo al suo regno e in preda al panico congela il cuore della sorella. Questa può essere salvata solo da un atto di vero amore, così la ragazza viene portata ad Arendelle affinché possa essere baciata da Hans, il quale però si rivela essere un impostore. A salvare Anna sarà Elsa che, vedendo l'atto d'amore compiuto dalla sorella l'abbraccia e spezza l'incantesimo. Nel finale della storia ad Arendelle c'è di nuovo una grande armonia e le due sorelle ristabiliscono il loro rapporto.

*Frozen – Il regno di ghiaccio*, risale al 2013 e si ispira alla storia de *La regina delle nevi*<sup>254</sup> di Andersen. Questo lungometraggio della Disney sancisce una novità poiché, rispetto ai precedenti, vede come protagoniste principali due sorelle: Elsa e Anna. Queste sono caratterialmente opposte ma fisicamente simili, in quanto entrambe possiedono gli occhi grandi, il naso a punta e la pella molto chiara. Il personaggio di Anna condivide molti aspetti con Rapunzel, ad esempio entrambe le principesse sono curiose, ingenua e, allo stesso tempo goffe e buffe. Il personaggio principale però,

---

<sup>254</sup> Hans Christian Andersen, *Sneedronningen*, C.A Reitzel, Copenhagen 1844.

quando si parla di *Frozen* è sicuramente Elsa. Quest'ultima, durante la sua infanzia, si dimostra spensierata e allegra ma, dopo l'incidente con Anna, si chiude in sé stessa arrivando a disprezzare la sua identità. Elsa si obbliga costantemente all'autocontrollo, è ansiosa e teme di poter fare qualcosa di sbagliato. Questa sua angoscia interiore viene mostrata durante tutta la durata del film. Elsa rifiuta sé stessa e non riesce a dominare le sue emozioni, come si osserva nella scena della sua incoronazione quando scappa disperatamente lasciando il suo regno ad affrontare un inverno incontrollabile. Tuttavia, la principessa ottiene una riscossa personale perché invece di continuare a colpevolizzarsi riesce a decidere per sé stessa e per il suo destino, mostrando così tenacia e forza di volontà<sup>255</sup>. Elsa viene definita come il prototipo di donna forte ma questo appare essere un giudizio superficiale in quanto l'aspetto che, fin da subito, caratterizza Elsa è il suo essere vulnerabile<sup>256</sup>. Il concetto del vero amore si evolve e il lungometraggio della Disney evidenzia il legame profondo che si sviluppa tra due sorelle. Gli atti reciproci che Elsa e Anna compiono sono una grande dimostrazione di affetto e rompono la relazione con il tradizionale concetto di amore dato dal principe azzurro.

### ***Oceania* (2016).**

La storia inizia nel villaggio di Motonui con la narrazione della leggenda del semidio Maui, il quale aveva rubato il cuore alla dea madre delle terre emerse, Te Fiti, per donarlo agli umani affinché potessero creare la vita. Vaiana, protagonista della storia, è la figlia del capo del villaggio e appare, da subito, combattuta tra il suo desiderio di esplorare l'oceano e il suo destino di guidare il popolo. L'oceano, tuttavia, sceglie Vaiana per una missione molto importante: trovare Maui e restituire il cuore a Te Fiti. La ragazza, nonostante le preoccupazioni del padre, decide di navigare le acque dell'oceano e riesce a scovare il semidio. Insieme i due giovani salpano e si mettono alla ricerca dell'amo magico di Maui che consente a quest'ultimo di mutare la sua forma. Per completare la loro missione Vaiana e Maui devono affrontare Te Ka, il demone di lava e qui il semidio ha un ripensamento perché durante lo scontro rischia

---

<sup>255</sup> Serena Politi #12: 2013 – *Frozen, il regno di ghiaccio: Elsa, la principessa che impara ad amare*, in L'Argante, 8 febbraio 2022, <https://igeneticamentemortificati.com>.

<sup>256</sup> Leone Locatelli, *Principesse del nostro tempo: 2009-2016*, in <https://heroica.it/principesse-disney-moda/>.

di perdere nuovamente il suo amo magico. Vaiana prende consapevolezza delle sue abilità e affronta da sola Te Ka salvando il suo villaggio.

*Oceania* viene ideato dalla Disney nel 2016 e vede come protagonista una principessa che rispecchia i cambiamenti sociali degli ultimi anni. Vaiana, figlia di un capo villaggio polinesiano, presenta una carnagione scura, delle labbra carnose e dei capelli ricci, neri e lunghi. La sua corporatura rispecchia quella dell'etnia a cui appartiene, lei non è esile come le principesse precedenti ma è robusta e atletica. Vaiana sin da piccola manifesta un carattere temerario, non si spaventa ascoltando i racconti paurosi della nonna ma si incuriosisce e sente un grande desiderio di avventura. La protagonista è una donna che cerca di affermare il suo valore e la sua autonomia, nonostante inizialmente dubita delle sue abilità e non crede abbastanza in sé stessa. Vaiana è in grado di difendersi da sola, infatti, la si vede affrontare nuove sfide, solcare l'oceano senza esitazione e combattere nemici. La principessa si dimostra anche aggressiva quando a livello fisico colpisce diverse volte Maui, sia erroneamente, facendo emergere la sua goffaggine, sia volutamente per richiamare l'attenzione del semidio, dimostrando così la sua autorevolezza. Nel lungometraggio disneyano sono presenti numerosi elementi innovativi che sono volti a superare gli stereotipi classici. In primo luogo, si assiste ad una completa inversione dei ruoli di potere, in quanto l'arduo compito di guidare il popolo del villaggio di Motonui spetta a Vaiana, anche se donna. In secondo luogo, viene osservato come la protagonista è la sola eroina della storia. Vaiana, grazie alla sua prestanza fisica e alla sua astuzia, risolve la situazione e salva il suo popolo. I personaggi maschili sembrano rappresentare degli ostacoli per la principessa, il padre non vuole che la figlia navighi l'oceano e Maui mette in dubbio diverse volte le abilità della giovane<sup>257</sup>. Infine, il lieto fine presentato al termine della storia non prevede il coronamento di una storia d'amore. Vaiana rispecchia pienamente il modello della donna moderna, indipendente, capace di gestire le difficoltà e combattiva di fronte a chi dubita delle sue capacità.

Grazie all'analisi delle principesse Disney si riesce a porre in evidenza il cambiamento e l'evoluzione della figura femminile. Questa, infatti, per via dell'attenzione della multinazionale, si è adeguata alla modernità e al pensiero del

---

<sup>257</sup> Ibidem.

tempo. Dallo studio di Fought ed Eisenhower, fatto nel 2015, si evince come il lavoro da fare per sradicare gli stereotipi sulla figura della principessa sembra essere ancora molto, nonostante si sia raggiunto un buon livello di rinnovamento nel lungometraggio di Frozen, ultimo film oggetto della loro analisi. Nel 2016, con Oceania la situazione migliora perché si osserva un'innovazione<sup>258</sup>. L'avventura che Moana si trova ad affrontare è diversa rispetto a quelle precedentemente descritte perché il racconto della protagonista prima di ogni altra cosa: «is the coming-of-age tale of a young person forging her own way in the world<sup>259</sup>.» Il viaggio nell'Oceano che Moana affronta è un percorso di ribellione che la porta a realizzare sé stessa come donna matura e capace di prendere decisioni. La protagonista si distanzia nettamente dalle principesse classiche quali Biancaneve, Cenerentola e Aurora, perché in queste non si evidenziano progressi nella sfera d'azione e, soprattutto, nella loro identità.

Come afferma Bruno Bettelheim ogni storia per il bambino deve:

stimolare la sua immaginazione, aiutarlo a sviluppare il suo intelletto e chiarire le sue emozioni, armonizzarsi con le sue ansie e aspirazioni, riconoscere appieno le sue difficoltà e nel contempo suggerire soluzioni ai problemi che lo turbano. [...] Nel contempo deve promuovere la sua fiducia in sé stesso e nel suo futuro<sup>260</sup>.

La pellicola *Oceania* adempie a tutti i criteri sottolineati dallo studioso. Moana nel suo viaggio impara a comunicare con sé stessa, sviluppa la fiducia verso le sue azioni e le sue capacità e, soprattutto, dimostra coraggio nell'affrontare le sue paure.

---

<sup>258</sup> Dario Davanzo, *Da Biancaneve a Vaiana: la rivoluzione dei ruoli di genere delle Principesse Disney*, cit.

<sup>259</sup> Jen Yamato, *The Revolutionary Moana: Disney's most unapologetically feminist princess yet*, Daily best, 13 April, 2017.

<sup>260</sup> Bruno Bettelheim, *The uses of enchantment. The meaning and impotence of fairy tales*, cit., trad. it. Andrea D'Anna, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, cit., p.11.



## Capitolo quarto: Cenerentola e Tiana

### 4.1 *Cenerentola*

In questo ultimo capitolo viene svolto un confronto tra due principesse caratterialmente ed esteticamente opposte, appartenenti a due epoche temporalmente distanti: Cenerentola e Tiana. Come riscontrato precedentemente, Cenerentola è una principessa classica, viene infatti inserita all'interno del periodo della tradizione e corrisponde al prototipo della principessa passiva che non riesce a salvarsi da sola. Discutendo sulla storia e sul personaggio di Cenerentola, Bettelheim annota che è: «la più famosa delle fiabe, e probabilmente anche quella che raccoglie i maggiori consensi<sup>261</sup>.» Lo studioso spiega che le origini della fiaba risultano essere antiche e, nel corso dei secoli, questa ha avuto una grandissima diffusione subendo diverse rielaborazioni. La novella sembra risalire, addirittura, all'antico Egitto, intorno al VI secolo a.C. e prenderebbe ispirazione da un fatto realmente accaduto. Le tracce più antiche di Cenerentola, inaspettatamente, provengono da Erodoto, il quale nel secondo libro delle sue *Storie* menziona la vicenda di Rodopis, una schiava egiziana che, dopo essere diventata liberta, continua ad esercitare la professione di cortigiana diventando così molto ricca. Lo storico di Alicarnasso cita la donna per smentire una leggenda diffusa al tempo che la vedeva come colei che aveva finanziato la costruzione della piramide di Micerino.

Anche questo re lasciò una piramide, (...). Alcuni greci dicono che sia dell'etera Rodopi, ma si sbagliano. (...) Rodopi visse durante il regno di Amasi (...). Rodopi era originaria della Tracia, schiava [...]. Così Rodopi divenne libera e rimase in Egitto e, essendo attraente, si

---

<sup>261</sup>Bruno Bettelheim, *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*, cit, trad. it. Andrea D'Anna, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, cit., p. 227.

arricchì molto per essere una Rodopi, ma non tanto da poter arrivare a costruire una simile piramide<sup>262</sup>.

Erodoto non racconta la storia di Rodopis però, il fatto che lo storico la menziona fa capire che questa vicenda, al tempo, aveva avuto una grande diffusione. Quattrocento anni più tardi, la storia di Rodopis compare nella *Geografia* di Strabone ma, in questa fonte, la protagonista viene descritta come una nobildonna che nel corso della sua vita diventa la sposa del Faraone d'Egitto. Il testo di Strabone è molto importante perché rappresenta la testimonianza scritta più antica della storia di Cenerentola<sup>263</sup>. L'autore infatti, al contrario di Erodoto, riporta l'intera vicenda di Rodopis:

[...] la poetessa Saffo la nomina Dorica, e dice che fu amata da suo fratello Carasse (...). Altri invece le danno il nome di Rodope, e raccontano che, mentre essa stava una volta nel bagno, un'aquila involò uno de' suoi calzari all'ancella e trasportollo a Menfi: dove stando il re intento a giudicar certe liti, dall'alto a cui s'era levata, glielo lasciò cadere a piombo sul seno. E questi mosso allora dalla singolarità del caso e dalla vaghezza di quel calzare, mandò intorno per tutto il paese cercando colei che lo soleva portare, finché poi trovatala nella città di Naucrati, e ordinato che venisse a lui, la fece sua moglie<sup>264</sup>.

Questo racconto può essere inteso come un primo abbozzo della storia moderna che si conosce. Si evidenzia in particolar modo il motivo del sandalo che viene smarrito dalla fanciulla mentre questa era intenta a fare il bagno e, inoltre, si nota anche il topos del matrimonio reale; infatti, Rodopis diventa la moglie del re d'Egitto.

La seconda Cenerentola di cui, storicamente, si riscontrano le tracce è Aspasia di Focea, la cui storia è narrata da Eliano nella sua *Storia varia*, un'opera datata alla fine del secondo secolo d.C dal carattere leggendario sui personaggi della storia antica.

