

Italica 2025, vol. 16

Wratislaviensia

NUOVE STANZE PER SÉ: DONNE E BAMBINE NELLA LETTERATURA ITALIANA PER L'INFANZIA

Edited by

Katarzyna Biernacka-Licznar

Anna Finozzi

Carmen Petruzzi

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief

Justyna Łukaszewicz

Associate Editors

Katarzyna Biernacka-Licznar – Literature

Daniel Ślapek – Linguistics

Editorial Secretary

Katarzyna Biernacka-Licznar

Language Editors

Anna Finozzi, Carmen Petruzzi – Italian

Patrycja Poniatowska – English

Editorial Advisory Board

Sonia Maura Barillari (Università di Genova, Italy)

Marnie Campagnaro (Università degli Studi di Padova, Italy)

Ilde Consales (Università degli Studi Roma Tre, Italy)

Valeria Della Valle (Sapienza Università di Roma, Italy)

Clorinda Donato (California State University, USA)

Giacomo Ferrari (Università degli Studi del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro", Italy)

Monika Gurgul (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Poland)

Elżbieta Jamrozik (Uniwersytet Warszawski, Poland)

Barbara Meazzi (Université Côte d'Azur, France)

Jadwiga Miszalska (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Poland)

Olga Płaszczewska (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Poland)

Lucinda Spera (Università per Stranieri di Siena, Italy)

Giovanna Tomassucci (Università di Pisa, Italy)

Monika Woźniak (Sapienza Università di Roma, Italy)

Technical Editor

Mirosław Głodkowski

Cover Design

Krzysztof Galus

This journal is published under the terms of the non-exclusive Creative Commons Licence and distributed in the electronic Open Access version via the platform of the University of Wrocław.



The reference version of the journal is the printed edition.

Publishing collaboration of the Faculty of Languages, Literatures and Cultures of the University of Wrocław and Wydawnictwo Adam Marszałek

© Copyright by Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2025

ISSN 2084-4514, e-ISSN 2450-5943

Editorial Office *Italica Wratislaviensia*

Instytut Filologii Romańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego

pl. Bp. Nankiera 4, 50-140 Wrocław

e-mail: italica@uwr.edu.pl, justyna.lukaszewicz@uwr.edu.pl

<http://czasopisma.marszalek.com.pl>

<https://ifr.uwr.edu.pl/czasopisma/italica-wratislaviensia/>

Circulation of 100 copies

Wydawnictwo Adam Marszałek, ul. Lubicka 44, 87-100 Toruń
tel. 56 664 22 35, e-mail: info@marszalek.com.pl, www.marszalek.com.pl
Drukarnia, ul. Warszawska 54, 87-148 Łysomice

VALUTATORI DEL VOLUME / REVIEWERS OF THIS ISSUE

Mercedes Arriaga Flórez, Universidad de Sevilla, Spagna
Vittoria Bosna, Università degli Studi di Bari Aldo Moro, Italia
Antonella Cagnolati, Istituto di Storia Contemporanea di Ferrara, Italia
Nancy Canepa, Dartmouth College, USA
Francesca Dello Preite, Università degli Studi di Firenze, Italia
Simone di Biasio, Università Roma Tre, Italia
Giacomo Ferrari, Università degli Studi del Piemonte
Orientale “Amedeo Avogadro”, Vercelli, Italia
Valerio Ferro Allodola, Università degli Studi Mediterranea di Reggio
Calabria, Italia
William Grandi, Università di Bologna, Italia
Maria Lucenti, Università di Genova, Italia
Milagro Martín Clavijo, Universidad de Salamanca, Spagna
Barbara Meazzi, Université Côte d’Azur, Francia
Juri Meda, Università di Macerata, Italia
Anna Miller-Klejsa, Uniwersytet Łódzki, Polonia
Monica Mosca, Uniwersytet Wrocławski, Polonia
Ewa Nicewicz, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
w Warszawie, Polonia
Francesca Davida Pizzigoni, Università di Torino, Italia
Laura Tosi, Università Ca’ Foscari Venezia, Italia
Dario Prola, Università di Torino, Italia
Angelo Rella, Uniwersytet Szczeciński, Polonia

INDICE

STUDI

Domenico Francesco Antonio Elia

Fumetti al femminile: una lunga storia verso l'emancipazione 9

Dalila Forni

Bambine, ragazze e donne nei graphic novel di Teresa Radice
e Stefano Turconi 31

Chiara Malpezzi

Madonne, bambine e nuove regine. Icone femminili nelle serie biografiche
italiane per l'infanzia e l'adolescenza (2002–2022) 47

Valeria Puccini

«Chi può dire che il mondo sia vecchio e cattivo, finché vi nascono i bimbi?»:
la narrativa per l'infanzia di Laudomia Bonanni 69

Diego Salvadori

La narratrice e lo spazio della bambina. *La leggenda d'oro di Mollichina*
di Camille Mallarmé 85

Gabriella Seveso

Storie della buonanotte per bambine ribelli: un caso editoriale
“femminista”? 105

Anna Travagliati

Albi illustrati “rivoluzionari”, “militants”, “non-sexist”:
la ricezione di Dalla parte delle bambine in Italia, Francia e Regno Unito 123

VARIA

Katarzyna Biernacka-Licznar & Natalia Paprocka

Le case editrici lillipuziane e la loro offerta delle traduzioni polacche di letteratura italiana per l'infanzia (2000–2020) 143

Gabriele La Rosa & Laura Pillon

Due sguardi, due Laide. Analisi di *Un amore* di Dino Buzzati tra libro e film . 163

RECENSIONE

Roman Sosnowski

Linguistica del presente e del futuro

Arjuna Tuzzi (2024). *Fondamenti di analisi dei dati testuali*. Roma: Carocci, pp. 268 187

NOTE SUGLI AUTORI 199

CRONACA DEGLI ITALIANISTI POLACCHI 203

BIBLIOGRAFIA DELL' ITALIANISTICA POLACCA DEL 2024 205

PROCEDURA DI VALUTAZIONE 221

CONTENTS

STUDIES

Domenico Francesco Antonio Elia

Women's Comics: A Long History towards Emancipation 9

Dalila Forni

Girls and Women in the Comics of Teresa Radice and Stefano Turconi. 31

Chiara Malpezzi

Madonnas, Little Girls, and New Queens: Female Icons in Italian Biographical Series for Young Readers (2002–2022) 47

Valeria Puccini

‘Chi può dire che il mondo sia vecchio e cattivo, finché vi nascono i bimbi?’:
Laudomia Bonanni's Children's Fiction. 69

Diego Salvadori

The Devourer of Stories: Camille Mallarmé's *La leggenda d'oro di Mollichina* 85

Gabriella Seveso

Good Night Stories for Rebel Girls: A ‘Feminist’ Publishing Case?. 105

Anna Travagliati

“Rivoluzionari,” “Militants,” “Non-Sexist” Picturebooks:
The Reception of *Dalla parte delle bambine* in Italy, France, and the UK 123

VARIA

Katarzyna Biernacka-Licznar & Natalia Paprocka

Lilliputian Publishers and Their Offer of Polish Translations
of Italian Children's Literature (2000–2020) 143

Gabriele La Rosa & Laura Pillon

Two Gazes, Two Laides. An Analysis of Dino Buzzati's *Un amore* across
Its Literary and Cinematic Forms 163

REVIEW

Roman Sosnowski

Book review: Arjuna Tuzzi (2024). *Fondamenti di analisi dei dati testuali*.
Roma: Carocci, 268 pp. 187

NOTES ON THE AUTHORS 199

POLISH CHRONICLE OF ITALIAN STUDIES 203

BIBLIOGRAPHY OF ITALIAN STUDIES IN POLAND IN 2024 205

PEER REVIEW PROCEDURE 221

Studi

Studies

Domenico Francesco Antonio Elia

Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”, Italia

domenico.elia@uniba.it

ORCID: 0000-0002-0419-3642

FUMETTI AL FEMMINILE: UNA LUNGA STORIA VERSO L'EMANCIPAZIONE

WOMEN'S COMICS: A LONG HISTORY TOWARDS EMANCIPATION

Abstract: The paper intends to trace the genesis and development of female presence in Italian comics. This is a relatively recent phenomenon, influenced by the late entry of women into children's literature in Italy (Barsotti, 2011) and only achieving significance from the 1960s onwards with characters such as Valentina, designed by Crepax in 1965 (Coaloe, 2018), and Valentina Mela Verde, created by Grazia Nidasio in 1969 (Articoni, 2019). This delay was caused by the fact that comic strip production that had historically been dominated by male authors and editors. As a result, it took several decades for female figures in comics to assert themselves in a process fuelled by the increasing numbers of girls reading comics, who have come to account for 25% of the readership in the new millennium (Pietrini, 2008). Emancipation has been channelled by two developments: the foundation/establishment of new comic series with female protagonists and the affirmation of female authors, such as the Giussani sisters, the creators of Diabolik in 1962. This article offers an account of how the new comic strips authored by women and mostly published by Bonelli have promoted progressive environmental and social justice ideals, matured within the contemporary world. To end with, this article considers the influence of Japanese *manga*, comparing it with the most recent European and American comics.

Keywords: comics, authors, Italy, Bonelli, emancipation

1. LE ORIGINI DEL FUMETTO FEMMINILE: IL CONTESTO INTERNAZIONALE

La necessità di sviluppare un contributo sulla genesi e sulla successiva diffusione del fumetto femminile in Italia può essere inquadrata all'interno di una stagione di studi iniziata negli anni Sessanta e proseguita nei decenni successivi (Bertoni Jovine, 1962; Genovesi, 1976; Faeti, 1986) che ha contribuito a restituire dignità culturale a un medium comunicativo che sino a quel momento godeva di scarsa considerazione all'interno dell'Accademia nazionale. L'ostracismo esercitato nei confronti del fumetto deve essere inquadrato alla luce delle difficoltà incontrate da questo medium comunicativo (Chute & Dekoven, 2012, p. 175) nel percorso di emancipazione che l'ha trasformato da prodotto riservato all'infanzia a uno aperto a un pubblico più vasto e intergenerazionale (Cristante, 2016, poss. 2580–2596). Si è trattato di un processo complesso, che appare non ancora compiutamente realizzato a causa della mancata creazione di un filone di studi *ad hoc* (Meda, 2011, p. 8), e che non può rinunciare alle recenti suggestioni euristiche emerse in occasione della compilazione del *Dizionario Biografico dell'Educazione (1800–2000)* (Chiosso & Sani, 2013) per lumeggiare, tra gli altri profili biografici ancora poco noti alla comunità accademica, una serie di autori e di opere legate alla produzione di un fumetto al femminile. Lo scopo di questo contributo, dunque, è quello di accogliere la sfida lanciata dai *women's studies* (Ulivieri, 2008) per riscoprire “il significativo contributo allo sviluppo della storia educativa oltre che culturale e civile del nostro Paese” (Ghizzoni et al., 2016, p. 377) di autori e autrici di fumetti con protagonisti femminili, figure storico-educative sovente trascurate dalla ricerca accademica.

Si rende auspicabile, inoltre, un approccio euristico che rifletta sull'immaginario promosso dal medium fumetto “senza tralasciare il nesso fondante tra letteratura per l'infanzia, *authorship* e scrittura femminile”, poiché quest'ultima si dimostra “ibrida e aperta ai diversi linguaggi dell'illustrazione, del cinema, del fumetto, della musica, del

digitale e [...] contiene implicazioni storiche, pedagogiche, antropologiche e sociologiche” (Bosna, 2021, pp. 618–620). Il fumetto, del resto, rientra a pieno titolo all’interno di una letteratura giovanile che comprende un raggruppamento variegato di prodotti “a linguaggio misto, iconico-verbale, o anche non verbale, tutti accomunati dalla dimensione della narratività” (Nobile, 2023, p. 10).

Non si tratta, tuttavia, di elaborare una storia unitaria del fumetto femminile italiano allo scopo di “delineare un mosaico di corrispondenze o di ‘eccedenze’ (nel senso latino di ‘andare fuori’) tra la condizione femminile a strisce e quella ‘vera’” (Zanatta et al., 2009, p. 4), non solo perché si correrebbe il rischio di omettere autrici e personaggi ovvero di tramutare l’articolo in un arido elenco di nomi e di date, ma soprattutto perché non sarebbe pienamente soddisfatto, seguendo tale approccio, uno degli obiettivi posti da questo contributo, che consiste nel delineare alcuni snodi fondamentali della storia del fumetto femminile mondiale che hanno condotto, attraverso un percorso non privo di ambiguità e contraddizioni, all’emancipazione dei personaggi femminili nei *comics*. Particolare attenzione sarà attribuita alla produzione statunitense, considerata l’importanza che il medium del fumetto ha assunto al di là dell’Oceano Atlantico sin dai suoi esordi nel 1895, e i riflessi che questa ha avuto, inevitabilmente, nella pubblicazione dei *comics* italiani.

Non sorprende constatare, dunque, che la prima serie avente un personaggio femminile come protagonista sia stata pubblicata proprio negli Stati Uniti: si tratta di *Little Orphan Annie*, creata da Harold Gray ed edita per la prima volta nel 1924, presto minacciata dalla concorrente *Little Annie Rooney* (1927) realizzata da Brandon Walsh. In entrambe le serie la protagonista femminile si ispirava al romanzo drammatico di matrice dickensiana, dai tratti moralistici e conservatori (Barbieri, 2014, p. 24). Sarà necessario, dunque, attendere gli anni Venti per avere un personaggio femminile capace di emanciparsi (Pietrini, 2008, p. 16): *Tillie the Toiler* (1921–1959) creata da Russ Westover, una ragazza graziosa fisicamente e dall’abbigliamento molto curato, impiegata come stenografia e segretaria – raffigurazione e ruoli tradizionalmente associati al genere femminile – e tuttavia capace di avere una vita sentimentale attiva e di arruolarsi, durante la Seconda guerra mondiale,

nell'esercito statunitense. Nel 1941 lo psicologo William Moulton Marston (1893–1947), con il beneplacito della DC, che gli aveva commissionato un'indagine sulla propria produzione al fine di migliorarla, creò il personaggio di *Wonder Woman*, un'amazzone guerriera semidivina, ispirata alla mitologia classica, "con l'esplicito intento di raggiungere il pubblico femminile" (Barbieri, 2014, p. 39).

Negli Stati Uniti degli anni Cinquanta, al culmine di una lunga campagna d'odio nella quale i fumetti furono accusati di "istigare a trasgressioni d'ogni sorta" (Hajdu, 2010, p. 121), i progressi di questo medium furono arrestati dall'istituzione nel 1954 del *Comics Code Authority* (CCA) organo adibito alla censura nei confronti di questi prodotti, istituito nel 1954 a seguito delle polemiche scatenate dalla coeva pubblicazione del volume *Seduction of the Innocent* dello psichiatra Frederic Wertham. In questa opera l'autore avanzava la proposta di vietare i fumetti agli adolescenti di età inferiore ai 16 anni, perché riteneva che incoraggiassero comportamenti improntati al sadismo e indirizzassero il pubblico di lettori giovanili verso atteggiamenti non ortodossi, influenzati dalle rappresentazioni di relazioni ritenute omosessuali (Condis & Stanfill, 2022, p. 955). Nell'analisi effettuata da Wertham sui personaggi femminili dei fumetti emerge una loro duplice caratterizzazione, intesa come sovversione delle peculiarità normative proprie della femminilità della prima parte del Novecento, ovvero, portatrice di patologie gravi che li rendevano devianti e spaventosi (Tilley, 2018, p. 2).

Negli anni compresi fra l'ingresso degli Stati Uniti nella Seconda guerra mondiale e la pubblicazione dell'opera di Wertham, del resto, il numero di autrici e illustratrici di fumetti statunitensi era aumentato per effetto del richiamo alle armi dei loro colleghi (Hajdu, 2010, p. 188), mostrando – come accadeva nella serie fantascientifica *Planet Comics* (1940–1953) – una raffigurazione femminile tesa a esaltare il carattere forte ed eroico delle sue protagoniste. (Larew, 1997, p. 591)

2. AGLI ALBORI DEL FUMETTO FEMMINILE IN ITALIA: DALLE ORIGINI AGLI ANNI SESSANTA

Una presenza femminile nei *comics* italiani si può riscontrare già nel corso della Prima guerra mondiale, allorché, per mobilitare l'infanzia, sulle pagine del *Corriere dei Piccoli* furono pubblicati una serie di fumetti che avevano come protagonista, tra gli altri, Didi, una piccola contadina residente in un villaggio collocato in provincia di Trento che, con l'aiuto di alcuni animali suoi amici, riusciva a respingere l'attacco dei soldati croati dell'Impero austro-ungarico. Questa serie rivolta alle bambine, pubblicata tra febbraio e maggio del 1916 e realizzata dall'illustratore Mario Mossa de Murtas, era "caratterizzata dal tema dell'Italia povera, inferiore rispetto al nemico dal punto di vista militare ma superiore per astuzia e spirito d'iniziativa" (Bianchi, 2022, p. 129). Nel primo dopoguerra conobbe un grande successo il personaggio di *Viperetta*, una bambina creata nel 1919 da Antonio Rubino (Fava, 2013a, pp. 440–441), protagonista di un romanzo illustrato al cui interno erano presenti diversi linguaggi espressivi, comprese anche le vignette proprie dei *comics*, che dialogavano fra loro "con pari dignità, contribuendo insieme alla definizione dello spazio immaginario che prende vita nella mente del lettore durante l'atto della lettura" (Negri, 2010, p. 8). A differenza della produzione fumettistica statunitense coeva, tuttavia, la protagonista non si ispirava ai drammi di Dickinson, ma si caratterizzava, al contrario, per un'esistenza avventurosa il cui obiettivo era quello di aiutarla a compiere il suo processo di maturazione, certificato dal mutamento del proprio nome in una forma maggiormente civile e accettata, dunque, dalla società di riferimento, "disinviperendosi" (Negri, 2010, p. 24). Negli anni della dittatura fascista, invece, si registrò una regressione nella rappresentazione dell'immagine femminile, in linea con le politiche messe in atto dal Regime: i fumetti, infatti, trasmettevano la concezione di una donna intesa come una "debole coprotagonista nei temi amorosi" (Laterza & Vinella, 1980, p. 133), ovvero impegnata, come accadrà nel periodico *Il Balilla*, a rappresentare doveri e virtù della *Piccola Italiana* (Meda, 2007, p. 24). terminate le ostilità che avevano contrapposto l'Italia agli USA, l'influenza statunitense si accrebbe nel