---

<sup>262</sup>Filippo Comisi, *Dalla cenere alla corte: una Cenerentola esotica*, in AsiaTeatro rivista di studio online, 2014, [www.asiateatro.it](http://www.asiateatro.it).

<sup>263</sup>Ibidem.

<sup>264</sup>Strabone, *Geografia*, trad. it. Francesco Ambrosoli, *Della Geografia di Strabone. Libri XVII*, Vol. 5, Milano, 1835, p.252.

Aspasia, secondo questa scrittura, sarebbe stata una fanciulla greca che, fin da bambina, sogna profeticamente di sposare un uomo di rango elevato. Il fato le è avverso e la segna deturpandola con una deformità fisica che, per via della sua condizione economica, non può curare. Afrodite appare in sogno alla giovane ragazza e le conferisce dei preziosi consigli magici per poter guarire e migliorare nettamente il suo aspetto estetico. Aspasia, dopo aver rispettato le indicazioni della dea, giunge al cospetto di Ciro il Giovane, il quale era in cerca di moglie per il suo harem. La ragazza in breve tempo diventa la preferita del sovrano<sup>265</sup>.

Un'altra attestazione di Cenerentola, la terza in ordine cronologico, è il racconto cinese che vede come protagonista Ye Xien e risale al IX secolo dopo Cristo. Si racconta la storia di una giovane ragazza, Ye Xien, figlia di un uomo sapiente e saggio, il quale aveva sposato due mogli. La giovane, rimasta orfana, viene costretta a diventare la serva della matrigna e della sorellastra ma, nonostante questa condizione di schiavitù molto opprimente, Ye Xien riesce a trovare la sua felicità. Viene raccontato di un pesce magico, incarnazione della madre della giovane, con cui la fanciulla entra in contatto e riesce ad alleviare le pene inflitte dalla matrigna e dalla sorellastra. La matrigna, invidiosa, uccise il pesce magico e lo servì al momento del pranzo, provocando un forte dolore alla giovane. Tuttavia, lo spirito della madre ritornò e suggerì alla figlia di seppellire le lische di pesce dentro alcuni vasi di ceramica. Quando giunse il giorno della festa di primavera, un'occasione per le ragazze in età da marito di conoscere i loro spasimanti, la matrigna vietò a Ye Xien di parteciparvi, obbligandola a stare a casa. In aiuto alla ragazza giunse lo spirito della madre che le fece trovare, dentro ai vasi di ceramica, dei vestiti e dei sandali dorati. La ragazza si recò alla festa ma, per paura che la matrigna la potesse riconoscere, fuggì in fretta e, accidentalmente, perse un sandalo. Questa scarpetta fu oggetto di scambio tra vari commercianti, fino a quando non giunse al cospetto del re di un regno vicino, il quale restò sorpreso dalle dimensioni molto piccole del sandalo. Il re decretò allora che, la fanciulla che sarebbe riuscita ad indossare tale scarpetta sarebbe diventata la sua sposa. Ye Xien riuscì a dimostrare al re di essere la proprietaria del sandalo e la matrigna,

---

<sup>265</sup>Ibidem.

nonostante i suoi malvagi tentativi, non riuscì ad impedire il felice matrimonio della giovane.

Ponendo attenzione a questa versione cinese di Cenerentola si osserva come nella storia ci siano più elementi in comune con la versione moderna, rispetto ai precedenti testimoni antichi. Oltre al motivo del sandalo perso della principessa durante la fuga dalla festa, compaiono anche le figure antagoniste della matrigna e della sorellastra che tentano in ogni modo di rendere difficile la vita della fanciulla. Si nota inoltre il personaggio dell'aiutante, il pesce magico, il quale rappresenta lo spirito della madre che ad ogni difficoltà giunge in soccorso della ragazza.

Tuttavia, il legame tra la versione cinese e quella europea della fiaba di Cenerentola non è stato verificato come certo, anche perché, si deve considerare che il testo orientale si è diffuso in occidente nei primi decenni del 1900, precisamente nel 1932, grazie alla traduzione inglese di Raymond De Loy Jameson<sup>266</sup>.

In occidente, la storia di Cenerentola viene introdotta con Giambattista Basile che compone *La Gatta Cenerentola* inserita all'interno della sua opera conosciuta come *Pentamerone*<sup>267</sup> (1634-1636). Successivamente Charles Perrault pubblica la sua versione di Cenerentola all'interno del libro di fiabe *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités*<sup>268</sup> (1697), questa si distingue dalle altre per via dei ritocchi e delle correzioni apportate dall'autore, il quale mirava a sradicare gli aspetti cruenti e violenti della narrazione originale. Alcuni anni più tardi, nel 1812, i fratelli Grimm danno vita alla loro versione della fiaba di Cenerentola, e la pubblicano nella loro raccolta *Kinder – und Hausmärchen (I racconti del focolare)* con il nome di *Aschenputtel*<sup>269</sup>.

Bettelheim, parlando della storia di Cenerentola, riporta in maniera concisa uno studio svolto da Cox che ha individuato ben 345 versioni della fiaba, per evidenziare come la storia della fanciulla sia stata rivisitata a seconda della cultura e dei contesti

---

<sup>266</sup>Raymond De Loy Jameson, *Three Lectures on Chinese Folklore*, North China Union Language School, China, 1932.

<sup>267</sup>Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille*, Ottavio Beltrano, Napoli, 1634.

<sup>268</sup>Charles Perrault, *Cendrillon*, in *Contes de ma mère l'Oye*, Édition Barbin, Paris, 1697.

<sup>269</sup>Jacob e Wilhelm Grimm, *Aschenputtel*, in *Kinder – und Hausmärchen*, Realschulbuchhandlung, Germania, 1812.

sociali<sup>270</sup>. La trasposizione cinematografica che risale al 1950 è dichiaratamente basata sulla versione di Cenerentola elaborata dallo scrittore francese Charles Perrault.

#### 4.1.1 *Cendrillon* di Charles Perrault

*Cendrillon*<sup>271</sup> di Charles Perrault, come anticipato precedentemente, si discosta dalle altre versioni per tutte le variazioni che l'autore ha apportato al testo, affinché questo fosse depurato dagli aspetti più crudi e violenti. L'autore, accademico della corte di Francia, prendendo ispirazione dai racconti della tradizione popolare, rielabora i testi e li adatta ai gusti raffinati ed eleganti dei nobili aristocratici del tempo. Perrault, nel 1696, pubblica una prima versione anonima con il titolo di *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités*. L'anno successivo, nel 1697, ripubblica la raccolta a nome del figlio Pierre Darmancour Perrault ma il motivo di questa intestazione è sconosciuto; tuttavia, non c'è dubbio che l'opera si stia stilata da Charles Perrault<sup>272</sup>.

La storia racconta la vicenda di Cenerentola, una ragazza dolce e buona, unica figlia di un gentiluomo che, dopo la prematura scomparsa della moglie, decide di risposarsi con una donna malvagia e perfida la quale aveva due figlie perfide come lei. Dopo la celebrazione delle nozze, la matrigna cominciò a maltrattare la povera Cenerentola costringendola a svolgere i lavori più umili perché la malvagia donna: «non poteva patire le buone qualità della giovinetta perché a quel confronto, le sue figliuole diventavano più antipatiche che mai<sup>273</sup>.» La giovane ragazza, dopo le estenuanti giornate di lavoro si rannicchiava in un angolo del camino addormentandosi stremata sopra la cenere e, proprio per questo motivo, le sorellastre le scelsero gli appellativi di *Culincenere* e *Cenerentola*. Il figlio del re, un giorno, annunciò un ballo

---

<sup>270</sup>Bruno Bettelheim, *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*, cit, trad. it. Andrea D'Anna, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, cit.

<sup>271</sup>Charles Perrault, *Cendrillon*, in *Contes de ma mère l'Oye*, cit.

<sup>272</sup>Charles Perrault, *Les Contes de ma mère l'Oye*, Carmine De Luca (a cura di), *I racconti di Mamma Oca*, trad. it. Carlo Collodi, L'Unità, Roma, 1996.

<sup>273</sup>Ivi, p.33.

a corte invitando al regno: «tutte le persone di grande importanza<sup>274</sup>». Questo suscitò un grande entusiasmo nelle due sorellastre, le quali per giorni non fecero altro che guardarsi allo specchio cercando di apparire nelle migliori condizioni possibili. Cenerentola, mentre continuava ad occuparsi delle faticose faccende domestiche, prestava generosamente il suo aiuto alle sorellastre consigliando loro i vestiti più belli. Cenerentola non aveva ricevuto il permesso di andare al sontuoso ballo e le sorellastre si divertivano ad umiliarla facendosi beffe di lei:

[...] mentre le vestiva e le pettinava, esse le dicevano: *Di' Cenerentola, avresti caro di venire al ballo?...*

*Ah, signorine! Voi mi canzonate: questi non sono divertimenti per me!*

*Hai ragione: ci sarebbe proprio da ridere, a vedere una Cenerentola pari tua, ad una festa da ballo.*

Un'altra ragazza, nel posto di Cenerentola, avrebbe fatto di tutto per vestirle male, ma essa era una buonissima figlia, e le vesti come meglio poteva fare<sup>275</sup>.

Cenerentola, dopo che la matrigna e le due perfide sorelle si diressero al ballo, scoppiò in un pianto e, magicamente, arrivò in suo aiuto la fata madrina, la quale, grazie alla sua magia, trasformò una zucca e alcuni topolini rispettivamente in carrozza e cavalli. La fata, inoltre, rese il suo vestito di stracci un abito meraviglioso e le fece indossare delle delicate scarpette di cristallo. Prima di lasciarla andare al ballo la fata madrina le raccomandò di rientrare a casa prima dello scoccare della mezzanotte, poiché dopo quell'orario la magia non avrebbe più avuto effetto. Giunta alla festa, Cenerentola venne notata dal principe e danzò insieme a lui di fronte a tutti ma verso le undici e tre quarti dovette fuggire in fretta. Tornata a casa chiese alla madrina di potersi recare al ballo anche l'indomani e questa acconsentì alla sua richiesta facendola tornare a corte ancora più bella. Cenerentola, presa dall'entusiasmo perse la condizione del tempo e sentendo lo scoccare della mezzanotte scappò velocemente. Nella fuga la fanciulla

---

<sup>274</sup>Ivi, p.34.

<sup>275</sup>Ivi, p. 35.

perse la scarpetta di cristallo e il principe, trovandola nella scalinata, decise che avrebbe ritrovato la sua amata facendo provare la scarpa a tutte le ragazze del regno. Le sorellastre di Cenerentola provarono a far calzare la scarpetta di cristallo in ogni modo possibile senza riscuotere alcun successo. Cenerentola, ridendo, chiese di provare la scarpa e, risultando molto bella al ciambellano, la sua richiesta venne esaudita. La scarpetta di cristallo calzò perfettamente e la giovane decise allora di mostrare anche l'altra per dimostrare che la ragazza misteriosa, con cui il principe aveva danzato al ballo, era lei. In suo soccorso arrivò la fata madrina che trasformò gli stracci della giovane nel meraviglioso abito indossato durante il ballo. La matrigna e le sorellastre si gettarono ai piedi di Cenerentola e la implorarono di perdonarle per tutti i soprusi che le avevano inflitto. La giovane, buona di cuore: «le fece alzare, e disse, abbracciandole, che perdonava loro di cuore, e che le pregava ad amarla sempre e dimolto<sup>276</sup>.» Pochi giorni dopo la giovane sposò il principe e accolse a palazzo le due sorellastre e la matrigna.

Facendo riferimento alle funzioni di Propp, di cui si è parlato nel secondo capitolo, si può analizzare il testo di Perrault evidenziandone lo sviluppo. La prima funzione che si individua, nelle prime righe del testo, è la situazione iniziale, alla quale segue, sottintesa, la funzione dell'allontanamento. Si legge infatti: «C'era una volta un gentiluomo, il quale aveva sposata in seconde nozze una donna così piena di albagia ed arroganza da non darsi l'eguale<sup>277</sup>.» Si riscontra che, nel presentare la situazione d'esordio, si menzionano le seconde nozze e, da questo, si intuisce che la madre della protagonista è venuta a mancare. A seguire si rintraccia la funzione del danneggiamento perché Cenerentola viene privata dei suoi averi e della libertà venendo costretta ad una condizione di schiavitù da parte della sua matrigna<sup>278</sup>. Quando il figlio del re informa il regno del ballo organizzato a corte, viene esplicitato il danneggiamento attraverso la funzione della comunicazione, perché viene dichiarato che Cenerentola non può andare al ricevimento del re. La fanciulla si dispera e piange per la sua opprimente situazione facendo apparire così in suo aiuto la fata madrina. In questo contesto si verificano le funzioni dell'aiutante dell'eroe, si vedono infatti

---

<sup>276</sup>Ivi, p. 43.