secondo dopoguerra, allorché Enzo Magni e Gian Domenico Dalmasso pubblicarono *Pantera Bionda* (1948), una supereroina ispirata all'americana *Sheena*, procace regina della giungla, che era stata presentata per la prima volta al pubblico americano nel 1939. *Pantera Bionda*, tuttavia, incorse presto nella censura e dovette così, dopo soli otto mesi di esistenza editoriale, abbandonare gli abiti succinti per indossare una gonna lunga sino al ginocchio e un corpetto coprente: si trattava, nonostante queste grottesche limitazioni, di una sorta di “femminista ante-litteram” (Fossati, 1977, p. 108) che si dimostrava “capace di badare a sé stessa, di difendersi come di combattere, libera di legarsi o no ad un uomo” (Laterza & Vinella, 1980, p. 139). Parallelamente, dunque, l'effetto dirompente della fase censoria iniziata nel secondo dopoguerra negli Stati Uniti fu avvertito anche in Italia, laddove si svolse un acceso dibattito in merito al fumetto, considerato nemico della lettura dai partiti di massa (Carioli, 2019). Le ristampe di *Tex*, creato da Gian Luigi Bonelli e Aurelio Galleggini negli anni Quaranta, “furono sottoposte a un'accurata ripulitura di linguaggio, opinioni e scollature femminili” (Barbieri, 2010, p. 27). Il risanamento dell'Italia, uscita prostata dalla guerra, sarebbe dovuto passare anche attraverso la lotta condotta contro “la mala stampa, i brutti romanzi così come i fumetti peggio” (Montino, 2012, p. 288), come emerse in occasione del Convegno nazionale degli scrittori per l'infanzia e la gioventù svoltosi a Bologna nel 1956.

Negli anni Cinquanta, inoltre, si affermò in Italia il fotoromanzo, un medium comunicativo affine al fumetto legato “in modo specifico a identità di genere (un certo pubblico femminile) e a strati di popolazione a basso reddito” (Frezza, 2004, p. 114), che contribuì a rinforzare le tradizionali gerarchie di genere, sottolineando il ruolo strategico della figura paterna nel preservare la condizione psico-fisica e l'integrità sessuale delle figlie (Phillips & Heifler, 2020, p. 2). L'epilogo di queste pubblicazioni era sovente caratterizzato dal matrimonio che introduceva la donna all'interno della cerchia privilegiata della quale faceva già parte il marito (Spinazzola, 2018, pos. 1478).

Il secondo dopoguerra, tuttavia, fu caratterizzato anche da istanze sociali innovatrici, che non risparmiarono la produzione a fumetti coeva, sebbene esse siano state sacrificate, come scritto in precedenza,

in nome della censura imperante negli anni Cinquanta: Fiammetta, la co-protagonista di *Sciuscìa*, creato nel 1949 da Tristano Torelli in collaborazione con Giana Anguissola (Fava, 2013b, pp. 51–52), rivendicava un ruolo più attivo per le donne, all'interno di una generale richiesta di maggiore libertà individuale: bisogna considerare, inoltre, che “questo ruolo da protagonista le viene affidato dall'ufficiale americano, simbolo di una modernità imminente che stava per arrivare appunto con le truppe alleate” (Montino, 2012, p. 304).

Negli anni Cinquanta Grazia Nidasio illustrò per il *Corriere dei Piccoli Alibella* (1953–1962): si trattava di una serie di storie autoconclusive al cui interno la protagonista era una bambina provvista di ali da farfalla che le permettevano di esplorare il mondo in compagnia dell'elefante Nino, e che inauguravano così “una rappresentazione dell'infanzia sempre più vera e sempre più lontana dagli stereotipi che l'affliggevano” (Fochesato, 2006, p. 10). Bisognò attendere il decennio seguente, tuttavia, per leggere storie incentrate non più esclusivamente sull'infanzia femminile, ma sull'adolescenza: nella serie *Violante* (1961–1967), disegnata ancora da Nidasio, la protagonista assumeva il soprannome di *Violante Rock* a causa della passione che nutriva per la musica. *Violante* appariva perfettamente inquadrata nella sua epoca, seguendo le mode musicali coeve che caratterizzavano la trasformazione in senso armonioso del suo personaggio (Scarpa, 2018). Sul finire degli anni Sessanta, ancora sulle pagine del *Corriere dei Piccoli*, esordì un nuovo personaggio creato da Nidasio, *Valentina Mela Verde* (1969); si trattava di un fumetto capace di narrare “con acume e sensibilità momenti controversi, affrontando argomenti adolescenziali o modaioli, o temi più scottanti come la crisi dell'economia, il pacifismo, la contestazione giovanile” (Articoni, 2019, p. 73). Questa serie, come hanno sottolineato Boero e De Luca (2003, p. 304), rappresentò un vero e proprio salto di qualità che “nasceva dalla volontà di aprirsi al pubblico delle ragazze, in una testata in cui l'orientamento generale era più maschile” (Hamelin, 2011, p. 138). Appare rilevante, in questo mutamento fondamentale del fumetto italiano, il ruolo assunto da *Miura*, ossia Cesare, il fratello maggiore di Valentina che, crescendo, scopre di avere una propensione alla cura dei bambini, tanto da essere soprannominato “momma” (Articoni, 2019, p. 81).

Negli anni Sessanta ottennero un grande successo due autrici che, nonostante abbiano privilegiato un personaggio di sesso maschile, segnarono una nuova fase del fumetto italiano (Nannipieri, 2012, pp. 6–45): Angela e Luciana Giussani (Surdi, 2013, p. 668), infatti, crearono *Diabolik*, “prototipo ed antesignano delle narrazioni immerse nella quotidiana violenza dell’era moderna, metropolitana, capitalistica” (Frezza, 2004, p. 119), un personaggio libero da vincoli di natura morale e sovvertitore dell’ordine sociale esistente. Nello stesso decennio, inoltre, si impose *Valentina* (1965), disegnata da Guido Crepax e pubblicata sul mensile “Linus”: si trattava di un personaggio sensuale, ispirato ai protagonisti femminili francesi coevi (Barbieri, 2014, p. 122), e allo stesso tempo colto, che ha “come punto di riferimento la Milano intellettuale degli anni Sessanta e Settanta” (Coaloa, 2018, p. 41). Merita una menzione, sotto questo aspetto, la produzione artistica di Milo Manara, che esordì nell’ambito dei comics nel 1976 pubblicando sulla rivista “Alter” la storia intitolata *Lo scimmiotto*, scritta da Silverio Pisu, che si ispirava, in parte, alla produzione onirica e fantascientifica del francese Jean Giraud, alias Moebius (1938–2012): le promettenti premesse iniziali, tuttavia, non furono mantenute e Manara divenne celebre proponendo “schemi narrativi erotici disegnati con cura, ma sostanzialmente ripetitivi” (Barbieri, 2014, p. 142).

Fino agli anni Settanta, tuttavia, il ruolo delle donne nella produzione dei fumetti in Italia appariva, nel suo complesso, ancora limitato: secondo i dati raccolti dall’Unione Italiana Stampa Periodica Per Ragazzi (UISPER), di orientamento cattolico, nel 1975 “la proporzione fra personaggi femminili e maschili sarà ancora di 1 a 15 (!) e vi si rilevava che la donna avesse ancora il ruolo prevalente di comprimaria, vittima, fidanzata, moglie, massaia o segretaria” (Pallottino et al., 2025, p. 102).