<sup>277</sup>Ivi, p. 33.

<sup>278</sup>Glauco Sanga, *La fiaba. Morfologia, antropologia e storia*, cit.

l'esame del protagonista, la risposta e il dono. La fata madrina, raccomandando a Cenerentola di rientrare prima del rintocco della mezzanotte, sancisce la funzione del divieto. A questo seguono la partenza e l'arrivo in incognito, in quanto la fanciulla si reca al ballo e nessuno riesce ad individuarne l'identità. Il divieto viene infranto perché la mezzanotte scatta e Cenerentola, essendosene accorta tardi, fugge dimenticandosi la scarpetta. Si verificano in questo frangente due funzioni; il ritorno e la sciagura, ovvero la ripetizione del danno<sup>279</sup>. C'è poi il compito difficile perché il re annuncia al regno che sta cercando la ragazza misteriosa con cui ha danzato alla festa e, quando le sorellastre tentano di fare entrare i loro piedi nella scarpetta in ogni modo si verifica la funzione del falso eroe. Infine, c'è l'adempimento del compito difficile perché Cenerentola riesce a calzare la scarpetta e, con l'arrivo della fata madrina che giunge in suo aiuto, c'è la trasfigurazione e l'identificazione della protagonista. La fiaba si conclude con le nozze della coppia<sup>280</sup>.

Prima di poter mettere in evidenza e di discutere riguardo le scelte fatte da Perrault sulla storia di *Cenerentola*, è corretto osservare anche le versioni stilate da Basile e dai fratelli Grimm per fornire così un piano generale delle tre narrazioni più note della fiaba.

#### 4.1.2 *La gatta Cenerentola* di Giambattista Basile e *Aschenputtel* dei fratelli Grimm

*La gatta Cenerentola*<sup>281</sup> è una fiaba scritta da Giambattista Basile ed è inserita nella raccolta de *Lo cunto de li cunti* pubblicata a Napoli tra il 1634 e il 1636. La protagonista della narrazione è Zezolla, una giovane fanciulla figlia di un principe rimasto vedovo che decide di sposare, in seconde nozze, una donna crudele. Tuttavia,

---

<sup>279</sup>Ibidem.

<sup>280</sup>Ibidem.

<sup>281</sup>Giambattista Basile, *La gatta Cenerentola*, in *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille*, Ottavio Beltramio, Napoli, 1634.

all'interno della fiaba di Basile, non si trova solo una matrigna, bensì se ne trovano due. Zezolla, infatti, si confida di tutti i soprusi inferti dalla seconda moglie del padre entro le mura domestiche, con la maestra Carmosina, la quale, però, cela un animo perfido. Quest'ultima induce la giovane ragazza a compiere l'omicidio della matrigna e, in seguito, riesce a sposare il principe che era rimasto nuovamente vedovo. Carmosina, a questo punto, si rivela per la donna perfida quale è, e riduce in schiavitù la povera ragazza conferendole il soprannome di Gatta Cenerentola, in quanto Zezolla era solita riposarsi in un angolo del camino pieno di fuliggine. Carmosina e le sue sei figlie, sorellastre di Cenerentola, rendono la vita della fanciulla penosa e difficile da sopportare ma questa agonia tanto sofferta trova la sua fine con l'arrivo dell'elemento magico. Il padre, il quale era in partenza per un viaggio, chiede a tutte le sue figlie quale dono esse desideravano ricevere al suo ritorno e Zezolla, saggiamente, disse al padre: «Nient'altro, se non che me raccomanne a la palomma de le fate, decennole che me manneno quarcosa; e si te lo scuorde non pouzze ire né 'nanze né arreto<sup>282</sup>.» Così la giovane ricevette in dono dalle fate una palma di datteri con i vari attrezzi per piantarla e curarla. Dalla pianta magica, amata e custodita con grande cura dalla ragazza, esce una fata a cui Cenerentola chiede il permesso di poter andare al ballo reale, lasciando la casa senza che nessuno la possa scoprire. Nella versione napoletana di Basile le serate di festa sono tre e, ogni sera, al termine del ballo, Cenerentola fugge per non farsi seguire dal servitore del re ma, durante la terza e ultima fuga perde la sua scarpetta. Il re organizza una nuova festa e, durante il ricevimento, fa provare a tutte le invitate la scarpetta che gli consentirà di ritrovare la sua amata Zezolla.

*Aschenputtel*, invece, è la versione della fiaba di Cenerentola scritta e curata dai fratelli Grimm tra il 1812 e il 1822<sup>283</sup> ed inserita all'interno della raccolta *Kinder- und Hausmärchen*. In questo scritto tedesco, rispetto a quello francese di Perrault, il personaggio di Cenerentola appare più realistico e la storia presenta diversi tratti piuttosto cruenti. Nella versione dei fratelli Grimm si verifica, come nelle precedenti, la morte della madre e il matrimonio del padre di Cenerentola con una matrigna cattiva che al suo seguito ha due figlie tanto perfide e di bell'aspetto quanto lei. Queste

---

<sup>282</sup> Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de' peccerille*, Ottavio Beltramio, Napoli, 1634, in Michele Rak (a cura di), Garzanti, Milano, 1995, p. 55.

<sup>283</sup> Silvana Loasses, *Cenerentola e le altre Cenerentole*, in Mille e una Cenerentola, a cura di Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Roma, 2012.

costringono la giovane ragazza a svolgere i lavori più umili della casa e la obbligano a dormire in un angolo sopra della fuliggine, accanto alla stufa, divertendosi a chiamarla con il soprannome di Cenerentola. Il padre, che doveva recarsi alla fiera del paese, chiese alle sue figlie che cosa avrebbe dovuto portarle in dono al suo ritorno e, mentre le due sorellastre chiesero pietre e gemme preziose, Cenerentola esprime il desiderio di ricevere in regalo il primo rametto che gli avesse urtato il capello durante il tragitto. Il padre, di ritorno dal viaggio, consegnò alle due sorellastre le gemme preziose e a Cenerentola diede il ramo di nocciolo che gli aveva fatto cadere a terra il suo cappello. Cenerentola piantò il rametto sulla tomba della madre e si lasciò andare in un commovente pianto disperato che durò a lungo. Le lacrime della fanciulla innaffiarono il nocciolo che crebbe molto diventando un albero rigoglioso, sul quale, tutte le volte che Cenerentola andava alla tomba della madre, si posava un uccellino magico capace di darle ogni cosa desiderata. Un giorno il re decise di organizzare a corte tre giorni di festa affinché il figlio potesse scegliere una fanciulla con cui poter convolare a nozze e, a questi tre ricevimenti furono invitate anche le due sorellastre. Cenerentola, mentre aiutava le sorellastre a prepararsi per il ballo, piangeva e supplicava la matrigna cattiva di poter partecipare anche lei alla festa sontuosa del re. La matrigna per smorzare il desiderio della fanciulla la scherniva con diverse critiche ma Cenerentola non si fece frenare dai giudizi negativi e continuò a supplicare con insistenza la matrigna. Quest'ultima allora, per due volte, versò delle lenticchie in mezzo alla cenere promettendole che, se fosse riuscita a raccogliere tutte sarebbe potuta andare al ballo. Cenerentola, entrambe le volte, per completare il lavoro datole dalla matrigna, chiamò in suo aiuto tortore e colombe che velocemente finirono il duro compito. La matrigna non si dimostra mai soddisfatta e, la seconda volta, dopo averla umiliata, parte per la festa insieme alle due figlie. Cenerentola, sola a casa, corre a piangere sulla tomba della madre e, proprio in quell'istante, giunge in suo aiuto un piccolo uccellino che le consegna magicamente un abito tutto d'oro e delle scarpette di raso ricamate d'argento. La fanciulla, così vestita si recò alla festa, danzò con il principe e nessuno la riconobbe. Lei ballò fino a tarda sera, fin quando decise di fare ritorno a casa e il principe, curioso di vedere la dimora della giovane, si offrì di accompagnarla a casa. Cenerentola, piena di vergogna, fuggì velocemente e balzò nella colombaia. Il re, per esaudire il desiderio del figlio e scovare la giovane ragazza ordinò

di distruggere la colombaia ma non riscosse alcun successo perché non vi trovò Cenerentola. Questa, saltando fuori dalla colombaia, si era diretta verso il nocciolo magico e davanti al quale aveva abbandonato le sue vesti facendosi trovare, dalla matrigna e dalle sorellastre, rannicchiata sopra la sua fuliggine. Cenerentola il giorno seguente, quando la festa ricominciò, si recò sotto al nocciolo per ricevere ancora una volta dei doni e l'uccellino le gettò un abito ancora più superbo del primo per poter danzare con il principe. Giunta la sera, si verifica nuovamente la situazione di fuga precedente e Cenerentola è spinta a fuggire perché il principe desidera accompagnarla a casa. La ragazza si rifugia in un orto dove vi trova un albero alto e maestoso dal quale pendevano delle pere e decise di arrampicarsi fino in cima. Il re, per volere del figlio, fece abbattere l'albero ma, anche stavolta, non ottenne successo perché Cenerentola era riuscita a fuggire in tempo. La situazione si ripete anche il terzo giorno, Cenerentola, sola a casa, si reca dal nocciolo per ricevere i doni e recarsi alla festa. Scappò nuovamente per non farsi riaccompagnare a casa ma, nella fuga, perse una scarpetta perché il principe aveva cosparso i gradini con della pece. Trovata la scarpa il principe decise che colei che sarebbe riuscita a far calzare la scarpetta sarebbe diventata la sua sposa. Udata la notizia, le due sorellastre si proposero per provare la scarpetta, ritenendo di avere un piede grazioso ma, questa era troppo piccola per loro. Su consiglio della madre, per riuscire a calzare la scarpetta troppo piccola per il loro piede, la prima si tagliò l'alluce e la seconda il tallone ma, entrambe le volte, il principe si accorse dell'inganno vedendo il sangue che colava dalla calzatura. Il principe, accortosi che nella dimora delle due sorellastre vi era un'altra giovane fanciulla, insistette per poter provare la scarpetta anche alla giovane fanciulla. Cenerentola si presentò vestita di soli stracci e si fece provare la sua scarpetta d'oro che le calzava perfettamente dimostrando così di esserne lei la proprietaria. Mentre per Cenerentola e il principe si verifica un piacevole lieto fine, i due infatti convolano felicemente a nozze, per le sorellastre non avviene nulla di positivo. Nel giorno del matrimonio di Cenerentola vengono attaccate brutalmente da alcune colombe che a beccate tolgono loro gli occhi.

Il desiderio dei fratelli Grimm era quello di proporre una versione della fiaba che potesse essere il più fedele possibile alla tradizione orale e questa loro intenzione giustifica il fatto che la trama è ricca di aspetti cruenti e violenti.

### 4.1.3 Le scelte di Charles Perrault

Dopo aver illustrato le versioni della fiaba, risulta più facile comprendere le innovazioni e le varie scelte stilistiche adottate da Charles Perrault. Non per nulla, infatti, la Walt Disney ha selezionato la versione francese per il suo adattamento cinematografico del 1950. Perrault, nella fiaba, non si è limitato a ripulire tutti gli elementi crudi e volgari ma ha cercato di adattare il racconto ai suoi gusti estetici arricchendo la storia di nuovi particolari e dettagli. La versione di Perrault, infatti, si discosta dalle altre per diversi aspetti che riguardano sia la presentazione caratteriale di Cenerentola, sia la lettura complessiva della fiaba. Per lo studioso Bettelheim, quando si discute riguardo alla Cenerentola di Perrault, si deve fare riferimento all'autosvilimento perché, spiega lo studioso, tutte le angherie che la giovane è costretta a subire non la portano a ribellarsi, al contrario, la spingono a diventare ancora più remissiva e sottomessa<sup>284</sup>. Cenerentola, nella versione francese, appare come una figura passiva e trasmette l'immagine di una giovane priva di dignità morale e autostima verso sé stessa. Un esempio significativo, che non si rintraccia nelle versioni di Basile e dei fratelli Grimm, riguarda la scelta spontanea della giovane di dormire sopra un cumulo di cenere: «Quando aveva finito le sue faccende, andava a rincantucciarsi in un angolo del focolare, dove si metteva a sedere nella cenere<sup>285</sup>.» In Basile e nei fratelli Grimm, Cenerentola viene obbligata a riposarsi in un angolo vicino al camino sopra della fuliggine, come segno di umiliazione nei suoi confronti. L'atteggiamento remissivo che la fanciulla manifesta nella versione francese, si nota anche nei dialoghi e nelle risposte che fornisce alle due sorellastre: «Ah signorine! Voi mi canzonate: questi non son divertimenti per me<sup>286</sup>!» Una differenza evidente si rintraccia anche nell'episodio del ballo reale: nella storia di Perrault, Cenerentola si

---

<sup>284</sup>Bruno Bettelheim, *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*, cit, trad. it. Andrea D'Anna, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, cit.

<sup>285</sup>Charles Perrault, *Les Contes de ma mère l'Oye*, Carmine De Luca (a cura), *I racconti di Mamma Oca*, trad. it. Carlo Collodi, cit., p. 34.

<sup>286</sup>Ivi, p. 35.

dispera perché non ha la possibilità di recarsi alla festa del principe e in suo aiuto arriva la fata madrina, la quale dà alla ragazza l'opportunità di prendere parte al ricevimento, senza nessuna richiesta esplicita da parte di Cenerentola. Nella versione dei Grimm e nella versione di Basile, invece, Cenerentola si dimostra più sfrontata riguardo la questione del ballo: nella prima, infatti, Cenerentola chiede alla matrigna il permesso di recarsi al ballo e, nella seconda, Zezolla chiede alla fata madrina di poter uscire di nascosto per andare alla festa. Bettelheim scrive che la versione di Basile è una delle poche storie di Cenerentola dove il destino dell'eroina dipende da lei stessa: «Quella di Basile è una delle pochissime storie di Cenerentola dove il destino dell'eroina è chiaramente creato da lei stessa, è il risultato delle sue trame e del suo misfatto<sup>287</sup>.»

Perrault, secondo l'analisi svolta da Bettelheim, accentua molto il conflitto tra le sorelle e lo collega al tema della bellezza. La matrigna maltratta Cenerentola perché è invidiosa del suo aspetto e, di conseguenza, con la sua bellezza mette in ombra le sue figlie. Nella versione di Basile, invece, l'invidia che viene descritta emerge solo nel momento in cui Cenerentola diventa regina. Bettelheim afferma, inoltre, che: «nella versione di Perrault non fa poi molta differenza che un personaggio sia malvagio o virtuoso<sup>288</sup>.» Per comprendere questa interpretazione fornita dallo studioso, basta osservare la gentilezza illimitata della giovane che, senza distinzione, riserva a tutti. Cenerentola, senza alcun motivo apparente, si dimostra buona con tutti i personaggi, ad esempio, nel finale della storia abbraccia le sorellastre che, fino a quel momento, l'avevano sempre umiliata, dicendo loro che le avrebbe perdonate per tutte le cattiverie inflitte. I fratelli Grimm, al contrario di Perrault, forniscono una versione macabra e violenta perché intenzionati a mantenere una morale adeguata: in questa storia, infatti, le due sorellastre vengono punite a vita con la cecità.

Nella versione di Basile, secondo Bettelheim, la rivalità tra sorelle ha un ruolo secondario perché il fulcro della storia è la passione edipica, in particolar modo tra padre e figlia. Questi desideri edipici sono all'origine della degradazione della protagonista perché secondo Bettelheim

---

<sup>287</sup>Bruno Bettelheim, *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*, cit, trad. it. Andrea D'Anna, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, cit. p. 236.

<sup>288</sup>Ivi, p. 242.

se ci basiamo sulle indicazioni fornite dalla storia di Basile, possiamo affermare che venne in primo luogo l'eccessivo amore di un padre per la propria figlia e della figlia per il padre, e che la conseguenza è la riduzione della fanciulla al ruolo di Cenerentola per opera della madre e delle sorellastre in combutta tra loro<sup>289</sup>.

Lo studioso spiega che la situazione narrata da Basile ricalca lo sviluppo edipico di una ragazza: all'inizio si trova l'amore verso la madre biologica, successivamente subentra l'amore verso il padre, e la madre, insieme alle sorelle, diventano delle rivali.

Secondo Bettelheim, la Cenerentola di Basile manifesta una rivalità diretta e violenta verso la figura materna, rappresentata dalla matrigna e tale aspetto mette in evidenza i conflitti e i desideri repressi della protagonista tra cui anche il desiderio di sostituire la matrigna per avere la figura del padre tutta per sé. Nelle versioni successive a quella di Basile, particolarmente in quelle oggi maggiormente note, i desideri edipici sono scomparsi, non emerge, infatti, né il desiderio di reprimere la figura materna, né il desiderio di poter amare il padre. Il fulcro della storia è la rivalità fraterna e la causa del degrado della fanciulla sono la matrigna e le sorellastre, come spiega Bettelheim:

la malvagità della matrigna e delle sorellastre è una spiegazione sufficiente per quello che succede a Cenerentola. [...] il fatto che la matrigna umili Cenerentola ha come unica causa il desiderio di far avanzare le proprie figlie, e la cattiveria delle sorellastre è dovuta alla loro gelosia nei confronti di Cenerentola<sup>290</sup>.

Nella versione di Perrault, il destino di Cenerentola non dipende da lei ma dalle figure maschili che la circondano. Si nota che da una situazione iniziale di equilibrio, dovuta al forte legame tra padre e figlia, si passa alla rottura di questa situazione idilliaca con l'arrivo della matrigna. La pace per Cenerentola giunge solo con la

---

<sup>289</sup>Ivi, p. 238.

<sup>290</sup>Ivi, p.240.

manifestazione del principe che arriva a salvare la ragazza risollemandola dalla sua bassa condizione sociale. Una delle caratteristiche distintive della fiaba di *Cenerentola* è proprio l'idea che la protagonista non possa "salvarsi" da sola, infatti, la sua condizione di miseria, oppressione e disuguaglianza sembra essere ineluttabile, a meno che non intervengano figure maschili: il padre (spesso assente o impotente nel racconto) o il principe. La fanciulla riesce ad evadere dalla sua opprimente condizione solo quando al suo fianco c'è una presenza maschile alla quale lei può affidarsi. Cenerentola, attraverso il suo aspetto passivo si manifesta come la figura archetipica di donna da salvare, destinata ad essere liberata da una condizione opprimente solo grazie all'intervento di una figura maschile, che sia il padre o, più frequentemente il principe. In *Cenerentola*, il padre, pur essendo presente nel racconto, spesso appare come una figura secondaria, incapace di difendere attivamente la figlia dalle cattiverie della matrigna. È il principe, che alla fine giunge con la scarpetta per riconoscere e salvare Cenerentola dalla sua condizione. La salvezza della giovane, quindi, dipende da un uomo che le dà l'accesso a una nuova posizione nella struttura sociale: da serva lei diventa principessa<sup>291</sup>.

L'insegnamento che si rintraccia e che può trapelare dalla fiaba di Charles Perrault risulta essere pericoloso perché, come viene sottolineato da Alexandra Robbins: «the illustration that Cinderella's acceptance of her abuse, humiliation, and slavery results in her happiness encourages a skewed sense of solace and a dangerous attitude in young females<sup>292</sup>.»

Secondo la studiosa la fiaba francese di *Cenerentola* induce le bambine a identificarsi nell'eroina buona e gentile, incoraggiandole ad aspirare a diventare inattive. Il personaggio di Cenerentola viene definito dalla Robbins come anti-grottesco e questo aspetto, secondo la ricercatrice, la rende inumana. Nel saggio della studiosa si analizza attentamente la figura di Cenerentola e viene spiegato che questa è sempre rappresentata come perfetta e priva di imperfezioni; assume sembianze e comportamenti che la rendono simile ad una bambola. Cenerentola, per la mancanza

---

<sup>291</sup>David Pace, *Beyond Morphology: Lévi-Stauss and the Analysis of Folktales*, Allan Dudes (a cura di) in *Cinderella a Casebook*, University of Wisconsin, 1988.

<sup>292</sup>Alexandra Robbins, *The Fairy-Tale Facade: Cinderella's Anti-grotesque Dream*, in *The journal of popular culture*, vol. 32, fasc. 3, Oxford, 1998, p. 106.

di tratti grotteschi, ovvero bizzarri e brutti, appare artificiale e statica. La protagonista, infatti, viene descritta come una fanciulla sempre graziosa, sempre gentile e: «cento volte più bella delle sue sorelle<sup>293</sup>», tutte qualità positive ed elogiative volte a rendere perfetta la rappresentazione di Cenerentola. Alexandra Robbins afferma che, nella versione di Perrault, Cenerentola viene configurata come un paradigma di passività, accetta la sua condizione di sottomissione senza protestare<sup>294</sup>. La protagonista, nonostante subisca le peggiori umiliazioni dalla matrigna e dalle sorellastre, non arriva mai a lamentarsi con il padre, che nella versione francese è ancora presente nella vita della ragazza, perché ha paura di subire i rimproveri paterni. Cenerentola però, anche se in rare occasioni, nella versione francese dimostra inventiva e intelligenza: ad esempio, mentre la fata madrina ha difficoltà a trovare qualcosa da poter trasformare in un cocchiere, Cenerentola interviene e prende in mano la situazione dicendo che sarebbe andata a recuperare lei stessa un topolino<sup>295</sup>. L'idea innovativa della fanciulla, che riesce a migliorare nettamente la situazione, non è presente nella versione Disney che verrà di seguito presentata.

Una scelta importante apportata da Perrault nella fiaba di *Cenerentola* riguarda l'episodio della prova della scarpetta. In questo frangente il principe non è fisicamente presente, bensì si trova il servo che aveva ricevuto il compito di far indossare la scarpa a tutte le ragazze del regno. A seguito dell'accertamento dell'identità di Cenerentola appare la fata madrina che trasforma i suoi abiti e da squallidi e semplici li rende sontuosi. Questo è rilevante perché Perrault elimina un aspetto che, nelle altre versioni, è un passo fondamentale: nella storia di Basile e in quella dei Grimm, quando il principe fa visita alla fanciulla, questa appare vestita di soli stracci e il nobile la accetta così come si mostra. Il principe non si lascia influenzare dall'aspetto fisico di Cenerentola anzi, arriva a preferire una donna sporca e trasandata alle nobildonne del regno.

---

<sup>293</sup>Charles Perrault, *Les Contes de ma mère l'Oye*, Carmine De Luca (a cura), *I racconti di Mamma Oca*, trad. it. Carlo Collodi, cit., p. 34.

<sup>294</sup>Alexandra Robbins, *The Fairy-Tale Facade: Cinderella's Anti-grotesque Dream*, cit.

<sup>295</sup>Ivi, pp. 101-115.

#### 4.1.4 *Cenerentola*: la scelta di Walt Disney

Il lungometraggio Disney, uscito nel 1950, si basa, dichiaratamente, sulla versione di Charles Perrault. La volontà disneyana era quella di rappresentare dei personaggi principali che potessero essere amati dal pubblico. La protagonista della versione francese è stata considerata la più idonea perché paziente, tollerante e ingenua con una grande bontà d'animo, tutti criteri che dovevano essere inclusi nell'immagine di Cenerentola che la Disney voleva trasmettere al suo pubblico dell'epoca.

Bettelheim sostiene che la Walt Disney ha scelto di basarsi sulla versione francese di *Cenerentola* per via della sua passività e Alexandra Robbins nota, nella trasposizione cinematografica, un ulteriore degrado della protagonista. La studiosa spiega

the film basically follows Perrault's format, with a few modifications that render Cinderella a bit more helpless: the birds awaken her, the rodents sew her dress, both species even bathe and dress her in the morning, and the girl hardly exhibits signs of a brain capacity larger than that of a rutabaga<sup>296</sup>.

La Walt Disney modifica il personaggio di Cenerentola smorzando ulteriormente il suo carattere, rendendola totalmente passiva e dipendente dagli altri, persino dagli animali, i quali la aiutano a vestirsi tutte le mattine. La protagonista viene descritta come: «il prototipo delle virtù domestiche, dell'umiltà, della pazienza, del servilismo, del sottosviluppo della coscienza<sup>297</sup>.»

I film della Walt Disney rappresentano dei bias sessuali che esistono nella società, Cenerentola, infatti, è la rappresentazione perfetta del modello di donna

---

<sup>296</sup>Ivi, p. 103.