3. IL FUMETTO FEMMINILE NEGLI ANNI OTTANTA E NOVANTA: UNA SVOLTA PARADIGMATICA

Negli anni Ottanta del secolo scorso comparve una nuova generazione di personaggi femminili in Italia che rappresentavano una serie di eroine rese ormai “del tutto indipendenti dall’universo maschile o addirittura, in una sorta di rovesciamento delle parti, affiancate da personaggi maschili di secondo piano” (Barsotti, 2011, p. 134). Decisiva, in questo senso, era stata la pubblicazione nel 1973 del testo *Dalla parte delle bambine* di Elena Gianini Belotti nel quale l’autrice criticava “la fittissima trama di condizionamenti che attraversavano i percorsi di formazione di genere” (Caso, 2021, p. 63). Questo saggio ricoprirà una fondamentale importanza per il movimento femminista coevo, tanto da ispirare il nome di un’omonima casa editrice che si impegnava “a tradurre le conquiste dell’autocoscienza femminista in un linguaggio intelligibile anche alle fasce più giovani della popolazione” (Di Giusto, 2024, p. 26). Gli effetti di questa svolta, dunque, caratterizzarono la produzione a fumetti italiana tra la fine degli anni Settanta e l’inizio del decennio successivo: in questa fase temporale si collocò, ad esempio, la serie di Attilio Micheluzzi intitolata *Petra Chérie* (1977–1982), composta di venticinque episodi pubblicati sul *Corriere dei Ragazzi*, *Il Giornalino* e *Alter* e ristampata come storia unitaria nel formato del *graphic novel* nel 2013. La protagonista, aviatrice di professione, ribaltava la prospettiva di genere, scegliendo un impiego tradizionalmente legato alla sfera maschile, e sconfessava le idee politiche del suo creatore, profondamente anticomunista, per seguire la rivoluzione sovietica e allontanarsi dalle trincee della Prima guerra mondiale. Micheluzzi, dunque, nonostante le sue personali convinzioni fossero di natura opposta, comprendeva – non sorprendentemente, alla luce di quanto esposto in precedenza – che il suo personaggio femminile, nato “in un momento di forte ripensamento dei ruoli di genere nella società, non può fare altro che abbandonarlo per scegliere la rivoluzione” (Comberinati, 2020, p. 266). Nello stesso decennio, del resto, l’inglese Alan Moore pubblicò la serie *The Ballad of Halo Jones* (1984–1986), nella quale sfidò il repertorio tradizionale della rappresentazione femminile per criticare in questo modo, attraverso lo

straniamento critico peculiare della fantascienza, la realtà politica coeva del Regno Unito, dominata dalla figura di Margaret Thatcher, e denunciare la violenza di genere e la sua reificazione come spettacolo (Gray, 2020, p. 140). L'obiettivo dell'autore era quello di sviluppare una protagonista femminile innovativa per confutare l'accusa, rivolta ad altri personaggi "rosa" inseriti nella rivista *2000AD*, di essere niente affatto credibili e ispirati solo da criteri supereroici e iper-sessualizzati (Taylor, 2007, pp. 352–353).

La pubblicazione di serie aventi protagonisti femminili conobbe un rapido incremento, tuttavia, soprattutto nel decennio successivo, approfittando di una generale congiuntura commerciale positiva che riguardò il fumetto: "il settore di varia – una produzione [nella quale sono inclusi i fumetti] [...] che ha come canali di elezione la libreria e le cartolibrerie, la grande distribuzione, l'edicola [...] tra 2000 e 2001 fa registrare un incremento del 2,2%" (Peresson, 2002, pp. 29–30). In questo periodo si distinse in Italia un giovane autore, Luca Enoch (1962), che aveva già esordito nel 1992 sulla rivista *Intrepido*, pubblicata dalla Casa Editrice Universo, con una serie dedicata a una studentessa liceale bisessuale di nome Elizabeth, appassionata di graffitismo urbano nel quale adoperava le bombolette spray dalle quali derivava il suo appellativo di *Spraylizz* (nonché il titolo della serie). Le vicissitudini della protagonista erano ambientate in un contesto urbano occidentale che riproduceva le problematiche sociali e ambientali proprie della metà degli anni Novanta (Enoch, 2009). Tre anni più tardi, a sua volta, la casa editrice Bonelli decise di puntare sul successo di una serie femminile grazie all'intuizione di sviluppare un personaggio secondario *Legs Weaver*, già presente in *Nathan Never*, per renderlo protagonista della omonima pubblicazione. Anche in questo caso l'eroina dimostrò una capacità notevole di incrinare la rappresentazione tradizionale femminile per privilegiare, al contrario, una versione ironica e sexy, ispirata all'attrice Sigmourney Weaver. *Legs*, dunque, non incarnava più una caratterizzazione passiva del personaggio femminile, ma esprimeva un modello differente, nel quale prevaleva una sensualità attiva che si mostrava capace di ironizzare sul proprio corpo senza ridicolizzarlo, ovvero riducendolo a una fantasia erotica del lettore. Negli albi, inoltre, emergeva l'omosessualità

dichiarata del personaggio “che da questo punto di vista ne fa un *unicum* nella produzione Bonelli, e non solo” (Accorsi, 2004, p. 306).

Gli ideali progressisti che animavano la giovane protagonista di *Spraylitz* furono ripresi da Enoch nella mini-serie di *Gea*, pubblicata dalla Bonelli fra il 1999 e il 2007: l'omonima protagonista di questo fumetto era un'adolescente impegnata a difendere la Terra da parte di esseri provenienti da altre dimensioni. Costituisce un elemento degno di menzione osservare come l'immaginario promosso da Enoch sin dai suoi esordi sembra ispirarsi alle proposte educative avanzate da Gianini Belotti affinché le bambine non siano formate “a immagine e somiglianza dei maschi, [restituendo] a ogni individuo che nasce la possibilità di svilupparsi nel modo che gli è più congeniale, indipendentemente dal sesso a cui appartiene” (Gianini Belotti, 1973, p. 8), aprendo così “una terza via” al cui interno generi e generazioni differenti possano costruire uno “spazio dell'incontro” (Musi, 2014, pp. 53–54).

Nell'ultimo scorcio del Novecento, inoltre, la Bonelli pubblicò la serie *Julia Kendall* (1998), la cui omonima protagonista era ispirata all'aspetto fisico di Audrey Hepburn: anche in questo caso l'autore, Giancarlo Berardi, riuscì a sviluppare un personaggio che rappresentava una rottura con il passato. Julia, infatti, era una docente universitaria di criminologia e consulente della procura di un'immaginaria cittadina statunitense. Un ruolo tradizionalmente maschile, come quello associato all'Accademia, fu vissuto dalla protagonista in modo intelligente e accurato, tenendo “conto delle ricerche più recenti e delle statistiche elaborate dai vari centri che studiano il comportamento criminale dell'uomo” (Accorsi, 2004, p. 307).

Nella seconda miniserie prodotta da Enoch per la Bonelli, intitolata *Lilith* (Elia, 2024a, pp. 209–228), la protagonista omonima ribaltò le convinzioni iniziali che demonizzavano la natura in antitesi alla specie umana, recuperando una serie di suggestioni che proponevano “l'antico equilibrio e l'armonia fra essere umano e natura tramandato attraverso le credenze shintoiste” (Martorella, 2006, p. 59). Nella produzione nipponica dei manga, del resto, è possibile “riscontrare una diffusa capacità di integrare gli opposti” (Bartoletti, 2012, p. 6) rispetto al contesto occidentale dove, almeno sino ad anni recenti, è stata prevalente una

narrazione manichea che vedeva contrapposti eroi e antagonisti (Robbins, 1996). Il contesto giapponese, inoltre, annoverava autrici di manga fin dagli anni Quaranta, probabilmente a causa della sua “vocazione psicologista [...] [rivelandosi] assai più attento ai piccoli sentimenti personali di quanto non lo sia il fumetto americano” (Barbieri, 2014, pp. 75–76). Assecondando le istanze innovatrici proprie del fumetto di fine secolo, Lilith svolse la sua missione in modo indipendente, accompagnata da una sorta di famiglia virtuale al quale la protagonista si rivolgeva al maschile.

Il nome di Lilith rappresentava il rovesciamento delle logiche tradizionali di genere: secondo una versione del mito ebraico della creazione dell’umanità, infatti, Lilith sarebbe stata la prima donna e compagna di Adamo, nata anch’ella dalla polvere e non da una costola dell’uomo, come avverrà per Eva. Proprio a causa della sua differente origine, che implicava una parità di genere, Lilith “non poteva essere accettata dalla cultura ebraica, perché significava un rovesciamento del dominio incontrastato della mentalità patriarcale” (Sartori, 2010, p. 51). Seguendo un *modus operandi* perseguito anche da Gea, Lilith compì, nel drammatico epilogo della serie, una scelta che ribaltò tutti gli insegnamenti ricevuti, nei confronti dei quali si era mostrata sempre più insofferente, fino ad accettare l’idea rivoluzionaria che fosse la specie umana a rappresentare il parassita che infettava la natura e non il contrario, come le era stato spiegato all’inizio della sua missione. La conclusione della serie, dunque, sottoponeva al lettore una domanda dall’esito quanto mai incerto, che ribaltava totalmente il *Comic Book Code*, pubblicato nel 1954, in cui si stabiliva senza ombra di dubbio che il Bene avrebbe trionfato sul Male e che gli antagonisti sarebbero stati puniti per i loro crimini (Code of the Comics Magazine Association of America, Inc., 1954).

4. UN FUTURO A RISCHIO: L’OMBRA LUNGA DEL COMICSGATE IN OCCIDENTE

Nella sezione conclusiva si intende mostrare l’antinomia, evidente nella produzione a fumetti pubblicata nell’ultimo trentennio, e in modo particolare in quella caratterizzata dalla presenza di autrici e personaggi

femminili, tra lo sviluppo di istanze progressiste, rintracciabili tanto nel fumetto italiano – ben rappresentato, sotto questo aspetto, dagli albi della Bonelli – che in quello europeo e americano, e l'accanita resistenza esercitata da un fandom ostile a questi sviluppi, legato a ambienti politici reazionari di estrema destra collocati soprattutto – ma non esclusivamente – nel contesto statunitense. Questo fandom retrivo, infatti, concepisce i personaggi femminili nel fumetto ancora come oggetti ipersessualizzati; altrove, invece, ad esempio nell'Europa orientale, il fumetto femminile è costretto a confrontarsi con una società nella quale le donne hanno conosciuto tardivamente l'ingresso nel settore dell'editoria. Non si tratta, dunque, di intentare una riflessione di taglio comparativo sugli sviluppi del fumetto *tout court*, quanto di offrire una presentazione delle ambiguità e delle incertezze sottese al futuro di questo medium e che, ancora una volta, vedono al centro della discussione la figura femminile, intesa sia come personaggio dei *comics*, sia come autrice, ovvero editrice, coinvolte nella produzione di questo medium.

Sulla base di queste premesse non sorprende constatare, dunque, come nel contesto rappresentato dall'Europa occidentale, e più precisamente nel caso tedesco, la produzione locale di manga (*Germanga*) sia riuscita a collocare al centro della propria riflessione gli impulsi transnazionali che agiscono sulle concezioni del genere, della sessualità e del femminismo, mostrando l'evoluzione, mediante l'innesto di innovazioni formali, stilistiche e tematiche proprie del fumetto *Underground*, verso una sensibilità femminista che Kraenzle e Ludewig (2020, p. 6) considerano assente nelle storie di origine giapponese. Questa osservazione, tuttavia, non appare del tutto convincente, se si considera, ad esempio, il manga *Lady Oscar*, sviluppato da Riyoko Ikeda negli anni Settanta, e successivamente oggetto di un fortunato adattamento animato. Quest'ultimo, infatti, presenta “una protagonista femminile che è al comando di uomini pur mantenendo e rivendicando, in modo drammatico e volitivo alla fine della serie, la sua natura e identità femminile” (Pellitteri, 2007, p. 44).

Altri *graphic novel* hanno adottato una dimensione femminista all'interno di una cornice internazionale, che mette al centro non solo i generi e le generazioni, per riprendere le osservazioni di Musi (2014),

ma anche le esperienze storiche maturate in contesti differenti da quello occidentale. È questo il caso, ad esempio, di *Persepolis*, pubblicato in Francia all'inizio del nuovo millennio dall'autrice iraniana esule Marjane Satrapi, che racconta la Rivoluzione khomeinista in Iran. Il *graphic novel*, del resto, privilegiando l'aspetto qualitativo rispetto a quello commerciale offre, secondo Forni, "numerosi ritratti di bambine, ragazze, donne in una femminilità non necessariamente canonica e in alcuni casi capace di superare i confini binari del genere" (2024, p. 193). Un recente contributo della stessa studiosa, infatti, ha lumeggiato alcuni casi di studio che riguardano *graphic novel* al cui interno emergono personaggi come *Viola Giramondo* (2013), creata da Teresa Radice e Stefano Turconi, una bambina priva di qualunque "marcatore visivo di femminilità: pur usando il femminile, si configura piuttosto come una persona, facendo leva sull'unicità del singolo individuo oltre stereotipi o relativi ribaltamenti in ottica di genere" (Forni, 2024, p. 197).

Il futuro del fumetto, tuttavia, nonostante questi sviluppi promettenti in termini di ridefinizione della figura tradizionale femminile, come anticipato in apertura di paragrafo, rischia di essere minacciato dal diffondersi di posizioni ferocemente antitetiche rispetto a tali innovazioni, presenti sia in Europa orientale sia negli Stati Uniti. Nello scenario successivo alla disgregazione dell'Unione Sovietica, i *komiks* femminili, a partire dall'inizio del nuovo secolo, hanno presentato una visione post-femminista al cui interno mettevano in discussione il ruolo tradizionale della donna e proponevano un'immagine delle protagoniste come esseri dotati di una propria vitalità sessuale attiva (Alaniz, 2010, p. 198). Il fumetto prodotto in questo Paese, tuttavia, difetta dei riferimenti alla questione di genere, limitandosi a esprimere giovani donne eterosessuali attratte dalla moda e dalla dimensione consumistica. In altri contesti europei orientali, come ad esempio in Polonia, l'ingresso delle donne nella scrittura e illustrazione del fumetto è avvenuto tardivamente rispetto agli Stati occidentali: conseguenza primaria di questo ritardo è stata, ancora una volta, la radicalizzazione dell'immagine della donna stereotipata come oggetto sessuale, mentre mancavano, almeno fino all'inizio del nuovo millennio, personaggi femminili dotati di una psicologia complessa (Stańczyk, 2020, p. 205).

Queste resistenze alle istanze progressiste, tuttavia, appaiono maggiormente radicalizzate nel contesto statunitense, laddove, a partire dallo scorso decennio, ha preso vita un movimento chiamato *Comicsgate* che, ispirandosi in parte alle teorie di Wertham, ha assunto posizioni ferocemente ostili contro una rappresentazione femminile rea, secondo quanto sostengono i suoi membri, di mostrare donne non sufficientemente attraenti ma ritratte in atteggiamenti e sembianze maschiline (Condis & Stanfill, 2022, p. 966). La mancata presa di posizione ufficiale da parte delle due principali case editrici statunitensi di fumetti – la DC e la Marvel (Shiach, 2018) – nei confronti delle accuse mosse da questo movimento lascia presagire un futuro incerto nel quale le conquiste progressiste del fumetto – “con la moltiplicazione di figure fragili e problematiche che riflettevano le aspettative suscitate dalla prospettiva obamiana dell’America post razziale, e che successivamente hanno interiorizzato le criticità della società negli anni della Grande crisi finanziaria” (Panarari, 2020, p. 92) – potrebbero essere messe nuovamente in discussione non solo nel contesto statunitense, ma anche in quello europeo, considerati i forti legami di interdipendenza storica, culturale ed economica stretti fra le due sponde dell’Oceano Atlantico (Elia, 2024b, pp. 45–58). Non appare ancora scongiurata, perciò, una rappresentazione del corpo femminile nel medium del fumetto che contribuisce ai processi di stereotipizzazione e di oggettivazione dello stesso (Fall, 2006, p. 654).

BIBLIOGRAFIA

- Accorsi, A. (2004). *Tex & gli altri. Storia, scelte e fortuna della più importante casa editrice di fumetti italiana*. In L. Finocchi & A. Gigli Marchetti (Eds.), *Editori e piccoli lettori tra Otto e Novecento* (pp. 294–316). FrancoAngeli.
- Alaniz, J. (2010). *Comic Art in Russia*. University Press of Mississippi.
- Articoni, A. (2019). *Valentina Mela Verde. Grazia Nidasio tra adolescenza, costume e contestazione*. *Ricerche di Pedagogia e Didattica*, 14(1), 73–90. <https://doi.org/10.6092/issn.1970-2221/8968>