<sup>297</sup>Elena Gianini Belotti, *Dalla parte delle bambine*, Feltrinelli, Milano, 1973, p. 119.

passiva e docile a cui si pensava negli anni Cinquanta del Novecento<sup>298</sup>. Questo aspetto dimostra come la multinazionale voglia rispettare le esigenze e le credenze dei suoi spettatori per suscitare in loro maggiore interesse e trasporto. In questo modo, viene rappresentato al pubblico un modello sociale rassicurante perché i personaggi dei lungometraggi si adattano al clima sociale dell'epoca e non includono novità tali da stravolgere la quotidianità degli spettatori<sup>299</sup>. Kathi Maio, all'interno del suo saggio *Disney's Dolls*<sup>300</sup>, sostiene che nei film di animazione Disney, le figure femminili sono delle rappresentazioni di perfette casalinghe e tra i diversi esempi citati, menziona anche Cenerentola affermando che la giovane protagonista, per ottenere la sua soddisfazione, deve dipendere dal principe. Quest'ultimo è in grado di affermare la sua mascolinità sulla protagonista femminile, stabilendosi come salvatore e protettore della donna in pericolo<sup>301</sup>.

La studiosa Michelle Fredericks nella sua tesi confronta i due classici Disney prodotti negli anni Cinquanta del Novecento, *Cenerentola* e *La bella addormentata nel bosco*, e annota come questi rappresentano un esempio della cultura patriarcale del periodo in quanto, scrive

many women were happy with their lives in the home. Raising children, cooking, cleaning, and caring for the household was something they enjoyed. Bothered not by the idea of male superiority and dominance in society, they chose to live blissfully in a world where they were at times oppressed<sup>302</sup>.

Secondo Fredericks, quindi, Cenerentola e Aurora sono la perfetta rappresentazione delle donne dedite ai lavori domestici e, sempre secondo il suo pensiero, più in generale i classici della Disney riflettono la cultura stereotipata dell'America del periodo. Durante gli anni Cinquanta del Novecento, infatti, l'ambiente domestico era

---

<sup>298</sup>Rim Letaief, *Stereotypes in Disney's Classics: A Reflection and Shaping of American Culture*, University of Manouba, 2015.

<sup>299</sup>Ibidem.

<sup>300</sup>Kathi Maio, *Disney's Dolls*, in *New Internationalist*, n. 308, dicembre 1998.

<sup>301</sup>Ibidem.

<sup>302</sup>Michelle Fredericks, *Media portrayal of Gender Stereotypes in the 1950s: Walt Disney's Cinderella and Sleeping Beauty*, University of Wisconsin-Eau Claire, 2009, p.41.

ancora il luogo di lavoro, per eccellenza, delle donne, mentre all'uomo spettava il sostegno economico della famiglia. I media, inoltre, hanno contribuito alla diffusione e all'incentivazione di questa divisione tra ruoli maschili e femminili perché vedevano questa stereotipizzazione come l'opportunità per promuovere nuovi prodotti. Le casalinghe e i figli potevano vedere quotidianamente le pubblicità di diversi elettrodomestici che avevano l'intento di rendere la vita domestica più facile<sup>303</sup>.

I lungometraggi cinematografici della Disney propongono spesso degli schemi fissi che si ripresentano e in *Cenerentola* emerge la struttura predominante, evidente anche in *Biancaneve*, della bella protagonista che, prima di poter essere felice, viene oppressa da una figura malvagia. Nella dinamica della storia la protagonista attraversa difficoltà e peripezie prima di raggiungere il premio, rappresentato dal matrimonio con il principe. La questione estetica, nella rappresentazione della Walt Disney, viene esasperata, soprattutto attraverso gioielli e abiti sfarzosi, ad esempio, la *Cenerentola* delle Disney viene mostrata soddisfatta e appagata solo grazie alla sua bellezza ed eleganza che la contraddistinguono<sup>304</sup>. Il rapporto della protagonista con le altre figure femminili è un rapporto competitivo dove ad ottenere la vittoria è la fanciulla più bella della storia. Nel lungometraggio di *Cenerentola*, infatti, osservando la scena dell'arrivo degli invitati al ballo reale, è possibile intravedere una sfilata di moda dove le donne che giungono a corte sfoggiano l'abito migliore per poter aspirare al principe. Le pretendenti, in questa scena, si mostrano nella loro bellezza esteriore senza dover dimostrare le loro qualità, limitandosi ad apparire e ad aspettare passivamente di essere scelte<sup>305</sup>. Il fatto che le giovani donne debbano essere passivamente scelte dal principe è messo in evidenza anche dal comportamento del re, il quale si lamenta vivacemente con il figlio perché egli, non sposandosi, trascura le sue responsabilità. Così il sovrano organizza la festa con l'obiettivo di far scegliere al principe una donna adatta a dargli dei figli, perché lui sogna di poter avere dei nipotini con cui passare del tempo<sup>306</sup>.

---

<sup>303</sup>Ibidem.

<sup>304</sup>Marcia R. Lieberman, "*Some Day My Prince Will Come*": *Female Acculturation Through the Fairy Tale*, Jack Zipes (a cura di), in *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, Gower Publishing Company, 1986.

<sup>305</sup>Ibidem.

<sup>306</sup>James Randall Garcia, *The Princess Evolution from SnowWhite to Rapunzel in Disney Animation*, University of Colorado, 2014.

Alexandra Robbins, oltre a definire il personaggio di Cenerentola anti-grottesco, propone, nella sua analisi, una lettura interessante rappresentando la contrapposizione tra la fanciulla e le sue sorellastre come un'opposizione tra l'anti-grottesco e il grottesco. Va sottolineato che per grottesco si intende tutto ciò che è deformato o innaturale mentre, al contrario, per anti-grottesco si intende tutto ciò che è perfettamente proporzionato e raffinato. Nel classico Disney, per definire le due sorellastre, vengono enfatizzate le varie sporgenze estetiche, come il naso, i piedi, o le dita, facendo trapelare una sovrabbondanza di bruttezza fisica. Le sorellastre diventano, in quest'ottica, un esempio di grottesco e si contrappongono alla figura perfetta di Cenerentola. Quest'ultima, infatti, incarna l'anti-grottesco: appare come una bambola vivente che mostra un corpo snello, dalla vita sottile e senza sporgenze eccessive<sup>307</sup>. Questo aspetto fa comprendere come agli spettatori vengano proposti, da parte della Walt Disney, dei prototipi di bellezza e bruttezza del tutto inesistenti.

Nonostante siano diversi i tratti che accomunano la trasposizione cinematografica disneyana e la narrazione scritta di Charles Perrault, per quanto riguarda la storia di *Cenerentola*, si evidenziano alcune diversità significative e importanti. In primo luogo, mentre nella versione francese non viene menzionata la necessità del principe di trovare moglie e il ballo viene organizzato da egli stesso invitando tutte le persone più note del regno; nella pellicola Disney è il re ad obbligare il figlio a cercare una sposa organizzando una festa in suo onore e invitando le giovani fanciulle del regno. Anche per quanto concerne la prova della scarpetta, si può notare che nel racconto di Perrault la decisione viene presa dal principe, mentre nel film Disney è il re che decide di far indossare la scarpa di cristallo a tutte le fanciulle in età da marito. Un'altra differenza riguarda la presenza della figura paterna di Cenerentola che nella versione di Perrault c'è, nonostante sia soggiogata dalla matrigna cattiva, mentre nel lungometraggio è assente a causa di una morte prematura. Si osserva che nel caratterizzare la figura di Cenerentola, Charles Perrault, inserisce degli atteggiamenti canzonatori nei confronti delle sorellastre, come ad esempio al rientro di queste dal ballo reale. La fanciulla, rientrata frettolosamente a casa, accoglie le sorelle con tali parole: «Quanto siete state a tornare! Disse ella stropicciandosi gli

---

<sup>307</sup>Alexandra Robbins, *The Fairy-Tale Facade: Cinderella's Anti-grotesque Dream*, cit.

occhi e stirandosi come se si fosse svegliata in quel momento<sup>308</sup>.» Nella versione della Walt Disney, questa ironia, che avrebbe conferito a Cenerentola un carattere meno passivo, viene meno.

#### 4.2 *La principessa e il ranocchio*: Tiana

Il film d'animazione *La principessa e il ranocchio* (2009) ha rappresentato un importante punto di svolta nella storia della Walt Disney, perché, per la prima volta, si introduce nel panorama disneyano una principessa afroamericana, Tiana. Questo lungometraggio riprende la classica struttura della fiaba, elemento distintivo della Disney. Non solo *La principessa e il ranocchio*, ma anche altre trasposizioni animate della Walt Disney hanno attinto dal genere fiabesco, come si è visto per *Cenerentola*.

Tiana, nella classificazione proposta da Elena Riva nel libro *Nuovi principi e principesse*<sup>309</sup>, viene collocata all'interno del periodo moderno e, nello specifico è la prima principessa della categoria. Tiana rappresenta una figura femminile moderna che segna un'evoluzione nei personaggi delle fiabe Disney, lei è pragmatica, determinata e incredibilmente dedita al lavoro. Il suo sogno non è idealizzato, ma si basa su un obiettivo chiaro e realistico, per cui è pronta a sacrificare ogni altra cosa, inclusa la sua vita sociale. È la prima principessa a mostrare un forte interesse per la carriera e a dimostrare capacità imprenditoriali. Non si adatta al ruolo tradizionale di donna che resta a casa, ma ambisce a essere indipendente economicamente. Il suo sogno di aprire un ristorante è concreto e realizzabile, un'aspirazione che la rende un personaggio innovativo. Inoltre, Tiana è la prima a trattare l'amore non come una

---

<sup>308</sup>Charles Perrault, *Les Contes de ma mère l'Oye*, Carmine De Luca (a cura), *I racconti di Mamma Oca*, trad. it. Carlo Collodi, cit., p. 40.

<sup>309</sup>Elena Riva, Sofia Bignamini, Lisa Julita, Laura Turani, *Nuovi principi e principesse. Identità di genere in adolescenza e stereotipi di ruolo nei cartoni animati*, cit.

priorità assoluta, ma come una possibile distrazione rispetto ai suoi obiettivi professionali<sup>310</sup>.

Non deve sorprendere che la maggior parte delle analisi e delle critiche accademiche rivolte al film *La principessa e il ranocchio* si siano concentrate sul tema della razza, in quanto, la presenza di una principessa afroamericana, sicuramente, è motivo di discussione. Tiana, viene prevalentemente vista come un esempio positivo per il giovane pubblico, tuttavia, alcuni hanno trovato inappropriato il fatto che la prima principessa afroamericana deve lavorare duramente per realizzarsi. Lester Neal afferma che la rappresentazione di Tiana come donna legata unicamente al lavoro, rischia di ridurre la sua aurea regale agli occhi di chi si aspetta che la prima principessa di colore viva nello stesso modo e con le stesse possibilità delle altre principesse Disney<sup>311</sup>. Nel lungometraggio Tiana svolge il lavoro della cameriera, serve ai tavoli e cucina per i suoi clienti con amore. La madre della protagonista lavora, invece, come sarta e cuce amorevolmente gli abiti per una ragazza bianca, Charlotte, prestando il suo servizio a degli aristocratici. Questi dettagli non devono essere lasciati al caso perché la rappresentazione degli afroamericani, in tal caso di Tiana e sua madre, mentre servono felicemente gli altri, sembra voler giustificare lo sfruttamento della loro razza. Le due donne appaiono al servizio di altri e questa rappresentazione sembra riprodurre la naturale struttura gerarchica della società divisa tra classi superiori e inferiori. In quest'ultima classe sociale vi rientrano le minoranze etniche che, nel lungometraggio, sono rappresentate da Tiana e sua madre<sup>312</sup>. Tuttavia, il classico Disney, mostrando due figure di colore laboriose e dedite ai loro impegni sovverte il pensiero comune riguardo agli schiavi afroamericani degli Stati Uniti d'America e induce gli spettatori ad osservare una perfetta armonia tra le diverse razze.

Un altro aspetto che ha provocato non poche discussioni sul lungometraggio disneyano riguarda la trasformazione di Tiana in una rana. La protagonista, infatti, trascorre gran parte del film trasformata in anfibio e questo ha messo in discussione il

---

<sup>310</sup>Leone Locatelli, *Principesse del nostro tempo: 2009-2016*, in <https://heroica.it/principesse-disney-moda/>.

<sup>311</sup>Lester Neal, *La principessa e il ranocchio della Disney: l'orgoglio, la pressione e la politica per essere il primo*, in *Il giornale della cultura americana*, Vol 33, n. 4, 2010, p.p. 294-304.

<sup>312</sup>Rim Letaief, *Stereotypes in Disney's Classics: A Reflection and Shaping of American Culture*, cit.

fatto di poter considerare Tiana come la prima vera principessa Disney afroamericana. *La principessa e il ranocchio*, infatti, racconta la storia di una protagonista afroamericana ma propone una narrazione in cui essa stessa assume un'altra forma per la maggior parte del film<sup>313</sup>. Tiana non corrisponde al modello di principessa classica perché i suoi sogni sono legati al successo personale, alla fatica e al guadagno, non hanno nulla a che vedere con principi e castelli. Mark Henn, supervisore del lungometraggio Disney, nota alcune particolarità della protagonista:

all'inizio, è un po' più vulnerabile, e per questo ritengo che sia più facile immedesimarsi con lei o fare il tifo. Le nostre protagoniste animate si sono molte evolute nel corso dei decenni, dall'essere delle semplici damigelle in pericolo, come Biancaneve a cui accadono semplicemente delle cose, a delle figure d'azione che creano la loro storia personale. Era facile innamorarsi di questo personaggio e stare dalla sua parte. Tiana ha i suoi desideri che la mandano avanti e prende delle decisioni che la rendono interessante e gradevole<sup>314</sup>.

#### 4.2.1 *Il re ranocchio* dei fratelli Grimm

La versione de *Il re ranocchio* scritta dai fratelli Grimm, pubblicata per la prima volta nel 1812 nella raccolta *Kinder- und Hausmärchen*, è una delle storie più iconiche della tradizione fiabesca tedesca e, inoltre, è una delle fiabe che ha subito nel tempo diverse interpretazioni, inclusa la celebre versione cinematografica della Disney, *La principessa e il ranocchio*.

Da un punto di vista filologico la storia dei Grimm ha subito diverse rielaborazioni e il germanista Jack Zipes arriva ad affermare che, tutt'oggi, nessuno

---

<sup>313</sup>Lester Neal, *La principessa e il ranocchio della Disney: l'orgoglio, la pressione e la politica per essere il primo*, in Il giornale della cultura americana, cit.

<sup>314</sup>Walt Disney Animation Studios, *The Princess and the Frog*, Final Production Notes, 2009, in <https://mymovies.it>.

conosce le fiabe della prima edizione. I fratelli Grimm, infatti, dal 1812 al 1857, pubblicarono sette volte la loro opera, apportando modifiche consistenti<sup>315</sup>.

La raccolta tedesca *Kinder- und Hausmärchen*, viene pubblicata in due volumi, rispettivamente nel 1812 e nel 1815. Quando, nel 1812, i Grimm decisero di rendere nota la prima parte della loro raccolta di racconti, scelsero di apportare alla storia il titolo di *Il re ranocchio o Enrico di ferro*, titolo con cui il racconto è rimasto noto anche al giorno d'oggi. Nel secondo volume del 1815, i fratelli Grimm pubblicarono un'altra versione della fiaba che intitolarono *Il principe ranocchio* ma, nelle edizioni successive, a partire da quella del 1819, le versioni precedenti vengono unite con il titolo di *Il re ranocchio o Enrico di ferro*<sup>316</sup> e, di conseguenza, la storia raccontata nel 1815 viene cassata. In questa versione non più proseguita dai Grimm, la protagonista ha due sorelle maggiori, con le quali a turno si reca a bere dell'acqua nel pozzo ma, ogni volta questa appare torbida e in mezzo vi compare sempre una rana che richiede di essere amata offrendo in cambio acqua pulita. Mentre le prime due sorelle rifiutano la proposta, la protagonista decide di accettare l'offerta ma, una volta ottenuta l'acqua limpida lascia la rana nel pozzo. La giovane fanciulla viene meno alla parola data alla rana e ritorna a palazzo. Per tre notti il ranocchio bussa alla porta della camera della principessa per ricordarle la promessa ed essere ospitato nel suo letto. La principessa lo fa entrare nella stanza e il ranocchio si sistema in fondo al letto e al mattino salta fuori dalla stanza. La terza notte lei lo ammonisce dicendogli che quella è l'ultima volta, così il ranocchio non va in fondo al letto ma si mette sotto il cuscino. Al mattino la principessa si sveglia pensando di vedere il ranocchio saltare fuori dalla porta e invece si trova davanti un giovane principe che la ringrazia di averlo liberato dall'incantesimo con la sua promessa di amarlo. La storia si conclude con il matrimonio dei due giovani e le due sorelle che si rodonano dall'invidia.

Questa variante è piuttosto diversa dalla versione diventata, ad oggi, la più famosa. La storia che, dopo le varie rielaborazioni, è giunta fino a noi inizia con una principessa che sta giocando con una palla d'oro, il suo giocattolo preferito, vicino ad una fonte d'acqua nel bosco. Un giorno, mentre si divertiva a giocare la palla le sfugge

---

<sup>315</sup>Jack Zipes, *What Makes a Repulsive Frog so Appealing: Memetics and Fairy Tales*, in *Journal of Folklore Research*, Vol 45, n. 2, Indiana University, 2008, p.p. 109-143.

<sup>316</sup>Ibidem.

di mano cadendo nell'acqua profonda. La principessa comincia a disperarsi perché nota che non riesce a recuperare il suo gioco, quando, improvvisamente, un ranocchio emerge dall'acqua. Questo le offre il suo aiuto ad una condizione, ovvero la principessa avrebbe dovuto accettarlo come compagno e amico, promettendogli di mangiare dal suo piatto e di dormire nel suo letto. La principessa, senza prendere seriamente la promessa, accetta le condizioni del ranocchio pensando però di venire meno alla parola data. Il ranocchio recupera la palla d'oro della giovane e quando comincia a seguirla al castello la principessa cerca di allontanarsi da lui. La sera stessa però il ranocchio giunge a palazzo con la pretesa di poter entrare nella dimora reale e il re, ascoltata la storia, insiste affinché la figlia mantenga la parola data. La principessa è costretta a condividere i suoi pasti con il ranocchio e a lasciarlo dormire nel suo letto, nonostante il disgusto da lei provato. Tuttavia, dopo una serie di notti trascorse insieme, la principessa esasperata, getta, con molta rabbia, il ranocchio contro il muro e, in quel momento, il povero anfibio si trasforma in un bel principe. Quest'ultimo le racconta la sua vicenda, confessando alla giovane di essere stato vittima di un incantesimo, il quale avrebbe potuto essere annullato solo grazie alla vicinanza di una donna. Nella conclusione della storia il principe e la principessa celebrano le loro nozze e il fedele servitore del principe, Enrico, li conduce al castello.

Bruno Bettelheim interpreta *Il re ranocchio* come una storia di crescita interiore, di accettazione e di scoperta del potenziale nascosto nelle altre persone. Per lo studioso questa fiaba invita a guardare oltre le apparenze e aiuta a sviluppare la capacità di poter vedere la bellezza anche dove, inizialmente, sembra essere assente. La principessa all'inizio appare egoista, infantile e superficiale, e mostra dedizione solo verso le cose piacevoli della vita, come il giocare con la sua palla d'oro. Il ranocchio rappresenta, invece, qualcosa di sgradevole e repellente che, inizialmente, non viene accettato dalla giovane<sup>317</sup>. La principessa però, avendo fatto una promessa, è costretta a tenere fede alla parola data, nonostante lei non voglia adempiere al suo compito. Questo aspetto, scrive lo studioso, insegna alla principessa il rispetto verso i

---

<sup>317</sup>Bruno Bettelheim, *The uses of enchantment. The meaning and importance of fairy tales*, cit, trad. it. Andrea D'Anna, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, cit.

propri impegni. Scrive: «la principessa deve crescere, ed è costretta a tenere fede all'impegno che si è assunta<sup>318</sup>.»

La principessa fa una promessa che non vuole rispettare ma viene spinta dal padre a mantenere la parola data e, superando il suo disgusto e ribrezzo verso il ranocchio, impara a relazionarsi con l'altro, trasformando i sentimenti negativi in amore.

Sotto un certo punto di vista questa storia insegna che per poter essere capace di amare, una persona deve, prima di tutto, diventare capace di sentire; anche se i sentimenti sono negativi, sono preferibili all'assoluta insensibilità. All'inizio la principessa è completamente egocentrica; tutto il suo interesse è riposto nella sua palla. Essa non prova sentimenti quando si ripromette di venir meno alla promessa fatta al ranocchio, non pensa a quello che ciò può significare per l'animale. Più la rana si avvicina a lei fisicamente e personalmente, più si rafforzano i suoi sentimenti, ma con questo essa si sviluppa come persona<sup>319</sup>.

Bettelheim evidenzia il rilievo conferito alla figura del padre, il quale: «in molte storie del ciclo sposo-animale<sup>320</sup>» è la persona che mette in contatto la figlia con il futuro sposo. La guida paterna aiuta a sviluppare una coscienza responsabile e sembra essere alquanto necessaria per avere la garanzia di un'unione felice e duratura.

Bettelheim pone attenzione anche alla figura del ranocchio e ritiene che questo debba sviluppare una maturazione personale prima di poter aspirare all'unione con la principessa. Il forte desiderio della rana di poter ottenere la principessa, nel racconto dei Grimm, viene interpretato dallo studioso come un'espressione di un bisogno di dipendenza simile a quello di un bambino verso la madre. La rana cerca, infatti, di inserirsi nella vita della giovane in modo invadente chiedendo di mangiare dal suo piatto e di dormire nel suo letto. Questo comportamento, per Bettelheim, può essere inteso come una richiesta di affetto e di attenzione, una ricerca di un legame simbiotico simile

---

<sup>318</sup>Ivi, p.276.

<sup>319</sup>Ivi, p.277.

<sup>320</sup>Bruno Bettelheim, *The uses of enchantment. The meaning and impotence of fairy tales*, cit, trad. it. Andrea D'Anna, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, cit. p. 277.

a quello tra madre e figlio<sup>321</sup>. La rana per maturare non deve, dunque, cercare con la ragazza un rapporto simbiotico. Lo studioso spiega che

soltanto quando è costretto dal suo genitore a cessare di vivere in simbiosi il bambino comincia ad essere sé stesso, così come il ranocchio, “scaraventato” fuori dal letto, è liberato dall’incantesimo che lo lega a un’esistenza immatura<sup>322</sup>.

Bettelheim spiega che la rana incarna un bisogno di accudimento e protezione, mostrando una forte dipendenza emotiva e, solo quando si trasforma nel principe, il rapporto con la principessa evolve perché da una condizione simbiotica passa a una relazione matura.

Anche il germanista Jack Zipes analizza i vari racconti scritti dai fratelli Grimm e afferma che ruotano tutti attorno a una giovane fanciulla che, probabilmente, ha raggiunto la pubertà ed è pronta per il matrimonio. La palla d’oro, essendo il suo bene più prezioso, rappresenta, per lo studioso, la verginità della principessa. La giovane, portando la palla nel bosco e perdendola temporaneamente, in un certo senso, sperimenta la ricerca di un compagno ideale ma, quando le appare di fronte la rana, nota l’aspetto sgradevole dell’anfibio e ne deduce che questo non possa essere il partner adatto a lei<sup>323</sup>. La povera rana, tradita dalla principessa, comprende che l’unico modo per avvicinarsi alla giovane è tramite una figura autoritaria come il padre perché solo così la fanciulla si sente costretta a seguire le imposizioni paterne. Zipes giustifica la sua visione della storia spiegando che nel periodo in cui vivevano i fratelli Grimm, l’idea del matrimonio era strettamente basata sulla sottomissione della donna e spesso, le giovani erano obbligate a sposare uomini che non amavano o che le ignoravano. Lo studioso spiega che la figura del padre incarna l’autorità assoluta e, osservando il racconto de *Il re ranocchio*, emerge chiaramente questo aspetto perché la rana riceve sin da subito l’approvazione del padre della principessa. Il padre desidera che la figlia

---

<sup>321</sup>Ibidem.

<sup>322</sup>Ivi, p. 278.

<sup>323</sup>Jack Zipes, *What Makes a Repulsive Frog so Appealing: Memetics and Fairy Tales*, in *Journal of Folklore Research*, cit.

tratti con rispetto la rana e le impartisce degli obblighi morali a cui la giovane sembra non potersi sottrarre. Tuttavia, afferma Zipes, la resistenza della figlia è evidente e, alla fine la volontà della principessa di scegliere il meglio per sé stessa la spinge a ribellarsi alle imposizioni del padre. La rana è allora costretta a trasformarsi in bel principe per guadagnarsi il consenso della giovane<sup>324</sup>.