- Barbieri, D. (2010). *Il pensiero disegnato. Saggi sulla letteratura a fumetti europea*. Coniglio.
- Barbieri, D. (2014). *Breve storia della letteratura a fumetti*. Carocci.
- Barsotti, S. (2011). Bambine protagoniste: nuovi modelli femminili nell'opera di Bianca Pitzorno. *Transalpina*, (14), 131–148. <https://doi.org/10.4000/transalpina.2428>
- Bartoletti, R. (2012). *Grandi madri mediali. Archetipi dell'immaginario collettivo nel fumetto e nel cinema d'animazione*. Liguori.
- Bertoni Jovine, D. (1962). I periodici per giovani e ragazzi dopo l'Unità d'Italia. In D. Bertoni Jovine (Ed.), *Letteratura popolare e cultura popolare in Italia* (pp. 254–271). La Nuova Italia.
- Bianchi, R. (2022). Educare e istruire con i fumetti: alcune ipotesi sulla Storia contemporanea. In L. Bravi, C. Martinelli & S. Oliviero (Eds.), *Raccontare la Resistenza a scuola. Esperienze e riflessioni* (pp. 125–133). Firenze University Press. <https://doi.org/10.36253/978-88-5518-650-6.17>
- Boero, P., & De Luca, C. (2003). *La letteratura per l'infanzia*. Laterza.
- Bosna, V. (2021). Sulle ali leggere della fiaba: polimorfismo e continuità di un genere letterario. *History of Education & Children's Literature*, 16(1), 617–622. <https://doi.org/10.1400/283128>
- Carioli, S. (2019). Racconti e giornali illustrati per l'infanzia d'ispirazione marxista nell'Italia del secondo dopoguerra. *Società di Politica, Educazione e Storia*, 10(10), 155–174. http://www.spes.cloud/riviste/rivista2019_2.pdf#page=149
- Caso, R. (2021). Dalla parte di Mo e di Tea. Scrivere per l'infanzia negli anni della “rivoluzione”. In M. Lucenti (Ed.), *Ripensare gli anni Ottanta e Novanta* (pp. 63–74). Genova University Press.
- Chiosso, G., & Sani, R. (Eds.) (2013). *Dizionario Biografico dell'Educazione (1800–2000)* (Voll. 1–2). Editrice Bibliografica.
- Chute, H. L., & Dekoven, M. (2012). Comic books and graphic novel. In D. Glover, & S. McCracken (Eds.), *The Cambridge Companion to Popular Fiction* (pp. 175–195). Cambridge University Press.
- Coaloe, R. (2018). Viva Valentina! La Rivoluzione russa a fumetti. *il Mulino*, (1), 41–46. <https://doi.org/10.1402/89218>
- Code of the Comics Magazine Association of America, Inc. (1954). “*Good Shall Triumph over Evil*”: *The Comic Book Code of 1954*. History Matters. The U.S. Survey Course on the Web. <https://historymatters.gmu.edu/d/6543>

- Comberinati, D. (2020). Da *Petra Chérie* a *Lilith*. Personaggi femminili nel fumetto italiano sulla Grande Guerra (1977–2017). In M. P. De Paulis & F. Belviso (Eds.), *1918–2018. Cento anni della Grande Guerra in Italia* (pp. 258–278). Accademia University Press.
- Condis, M., & Stanfill, M. (2022). Debating with Wertham's ghost: comic books, culture wars, and populist moral panics. *Cultural Studies*, 36(6), 953–980. <https://doi.org/10.1080/09502386.2021.1946579>
- Cristante, S. (2016). *Corto Maltese e la poetica dello straniero: l'atelier carismatico di Hugo Pratt*. Mimesis. Ebook.
- Di Giusto, A. (2024). Da Valentina a Lea. Gli anni '70 e la lotta per l'emancipazione femminile a fumetti. *Women & Education*, 2(3), 24–28. https://doi.org/10.7346/-we-II-03-24_06
- Elia, D.F.A. (2024a). Nuove eroine per un pubblico di lettrici. La serie a fumetti "Lilith" di Luca Enoch. In A. Cagnolati & C. Petruzzi (Eds.), *E la regina morì... Ricordando Angela Articoni* (pp. 209–228). tab edizioni.
- Elia, D.F.A. (2024b). Comicsgate. Ombre nere sul fumetto occidentale. *QTimes. Journal of Education, Technology and Social Studies*, 16(4), 45–58. https://www.qtimes.it/?p=file&d=202411&id=elia_qtimes-jetss_ott24_1.pdf
- Enoch, L. (2009). *Spraylizz*. Edizioni IF.
- Faeti, A. (1986). *In trappola col topo. Una lettura di Mickey Mouse*. Einaudi.
- Fall, J. J. (2006). Embodied Geographies, Naturalised Boundaries, and Uncritical Geopolitics in La Frontière Invisible. *Environment and Planning D: Society and Space*, 24(5), 653–669. <https://doi.org/10.1068/d3704>
- Fava, S. (2013a). 1953. Rubino Antonio Augusto. In G. Chiosso & R. Sani (Eds.), *Dizionario Biografico dell'Educazione (1800–2000)* (Vol. 2), (pp. 440–441). Editrice Bibliografica.
- Fava, S. (2013b). 84. Anguissola Giana. In G. Chiosso & R. Sani (Eds.), *Dizionario Biografico dell'Educazione (1800–2000)* (Vol. 1), (pp. 51–52). Editrice Bibliografica.
- Fochesato, W. (2006). Grazia Nidasio signora e maestra del segno. In Associazione Illustratori (Ed.), *Illustratori Italiani Annual 2006* (pp. 10–19). Lint Editoriale.
- Forni, D. (2024). Ritratti caleidoscopici tra nuvole e vignette. Il nuovo protagonismo femminile nei romanzi grafici contemporanei. In A. Cagnolati & C. Petruzzi (Eds.), *E la regina morì... Ricordando Angela Articoni* (pp. 187–208). tab edizioni.
- Fossati, F. (1977). *I fumetti in 100 personaggi*. Longanesi.

- Frezza, G. (2004). Il disegno dell'ombra. I fumetti e la cultura italiana del dopoguerra. In P. Cavallo & G. Frezza (Eds.), *Le linee d'ombra dell'identità repubblicana. Comunicazione, media e società in Italia nel secondo Novecento* (pp. 107–126). Liguori Editore.
- Genovesi, G. (1976). La stampa periodica per ragazzi. In V. Castronovo & N. Tranfaglia (Eds.), *La stampa italiana del neocapitalismo* (pp. 379–453). Laterza.
- Ghizzoni, C., Pironi, T., & Ascenzi, A. (2016). La recente pubblicazione del Dizionario Biografico dell'Educazione (1800–2000) e un trentennio di ricerche storico-pedagogiche in Italia. *History of Education & Children's Literature*, 11(1), 367–394. <https://doi.org/10.1400/241199>
- Gianini Belotti, E. (1973). *Dalla parte delle bambine: l'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita*. Feltrinelli.
- Gray, M. (2020). The Risks of Representation: Making Gender and Violence Visible in *The Ballad of Halo Jones*. In N. Mickwitz, I. Horton & J. Hague (Eds.), *Representing Acts of Violence in Comics* (pp. 139–158). Routledge Taylor & Francis Group.
- Hajdu, D. (2010). *Maledetti fumetti! Come la grande paura per i "giornaletti" cambiò la società statunitense*. Tunué.
- Hamelin. (2011). *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*. Hamelin Associazione Culturale.
- Kraenzle, C., & Ludewig, J. (2020). Transnationalism in German comics. *Journal of Graphic Novels and Comics*, 11(1), 1–9. <https://doi.org/10.1080/21504857.2020.1718836>
- Larew, K.G. (1997). Planet Women: The Image of Women in Planet Comics, 1940–1953. *The Historian*, 59(3), 591–612.
- Laterza, R., & Vinella, M. (1980). *Le donne di carta. Personaggi femminili nella storia del fumetto*. Dedalo.
- Martorella, C. (2006). La positività etica dei manga eroi. *Diogene Filosofare Oggi*, 2(3), 58–59.
- Meda, J. (2007). *Stelle e strips. La stampa a fumetti italiana tra americanismo e antiamericanismo (1935–1955)*. EUM.
- Meda, J. (2011). Per una storia della stampa periodica per l'infanzia e la gioventù in Italia tra '800 e '900. In F. Loparco (Ed.), *I bambini e la guerra. Il Corriere dei Piccoli e il primo conflitto mondiale (1915–1918)* (pp. 7–24). Nerbini.

- Montino, D. (2012). Società, infanzia e narrazioni realistiche nella letteratura giovanile dell'Italia del secondo dopoguerra (1946–1962). *History of Education & Children's Literature*, 7(2), 287–317. <https://doi.org/10.1400/198650>
- Musi, E. (2014). Le radici nascoste della violenza. In S. Ulivieri (Ed.), *Corpi violati: Condizionamenti educativi e violenze di genere* (pp. 44–56). FrancoAngeli.
- Nannipieri, L. (2012). *Dall'edicola alla libreria*. In V. Spinazzola (Ed.), *Tirature '12: Graphic Novel. L'età adulta del fumetto* (pp. 6–45). Il Saggiatore.
- Negri, M. (2010). *Viperetta. Storia di un libro*. Scalpendi.
- Nobile, A. (2023). Letteratura per l'infanzia. Alcuni nodi problematici. *CQIIA Rivista*, 13(39), 9–24. <https://cqiirivista.unibg.it/index.php/fpl/article/view/634>
- Panarari, M. (2020). L'immaginario dei comics supereroici e del cinema di sci-fi nell'America obamiana. Un framing originale della comunicazione politica postmoderna. *Comunicazioni sociali*, 1, 86–97. https://dx.doi.org/10.26350/001200_000058
- Pallottino, P., Lazzari, A., & Scarpa, L. (2025). *Protagoniste: eroine e autrici dei fumetti nel Corriere dei Piccoli della prima metà del '900*. Comicout.
- Pellitteri, M. (2007). Rileggere la storia con Goldrake e Lady Oscar. Ethos e riflessione storica nel fumetto e nell'animazione giapponesi. *Storia e problemi contemporanei*, (44), 31–59. <https://doi.org/10.1400/96261>
- Phillips Heifler, S. (2020). Romance comics, dangerous girls, and the importance of fathers. *Journal of Graphic Novels and Comics*, 11(4), 376–393. <https://doi.org/10.1080/21504857.2020.1758182>
- Pietrini, D. (2008). *Parola di papero. Storia e tecniche della lingua dei fumetti Disney*. Franco Cesati.
- Peresson, G. (Ed.) (2002). *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia*. Associazione Italiana Editori.
- Radice, T., & Turconi, S. (2013). *Viola Giramondo*. Bao Publishing.
- Robbins, T. (1996). *The Great Women Superheroes*. Kitchen Sink Press.
- Sartori, M. G. (2010). *Dalla psicologia sociale ai diritti umani: scritti 1985–2009*. Armando.
- Scarpa, L. (2018). *War Painters (1915–1918). Come l'arte salva dalla guerra*. Comic Book.
- Shiach, K. (2018, August 30). Top comics creators denounce 'Comicsgate' for the first time. *Polygon*. <https://www.polygon.com/comics/2018/8/29/17796422/comicsgate-online-harassment-darwyn-marsha-cooke-van-sciver>