#### 4.2.2 *The Princess and the Frog*

La pellicola della Walt Disney, *The Princess and the Frog*, sembrerebbe basarsi, vagamente, su un romanzo per bambini intitolato *The frog princess (La principessa rana)* scritto, nel 2002, dall'autrice americana Elizabeth Dawson Baker. Questo libro, a sua volta, è una rivisitazione in chiave moderna della fiaba classica dei fratelli Grimm *Der Froschkönig oder der eierne Heinrich*<sup>325</sup> (*Il re ranocchio o Enrico di ferro*), la prima fiaba della raccolta di racconti intitolata *Kinder-und Hausmärchen (Racconti per bambini e famiglie)*. Potremmo dedurre, quindi, che il film Disney si ispira alla storia scritta dai fratelli Grimm ma ha ricevuto, anche, un'influenza da parte del romanzo di fantasia composto dalla Baker<sup>326</sup>.

In *The Frog Princess* la protagonista è Emeraldalda, chiamata Emma, una giovane principessa diversa rispetto alle precedenti principesse delle fiabe, in quanto lei non è particolarmente affascinata dai balli o dai vestiti eleganti, e preferisce passare il tempo all'aperto, all'insegna di nuove avventure. Emma un giorno incontra un ranocchio che si rivela essere un principe maledetto, il quale chiede alla ragazza di baciarlo per rompere l'incantesimo, ma la principessa è disgustata dalla sua forma e dall'idea di baciarsi con una rana. Nel racconto della Baker, Emma decide di baciare la rana per scherzo, convinta di avere un braccialetto in grado di proteggerla dalla magia. In realtà

---

<sup>324</sup>Ibidem.

<sup>325</sup> Jacob e Wilhelm Grimm, *Der Froschkönig oder Der eiserne Heinrich*, in *Kinder – und Hausmärchen*, Realschulbuchhandlung, Berlino, 1812.

<sup>326</sup>Jack Zipes, *What Makes a Repulsive Frog so Appealing: Memetics and Fairy Tales*, in *Journal of Folklore Research*, cit.

tale amuleto le era stato rubato da una lontra e la fanciulla finisce per trasformarsi in una rana. Questo colpo di scena rovescia completamente l'aspettativa della fiaba tradizionale e da qui parte l'avventura vera e propria perché Emma, ora rana, deve adattarsi alla vita da anfibio affrontando nuove sfide insieme al principe<sup>327</sup>. I due devono lottare per poter acquisire nuovamente le sembianze umane e, alla fine dell'avventura Emma decide di sposare il principe.

Zipes rivela che la versione della Baker è un adattamento più moderno e sicuramente meno conosciuto del racconto tradizionale dei Grimm. Questa storia introduce un'avventura emozionante con una principessa che deve adattarsi e crescere, affrontando il suo destino da una prospettiva completamente nuova. Il libro invita il lettore a riflettere su come il cambiamento possa essere difficile, ma anche pieno di opportunità e sorprese.

Dal romanzo della Baker il lungometraggio Disney prende in prestito la svolta umoristica che vede la trasformazione della fanciulla in una rana e l'avventura che ne segue. Nel film Disney, la protagonista si chiama Tiana ed è una giovane donna che sogna di aprire un ristorante di successo, ma il suo percorso è ostacolato dalla sua condizione economica e dalle sue sfide personali. La differenza principale tra *La principessa e il ranocchio* e le versioni tradizionali dei fratelli Grimm e della Baker sta nel contesto culturale e sociale. Disney ha modernizzato la storia con una protagonista afroamericana e l'ha ambientata in un contesto più contemporaneo e urbanizzato, la New Orleans degli anni Venti. La multinazionale, intenzionata a basare il film su un personaggio afroamericano, ha deciso di ispirarsi alla vicenda esemplare di Leah Chase, definita come: «una pioniera dell'alta cucina locale, sostenitrice dei diritti civili e ispiratrice della principessa Tiana della Disney<sup>328</sup>.» Chase, donna di origini afroamericane nata nel 1923, iniziando a lavorare nei ristoranti del quartiere francese di New Orleans è riuscita a diventare executive chef di uno dei più famosi locali di cucina creola della città.

---

<sup>327</sup>Nadia Kujundžić, *Following Her (Father's) Dreams: The Disneyfication of Jacob and Wilhelm Grimm 'The Frog King'*, cit.

<sup>328</sup>Domonique Tolliver, *"La principessa e il Ranocchio": chi era la vera principessa Tiana del classico animato Disney?*, in National Geographic Italia, GRDI, luglio 2024.

La Walt Disney ha alterato la fiaba tradizionale dei fratelli Grimm eliminando degli aspetti considerati problematici e troppo complessi per la protagonista della storia. Tiana, infatti, pur essendo disgustata dalla rana non dimostra violenza nei suoi confronti ma compassione e bontà, arrivando a baciare l'anfibio<sup>329</sup>. Quello che sicuramente rimane e lega i due racconti è il ruolo determinante del padre, figura completamente assente nella versione della Baker. Nella fiaba dei Grimm è il padre autoritario che impone alla principessa di tenere fede al suo impegno, cosa che la porterà a sposare il principe. Nel film della Disney è l'esempio del padre, il suo sistema di valori, le sue ambizioni e la sua etica nel lavoro, a guidare Tiana nella realizzazione del suo sogno<sup>330</sup>.

Dalla seguente analisi si può concludere che Cenerentola e Tiana sono due principesse profondamente diverse, appartenenti a due periodi storici differenti, che influiscono sulla definizione della loro immagine. Cenerentola incarna una figura passiva e tradizionale, tipica delle eroine presenti nelle fiabe antiche. Lo scopo della fanciulla è, infatti, trovare una via di fuga dalle avversità attraverso il matrimonio. Tiana, contrariamente, rappresenta un'evoluzione innovativa del modello di principessa Disney. Creata nel 2009, in un contesto storico modernizzato, la protagonista è caratterizzata da un forte senso di indipendenza e da un grande desiderio personale. Rispetto a Cenerentola, Tiana non aspetta passivamente l'intervento di qualcuno ma agisce in prima persona per cercare di costruire un futuro degno delle sue aspettative.

---

<sup>329</sup>Nadia Kujundžić, *Following Her (Father's) Dreams: The Disneyfication of Jacob and Wilhelm Grimm 'The Frog King'*, cit.

<sup>330</sup>Ibidem

## Bibliografia

Alcott, Louisa May, *Little women*, Roberts Brothers, Boston, 1868, trad. it Berto Minozzo, *Piccole donne*, Amz, Milano, 1969.

Almena, Ferdinando, *Il bacio della principessa*, Matilde editrice, Foggia, 2016.

Andersen, Hans Christian, *Den lille Havfrue*, C.A Reitzel, Copenhagen, 1837.

Andersen, Hans Christian, *Sneedronningen*, C.A Reitzel, Copenhagen, 1844.

Arnaldi, Valeria, *In grazia e bellezza. L'evoluzione della donna secondo Disney*, Ultra, Roma, 2016.

Back, Lauren, *Pocahontas: una principessa indiana*, in National Geographic, 17 marzo 2023, [https://www.storicang.it/a/pocahontas-principessa.indiana\\_15397](https://www.storicang.it/a/pocahontas-principessa.indiana_15397).

Bainotti, Lucia, Torrioni, Paola Maria, *Che genere di socializzazione? Crescere in famiglia: percorsi di costruzione delle identità femminili e maschili*, in AG About Gender, Vol. 6, n. 12, 2017, <http://www.aboutgender.unige.it>.

Baritono, Raffaella, *Il Femminismo americano degli anni '60*, in storicamente, n.4, 2008.

Barsotti, Susanna, *"Il luogo di tutte le ipotesi": Gianni Rodari e la fiaba*, in Ricerche pedagogiche, n. 216-217, Edizioni Anicia, Parma, 2020.

Barsotti, Susanna, *"Il luogo di tutte le ipotesi": Gianni Rodari e la fiaba*, in Ricerche pedagogiche, n. 216-217, Edizioni Anicia, Parma, 2020.

Basile, Giambattista, *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de' peccerille*, Napoli, 1634, Michele Rak (a cura di), Garzanti, Milano, 1995.

Bernardinis, Anna Maria, *Letteratura giovanile*, in M. Laeng, *Enciclopedia pedagogica*, vol. IV, La Scuola, Brescia, 1990.

Beseghi, Emy, Grilli, Giorgia (a cura di), *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Carocci Editore, Roma, 2011.

Bettelheim, Bruno, *The use of enchantment, the meaning and importance of fairy tales*, Alfred A. Knopf, New York, 1976, trad. it. Andrea D'Anna, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 2024.

Biemmi, Irene, *Educazione sessista. Stereotipi di genere nei libri delle elementari*, Rosenberg & Sellier, Torino, 2010.

Bleza Picherle, Silvia, *La fiaba classica di origine popolare: narrazione e metafora dell'esistenza*, in Mario Gecchele (a cura di), *Il Veneto e la cultura contadina e popolare tra passato e presente*, Centro Studi Compostrini, Verona, 2008, p.p. 37-52.

Bleza Picherle, Silvia, *La letteratura per l'infanzia e l'adolescenza. Una narrativa per crescere e formarsi*, QuiEdit, Verona, 2020.

Boero, Pino, Boero, Davide, *La letteratura per l'infanzia in cento film*, Le Mani, Recco, 2008.

Boero, Pino, De Luca, Carmine, *La letteratura per l'infanzia*, Editori Laterza, 1995.

Butler, Judith, *Undoing Gender*, Routledge Inc. England, 2004, trad. it. Federico Zappino, *Fare e disfare il genere*, Milano, Mimesis, 2014.

- Buttler, Francelia (a cura di), *La grande esclusa. Componenti storiche, psicologiche e culturali della letteratura infantile*, trad. it. di Giulia Nicolai, Emme, Milano, 1980.
- Caione, Donatella, *Stereotipi e arzigogoli. Divagazioni in tema di genere*, Matilde editrice, Foggia, 2017.
- Calabrese, Stefano, *Fiaba*, La Nuova Italia, Firenze, 1997.
- Calvino, Italo, *Fiabe italiane*, Vol. I, introduzione, Einaudi, Torino, 1985.
- Capecchi, Saveria, *La comunicazione di genere. Prospettive teoriche e buone pratiche*, Carrocci Editore, Roma, 2018.
- Chodorow, Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, University of California Press Ltd., 1978.
- Collodi, Carlo, *Le avventure di Pinocchio*, Firenze, 1883, illustrazioni di Attilio Mussino, Giunti, 2023.
- Collodi, Carlo, *Pinocchio. La storia di un burattino, la prima oscura edizione*, illustrata da Simone Stuto, a cura di Salvatore Ferlita, Il Palindromo, Palermo, 2020.
- Comisi, Filippo, *Dalla cenere alla corte: una Cenerentola esotica*, in AsiaTeatro rivista di studio online, 2014, [www.asiateatro.it](http://www.asiateatro.it).
- Daly, Natasha *How today toys may be harming your daughter*, in National Geographic Magazine, gennaio 2017.
- Davanzo, Dario, *Da Biancaneve a Vaiana: la rivoluzione dei ruoli di genere delle principesse Disney*, Il Sole 24 ORE, 16 gennaio 2017.
- Dawson Baker, Elizabeth, *The Frog Princess*, Bloomsbury, New York, 2002.
- De Amicis, Edmundo, *Cuore. Libro per i ragazzi*, Milano, 1886, Luciano Tamburini (a cura di), Torino, Einaudi, 2001.
- De Caroli, Maria Elvira, *Ancora le fiabe? Processi di simbolizzazione e costruzione del «reale»*, Euno Edizioni, Enna, 2012.
- De Loy Jameson, Raymond, *Three Lectures on Chinese Folklore*, North China Union Language School, China, 1932.
- Defoe, Daniel, *The Life and Strange Surprizing Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner*, London, 1719, trad. it. di Alberto Cavallari, *Robinson Crusoe*, Feltrinelli, 1993.
- Fiacchi, Luigi, *Le favole*, Ciardetti, Firenze, 1795.
- Foucault, Paul-Michel, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Parigi, 1969.
- Fought, Carmen, Eisenhauer, Karen, *A Quantitative Analysis of Gendered Compliments in Disney Princess Film*, in NC State University, <https://grad.ncsu.edu/wp-content/uploads/2017/04/EisenhauerPoster17.pdf>.
- Fredericks, Michelle, *Media portrayal of Gender Stereotypes in the 1950s: Walt Disney's Cinderella and Sleeping Beauty*, University of Wisconsin-Eau Claire, 2009.
- Gamberi, Cristina, Maio, Maria Agnese, Selmi Giulia (a cura di), *Educare al genere: una prospettiva interpretativa*, in *Genere: Istruzioni per l'uso*, Associazione il progetto Alice, 2010.