- Spinazzola, V. (2018), *L'immaginazione divertente. Il giallo, il rosa, il porno, il fumetto*. goWare.
- Staćczyk, E. (2020). Women, Feminism and Polish Comic Books: Fraś/Hagedorn's *Totalnie nie nostalgia*. In M. Kuhlman & J. Alaniz (Eds.), *Comics of the New Europe. Reflections and Intersections* (pp. 201–213). Leuven University Press. <https://doi.org/10.2307/jj.2487428.16>
- Surdi, E. (2013). 1134. Giussani Sansoni Angela. In G. Chiosso & R. Sani (Eds.), *Dizionario Biografico dell'Educazione (1800–2000)* (Vol. 1), (p. 668). Editrice Bibliografica.
- Taylor, A. (2007), 'He's Gotta Be Strong, and He's Gotta Be Fast, and He's Gotta Be Larger Than Life': Investigating the Engendered Superhero Body'. *The Journal of Popular Culture*, 40(2), 344–360. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2007.00382.x>
- Tilley, C. L. (2018). A regressive formula of perversity: Wertham and the women of comics. *Journal of Lesbian Studies*, 22(4), 354–372. <https://doi.org/10.1080/10894160.2018.1450001>
- Ulivieri, S. (2008). *Educare al femminile. Una storia da scoprire*. Guerini Associati.
- Zanatta, S., Zaghini S., & Guzzetta, E. (2009). *Le donne del fumetto. L'altra metà dei comics italiani: temi, autrici, personaggi al femminile*. Tunué.

Riassunto: Il contributo intende delineare la genesi e lo sviluppo della presenza femminile all'interno del fumetto italiano. Si tratta di un fenomeno relativamente recente, influenzato da un ingresso tardivo delle donne nella letteratura per l'infanzia in Italia (Barsotti, 2011, pp. 131–148), che diviene significativo solamente a partire dagli anni Sessanta con la nascita di personaggi come Valentina, presentata da Crepax nel 1965 (Coaloe, 2018, pp. 41–46), e di Valentina Mela Verde, creata da Grazia Nidasio nel 1969 (Articoni, 2019, pp. 73–90). In chiave comparativa questo ritardo fu imputabile a una produzione di fumetti a lungo dominata da soggetti maschili. Le figure femminili nel fumetto, dunque, si sono affermate all'interno di un processo che si è sviluppato lungo un arco temporale durato alcuni decenni, promosse dalla crescita del pubblico di lettrici dei fumetti che supera ormai un quarto della cifra complessiva (Pietrini, 2008, p. 38). L'emancipazione si è sviluppata mediante due canali di diffusione che hanno privilegiato, da un lato, la nascita di nuove serie aventi personaggi principali femminili, e, dall'altro, l'affermazione di autrici come, ad esempio, le sorelle Giussani che nel 1962 crearono Diabolik. Il contributo evidenzierà come queste nuove testate a fumetti, molte delle quali pubblicate dalla Bonelli, abbiano promosso gli ideali progressisti, in termini di giustizia ambientale e sociale, maturati all'interno della contemporaneità, senza trascurare l'influenza apportata dalla diffusione dei manga e la comparazione con la produzione europea e statunitense più recente.

Parole chiave: fumetto, autrici, Italia, Bonelli, emancipazione

Dalila Forni

Università dell'Aquila, Italia

dalila.forni@univaq.it

ORCID: 0000-0002-1928-3181

BAMBINE, RAGAZZE E DONNE NEI GRAPHIC NOVEL DI TERESA RADICE E STEFANO TURCONI

GIRLS AND WOMEN IN THE COMICS OF TERESA RADICE AND STEFANO TURCONI

Abstract: This paper examines a selection of graphic novels by Italian artists Teresa Radice and Stefano Turconi. Their works appeal to a diverse readership, defying any easy categorisation. Some of their graphic novels are designed for a younger reading public while others offer multiple interpretative possibilities, reaching beyond the limits of any specific target audience. Radice and Turconi's works present a diverse array of complex characters, including a multitude of female protagonists who challenge the conventional gender roles and models. My two case studies are *Viola Giramondo* (2013) and *Il porto proibito* (2015), graphic novels that employ strategies for deconstructing the gender canon. The books will be discussed as stories that give voice to diverse girls and women and propose anti-canonical models of femininity both visually and textually. Their characters challenge the traditional and recursive elements of fiction for young readerships, where the masculine and the feminine are often framed as opposite poles, as predetermined and not particularly fluid profiles, and where the feminine is often invisible or secondary to the masculine. Ultimately, I argue that the two narratives possess a significant educational and transformative potential, as they prompt readers to engage with new models that transcend gender norms, thereby becoming valuable artistic, narrative, and identity reference points.

Keywords: comics, graphic novel, gender, identity, femininity

1. GRAPHIC NOVEL, LETTERATURA E IMMAGINARIO

Tra le diverse forme narrative che sempre più stanno entrando nell'editoria per l'infanzia e l'adolescenza, il *graphic novel* è attualmente una delle più affascinanti e di successo. Il *graphic novel*, o romanzo grafico (Calabrese, 2017; Baetens & Frey, 2014), è un formato narrativo ampio e ibrido, che si colloca agli interstizi tra il romanzo e il fumetto e racchiude una serie di generi, filoni e target di riferimento molto estesi, tanto da essere oggi diventato, secondo Varrà, “un brand merceologico di cui gli editori si servono a volte senza ragione [...] aumentando di conseguenza la confusione” (Varrà, 2016, p. 33).

Il romanzo grafico si basa prima di tutto sul linguaggio del fumetto e sui suoi codici, come vignette, didascalie, nuvolette, linee cinetiche, metafore visive, in molti casi proponendo nuove soluzioni grafiche e narrative (Varrà, 2016). Il fumetto è uno “strumento narrativo a sé, unico e distinto dagli altri” (Detti, 1984, p. 52), che si basa su una modalità narrativa complessa dove

testo e immagini procedono in una stretta relazione generatrice di un senso che è maggiore della somma delle parti. È un linguaggio complesso che si muove in un regime di riverbero semiotico nel quale nessuno dei due sistemi di segno che lo compongono è ancillare all'altro: parola scritta e disegno sono entrambi significanti in sé, [...] ma il significato complessivo del testo tutto emerge dal raffronto continuo dei due. (Gaspari, 2024, p. 18)

Ciò che distingue un *graphic novel* da un ‘classico’ fumetto è la sua unità narrativa, che lo avvicina al romanzo in quanto auto-conclusivo. Il *graphic novel* quindi, a differenza del fumetto in senso stretto, non si basa su una narrazione seriale sviluppata su diversi albi, ma l'azione trova un inizio, uno sviluppo e un finale, più o meno aperto, all'interno di un unico volume. Mentre lunghe serie a fumetti vedono poi la partecipazione di diversi autori o autrici e illustratori o illustratrici, il romanzo grafico tendenzialmente prevede la partecipazione di uno/a sceneggiatore/

trice e un/a disegnatore/trice, che a volte si uniscono nella figura dell'autore unico, che si occupa simultaneamente della storia e della sua resa visiva. Ne deriva una caratteristica importante per il romanzo grafico, ovvero l'autorialità o individualità (Varrà, 2016, p. 35): le storie narrate, tanto nei tratti quanto nelle parole, sono saldamente ancorate allo stile, ai valori, alla sensibilità dell'artista. Il risultato è che “anche pochi tratti di una singola vignetta possono far capire chiaramente di chi è l'opera che stiamo leggendo, cosa che sarebbe generalmente impensabile se stessimo leggendo un episodio di un fumetto *mainstream*” (Bavaro & Izzo, 2008, p. 11).