- Gianini Belotti, Elena, *Dalla parte delle bambine*, Feltrinelli, Milano, 1973.
- Giddens, Anthony, Sutton, Philip W., *Fondamenti di Sociologia*, Il Mulino, Bologna, 2022.
- Grilli, Giorgia, *Bambini, Insetti, Fate e Charles Darwin*, in *La letteratura invisibile*, Carocci, Roma, 2011.
- Grimm, Jacob e Wilhelm, *Der Froschkönig oder Der eiserne Heinrich*, in *Kinder – und Hausmärchen*, Realschulbuchhandlung, Berlino, 1812.
- Grimm, Jacob e Wilhelm, *Rapunzel*, in *Kinder – und Hausmärchen*, Realschulbuchhandlung, Berlino, 1812.
- Grimm, Jacob e Wilhelm, *Schneewittchen*, in *Kinder – und Hausmärchen*, Realschulbuchhandlung, Berlino, 1812.
- Hazard, Paul, *Uomini, ragazzi e libri, Problemi di letteratura infantile, ieri e oggi*, trad. it. di A. De Marchis, Editore Armando, Roma, 1963.
- Jolles, André, *La fiaba*, in *I travestimenti della letteratura: saggi critici e teorici (1897-1932)*, Silvia Contarini (a cura di), Bruno Mondadori, Milano, 2014.
- Jung, Carl Gustav, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Milano, 1977.
- Lamberti, Letizia, *Una proposta di lavoro sugli stereotipi*, intervento al seminario Educazione alla cultura e contrasto degli stereotipi. Inizio di una sperimentazione, Firenze, 2008.
- Letaief, Rim, *Stereotypes in Disney's Classics: A Reflection and Shaping of American Culture*, University of Manouba, 2015.
- Liberti, Matteo, *Hua Mulan: una guerriera tra storia e mito*, in *instoria*, maggio 2024, [www.instoria.it/home/hua\\_mulan.htm](http://www.instoria.it/home/hua_mulan.htm).
- Lieberman, Marcia R., "Some Day My Prince Will Come": *Female Acculturation Through the Fairy Tale*, Jack Zipes (a cura di), in *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, Gower Publishing Company, 1986.
- Lipmann, Walter, *Public opinion*, Macmillan, New York, 1922.
- Loasses, Silvana, *Cenerentola e le altre Cenerentole*, in *Mille e una Cenerentola*, a cura di Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Roma, 2012.
- Locatelli, Leone, *Principesse del loro tempo: 1937-1959*, in <https://heroica.it/principesse-disney-moda/>.
- Locatelli, Leone, *Principesse del loro tempo: 1989-1999*, in <https://heroica.it/principesse-disney-moda/>.
- Locatelli, Leone, *Principesse del nostro tempo: 2009-2016*, in <https://heroica.it/principesse-disney-moda/>.
- Lollo, Renata, *La letteratura per l'infanzia tra questioni epistemologiche e istanze educative*, in *La letteratura per l'infanzia oggi. Questioni epistemologiche, metodologie d'indagine e prospettive di ricerca*, Vita e Pensiero, Milano, 2002.
- Maio, Kathi, *Disney's Dolls*, in *New Internationalist*, n. 308, dicembre 1998.
- Marrone, Cristina, *Come sono cambiate le Principesse in ottanta anni di cartoni Disney*, in *Corriere della Sera*, 2020, [https://www.corriere.it/salute/neuroscienze/20\\_novembre\\_15/](https://www.corriere.it/salute/neuroscienze/20_novembre_15/).

- Marrone, Gianna, *Storia e generi della letteratura per l'infanzia*, Armando editore, Roma, 2002.
- Mckenzie, Barber, *Disney's female gender roles: the change of modern culture*, Indiana State University, 2015.
- Mikkola, Mari, *Femminist Perspective on Sex and Genders*, in Edward Nouri Zalta, Uri Nodelman (a cura di), in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2012/entries/feminism-gender/>.
- Milne, Alan Alexander, *Winnie the Pooh. When we were very young*, London, 1924, trad. it. Luigi Spagnol, *Winnie the Pooh*, Adriano Salano Editore, Firenze, 1993.
- Mugnaini, Fabio, *Le stagioni della fiaba, le regioni del racconto*, in Mariuccia Salvati, Loredana Sciolla (a cura di), *L'Italia e le sue regioni*, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 2015.
- Murgia, Michela, *Stai zitta e altre nove frasi che non vogliamo più sentire*, Einaudi, Torino, 2021.
- Nava, Paola, *Nascita e caratteristiche del femminismo storico in Italia - L'eredità del movimento delle donne alle nuove generazioni*, La Clé des Langues, Lyon, 2011, <https://cle.ens-lyon.fr/italien/civilisation/xxe-xxie/le-mouvement-des-femmes/nascita-e-caratteristiche-del-femminismo-storico-in-Italia-l-eredita-del-movimento-delle-donne-alle-nuove-generazioni>.
- Nobile, Angelo, Giancane, Daniele, Marini, Carlo, *Letteratura per l'infanzia e l'adolescenza. Storia e critica pedagogica*, La Scuola, Brescia, 2011.
- Nowakowski, Kelsey, *For Princesses, the Question Remains: Who's the Fairest?*, in *National Geographic*, 2020, <https://www.nationalgeographic.com/magazine/article/explore-disney-princess-ability-versus-beauty>.
- Oakley, Ann, *Sex, Gender and Society*, Hants, Gower Publishing Company Ltd, 1985.
- Pace, David, *Beyond Morphology: Lévi.Stauss and the Analysis of Folktales*, Allan Dudes (a cura di) in *Cinderella a Casebook*, University of Wisconsin, 1988.
- Pellegrino, Alberto, *Natura e caratteristiche di pregiudizi e stereotipi*, in *Lettere dalla Facoltà*, aprile 2019, <https://letteredallafacolta.univpm.it>.
- Perego, Gaetano, *Favole sopra i doveri sociali ad uso delle scuole*, dai torchi di Agnello Nobile, Milano, 1804.
- Perrault, Charles, *Cendrillon*, in *Contes de ma mère l'Oye*, Édition Barbin, Paris, 1697.
- Perrault, Charles, *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, 1697, Carlo Collodi (a cura di), *Le favole di Perrault*, Feltrinelli, Milano, 1979.
- Perrault, Charles, *La Belle au bois dormant*, in *Contes de ma mère l'Oye*, Édition Barbin, Paris, 1697.
- Pitzorno, Bianca, *Storia delle mie storie. Miti, forme, idee della letteratura per ragazzi*, Pratiche editrice, Milano, 2002.
- Politi, Serena, *DonneDisney*, in *L'Argante*, 2021-2022, <https://igeneticamentemortificati.com>.
- Priulla, Graziella, *C'è differenza. Identità di genere e linguaggi: storie, corpi, immagini e parole*, Franco Angeli, Milano, 2013.

- Propp, Vladimir Jakovlevič, *Morfologija skazki*, Accademia, Leningrad, 1928, trad. it. di Gian Luigi Bravo, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 2000.
- Rak, Michele, *Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggi, capriccio, metamorfosi, corpo*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 2005.
- Randall Garcia, James, *The Princess Evolution from SnowWhite to Rapunzel in Disney Animation*, University of Colorado, 2014.
- Reed, Patricia H., *From Snow White to Jasmine, Sixty Years of Disney Fairy Tales Heroines, Sixty Tears of Women: Passive Princess or Working Woman?*, University Microfilm International, Michigan, 1996.
- Reginato, Silvia, *L' "effetto principessa": eroine Disney e stereotipi di genere*, in *OggiScienza*, 2016, <https://oggiscienza.it/2016/07/06/principesse-disney-stereotipi-genere/index.htm>.
- Riva, Elena, Bignamini, Sofia, Julita, Lisa, Turani, Laura, *Nuovi principi e principesse. Identità di genere in adolescenza e stereotipi di ruolo nei cartoni animati*, Franco Angeli, Milano, 2020.
- Robbins, Alexandra, *The Fairy-Tale Facade: Cinderella's Anti-grotesque Dream*, in *The journal of popular culture*, vol. 32, fasc. 3, Oxford, 1998.
- Rodari, Gianni, *Favole a telefono*, Einaudi, Torino, 1962.
- Rodari, Gianni, *Filastrocche in cielo e in terra*, Einaudi, Torino, 1960.
- Rodari, Gianni, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1973.
- Rodari, Gianni, Presentazione a Hans Christian Andersen, *Fiabe*, Einaudi, Torino, 1970, p. XIX.
- Rosci, Elena, Pezzotti, Elena, *Psicologia. Il manuale di Scienze umane*, De Agostini Scuola, Novara, 2015.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Emilio*, Parigi, 1762, trad. it. di Aldo Visalberghi, *Emilio*, Bari, Laterza, 2003.
- Rubin, Gayle, *The traffic in Women. Notes on the "Political Economy" of sex*, in Rayna R. Reiter, *Toward an Anthropology of Women*, New York: Monthly Review Press, 1975, trad. it. Annarita Buttafuoco, in *DWFdonnawomanfemme*, n. 1, Associazione Utopia, Roma, 1976.
- Ruspini, Elisabetta, *Le identità di genere*, Carocci Editore, Roma, 2009.
- Sanga, Glauco, *La fiaba. Morfologia, antropologia e storia*, CLEUP SC, Padova, 2020.
- Sartori, Francesca (a cura di), *Differenze e disuguaglianze di genere*, Il Mulino, Bologna, 2009.
- Scott, Joan Wallach, *Il "genere": un'utile categoria di analisi storica*, in Ida Fazio (a cura di), *Genere, politica, storia*, Viella, Roma, 2013.
- Soave, Francesco, *Novelle morali*, Gaetano Motta, Milano, 1786.
- Stevenson, Robert Louis, *Strange case of Dr. Jekyll and Mr Hyde*, London, 1866, trad. it. Francesco Saba Sardi, *Lo strano caso del Dottor Jekyll e del signor Hyde*, Mondadori, Milano, 1975.
- Strabone, *Geografia*, trad. it. Francesco Ambrosoli, *Della Geografia di Strabone. Libri XVII*, Vol. 5, Milano, 1835.

- Straparola, Giovan Francesco, *Le Fiabe. Da "Le piacevoli notti"*, Matteo Martelli (a cura di), Aras Edizioni, Fano, 2015.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, trad. it. Elina Klersy Imberciadori, *La letteratura Fantastica*, Garzanti, Milano, 2022.
- Tofano, Sergio, *Signor Bonaventura*, in «Corriere dei Piccoli», Milano, 5 agosto 1928.
- Tolkien, John Ronald Revel, *Tree and Leaf*, George Allen & Unwin, London, 1964, trad.it. Francesco Saba Sardi, *Albero e Foglia*, Bompiani, Milano, 2000.
- Tolliver, Domonique, "*La principessa e il Ranocchio*": *chi era la vera principessa Tiana del classico animato Disney?*, in National Geographic Italia, GRDI, luglio 2024.
- Vamba, *Il giornalino di Gian Burrasca*, Firenze, 1912, Anna Colandrea (a cura di), Bergamo, Atlas, 2009.
- Vogler, Christopher, *The Writers Journey*, Studio City, California, 1992, trad. it di Jusi Loreti, *Il viaggio dell'Eroe*, Dino Audino editore, Roma, 2010.
- Zanzotto, Andrea, *Infanzie, poesie, scuoletta*, in «Strumenti critici», n.1, febbraio 1973.
- Zipes, Jack, *What Makes a Repulsive Frog so Appealing: Memetics and Fairy Tales*, in Journal of Folklore Research, Vol. 45, n. 2, Indiana University, 2008, p.p. 109-143.

## Filmografia

- Snow White and the seven Dwarfs* (David Hand, 1937).
- Cinderella* (Wilfred Jackson, Hamilton Luske, Clyde Geronimi, 1950).
- The Sleeping Beauty* (Clyde Geronimi, 1959).
- The Little Mermaid* (Ron Clements, John Musker, 1989).
- Beauty and the Beast* (Gary Trousdale e Kirk Wise, 1991).
- Aladdin* (Ron Clements e John Musker 1992).
- Pocahontas* (Mike Gabriel, Eric Goldberg, 1995).
- Mulan* (Tony Bancroft, Barry Cook, 1998).
- The Princess and The Frog* (Ron Clements, John Musker, 2009).
- Tangled* (Nathan Greno, Byron Howard, 2010).
- The Brave* (Mark Andrews, Brenda Chapman, Steve Purcell, 2012).
- Frozen* (Chris Buck, Jennifer Lee, 2013).
- Moana* (Ron Clements, John Musker, 2016).