La linea di demarcazione tra albi a fumetti e *graphic novel* è particolarmente sottile e molti ritengono che la categoria del romanzo grafico sia un semplice espediente per dare una dignità storicamente negata a un format narrativo – il fumetto – a lungo considerato ‘popolare’, di serie b, superficiale, che nel suo formato ‘a romanzo’ sembra trovare invece un riscatto all'interno della letteratura *tout court* (Busi Rizzi & Simone, 2024). La storia del fumetto, così come i suoi sviluppi più attuali, ci dimostra che né gli albi a fumetti né i romanzi grafici – quando di qualità – possono essere considerati una letteratura marginale. Anzi, nonostante le apparenze, il linguaggio a fumetti non è né facile né immediato, a meno che l'immediatezza non si confonda con l'evocatività delle immagini, che certamente sono in grado di arrivare in modo più diretto rispetto alle lunghe descrizioni di un romanzo. Ritenuti storicamente (e ingiustamente) opere semplici e quindi ‘per bambini’, i fumetti si sviluppano oggi sempre più nel campo dell'editoria per l'infanzia e l'adolescenza come opere complesse e degne di nota, dando vita a un panorama sempre più ricco dal punto di vista artistico, narrativo, tematico, educativo.

Se da un lato aumentano le idee, le proposte, le vendite, i lettori e le lettrici di fumetti e *graphic novel*, dall'altro manca ancora un'acquisizione di consapevolezza sociale (Varrà, 2016; Barsotti & Cantatore, 2019). Per esempio, il mondo educativo e scolastico è ancora lontano dal linguaggio del fumetto, spesso ancora ignaro delle sue potenzialità perché sconosciuto o vittima di un pregiudizio (Dallari & Farné, 1977, p. 15; Articoni, 2020; McCloud, 1993, pp. 66–67).

2. VERSO NUOVI MODELLI DI GENERE

In Italia gli studi di genere di ambito letterario-pedagogico hanno avviato solo un parziale approccio alla letteratura a fumetti (Seveso, 2014), mentre molto più spazio è stato dedicato all'analisi di altri formati narrativi, come i libri di testo (Biemmi, 2012), l'albo illustrato (Forni, 2022; Biemmi, 2015), le narrazioni filmiche (Trisciuzzi, 2013; Marchetta, 2023; Di Grigoli, 2024), l'immaginario (Beseghi, 2017; Ulivieri, 2014; Lopez, 2017; Dello Preite, 2019). Come molti altri mezzi di narrazione per l'infanzia, le storie a fumetti contribuiscono alla creazione di un immaginario socialmente condiviso e sensibilizzano su tematiche sociali importanti (Barsotti & Cantatore, 2019; Lepri, 2016; Filograsso & Viola, 2012). Grazie alla loro capacità di dare voce a gruppi marginalizzati e a identità diverse, i *graphic novel* e i fumetti creano identificazione ed empatia, aprono finestre sul mondo, rappresentano occasioni di decostruzione del canone e permettono di osservare e (ri)concepire la realtà attraverso lenti nuove (Bishop, 1991; McCloud, 1993, p. 42; Allison, 2014, p. 74).

Un primo sguardo ai *graphic novel* dell'editoria italiana rivela prospettive interessanti nell'ambito delle rappresentazioni di genere, dimostrandosi uno spazio di sperimentazione degno di nota. Un primo elemento da considerare è che nei romanzi a fumetti contemporanei emerge una presenza significativa del femminile: mentre gli studi su altre forme di narrazione evidenziano una netta predominanza maschile nei ruoli di protagonista (Biemmi, 2012; Ulivieri, 2014; Forni, 2022), i *graphic novel* accostano identità diverse, offrendo numerosi ritratti di bambine, ragazze e donne che, oltre a dimostrarsi quantitativamente rilevanti, esprimono una femminilità non necessariamente convenzionale, spesso superando i confini binari di genere.

Gli studi di genere letterari e pedagogici hanno mostrato come – soprattutto storicamente, ma con esempi significativi anche nel presente – l'editoria per l'infanzia abbia relegato bambini e bambine in due ambiti di azione diversi e opposti. Per esempio, i maschi agiscono spesso in spazi esterni e sono impegnati in attività diversificate, oltre che identificati secondo aggettivi che ne sottolineano la forza, la vivacità, il loro

essere attivi e propositivi, a volte ribelli. Al contrario, le bambine sono state spesso ingabbiate in spazi interni e chiusi – quali la casa, la scuola, la biblioteca – introdotte in attività e professioni legate a un solo ambito, quello della cura, sia essa cura familiare, estetica, medica, e descritte con aggettivi che ne sottolineavano la passività, la bellezza, la gentilezza (Biemmi, 2012; Lopez, 2017; Forni, 2022). In molte opere a fumetti di qualità, questo tradizionale binarismo viene messo in discussione: i colori, gli aggettivi, le attività, le emozioni, gli spazi di azione non sono più differenziati in base al genere, ma sempre più misti. Il genere sembra perdere la sua centralità e i ritratti proposti sembrano superare questa categoria, che diventa solo uno dei molteplici tratti che caratterizzano il personaggio, che performerà però la sua identità secondo canoni nuovi e ben più liberi.

Inoltre, grazie alla varietà dei ritratti presentati, molti *graphic novel* per l'infanzia e l'adolescenza sfuggono alla netta targhettizzazione di genere che contraddistingue altri prodotti destinati ai più giovani, spesso commercializzati secondo schemi binari, come ben mostra il mondo dei giocattoli. L'editoria italiana vanta case editrici specializzate nel fumetto capaci di operare una selezione preziosa, offrendo a giovani lettrici e lettori messaggi e modelli nuovi, privi di limitazioni di genere (Forni, 2024).

Un esempio emblematico sono i *graphic novel* di Teresa Radice e Stefano Turconi. I loro lavori superano infatti qualsiasi categoria, a partire da quella del target di riferimento, che è molto vario e trasversale a più generi e fasce d'età, fino a quella della rappresentazione di genere, che in modo sottile ed estremamente naturale viene rielaborata secondo standard non più canonici, ma liberi da vincoli e 'cuciti' in modo personalizzato su ogni personaggio.

Teresa Radice e Stefano Turconi nascono negli anni Settanta in Lombardia e si incontrano nel 2004. Radice scrive storie, Turconi le illustra e la loro collaborazione diventa presto non più solo lavorativa: "Scoprendosi a vicenda viaggiatori curiosi, lettori onnivori e sognatori indomabili, partono alla scoperta di un bel po' di mondo, zaino e scarponi. Dal camminare insieme al raccontare insieme il passo è breve" (Turconi & Radice, 2015). Le prime collaborazioni si sviluppano sul

settimanale Disney *Topolino*, ma presto la coppia – artistica e nella vita – inizia a sognare storie tutte loro. Nascono così numerosi romanzi grafici illustrati da Turconi e narrati da Radice che ottengono un grande successo in Italia e all'estero: nel 2013 pubblicano *Viola Giramondo* (Tunué e, successivamente, BaoPublishing), opera pluripremiata anche a livello internazionale, come *Il Porto Proibito*, pubblicato nel 2015 da BaoPublishing, e riconosciuto tramite diversi premi. Nel 2017, sempre con Bao, pubblicano il romanzo grafico *Non stancarti di andare* e due volumi della serie per giovani lettori *Orlando Curioso* (2017–2018). Segue nel 2018 *Tosca dei Boschi* e nel 2019 la pubblicazione del primo volume de *Le ragazze del Pillar*, ispirata al mondo di *Il Porto Proibito*, che continua nel 2021 e nel 2024 con un secondo e un terzo volume. Infine, *La terra, il cielo, i corvi* (2020) e *Il Contastorie* (2023) vedono un'ulteriore affermazione di Radice e Turconi a livello nazionale e internazionale.

Le opere dei due artisti non scelgono un approccio diretto alle questioni di genere, e questa è proprio la loro forza: non si tratta di libri a tema che vogliono incanalare e plasmare precise riflessioni o modelli, ma fumetti che superano moralismi e didatticismi per mostrare il mondo così com'è, nelle sue molteplici sfaccettature identitarie, senza costrizioni o norme sociali discriminanti o alienanti. Entrambi raccontano infatti come la diversità sia un elemento cardine per raccontare storie. La diversità è per Turconi la chiave per dare vita a personaggi visivamente sempre diversi, unici, immediatamente riconoscibili, mentre per Radice è l'occasione per scrivere storie che portino fuori dalla *comfort zone*, che facciano incontrare mondi e punti di vista diversi. Le loro storie raccontano di persone che vengono da paesi diversi, che parlano lingue diverse, che mangiano diversamente, che hanno diverse prospettive sul mondo e sulla vita. L'incontro con questa diversità non è però mai scontro, ma arricchimento reciproco e stimolo narrativo. A volte poi per trovare la diversità non è necessario uscire dai propri confini quotidiani: viviamo già in una società costellata di persone diverse tra loro, dove le differenze non sono – o non dovrebbero più essere – qualcosa di strano o marginale, ma parte integrante della nostra cultura, un arricchimento imprescindibile (Turconi & Radice, 2022).

In questo contesto le figure femminili trovano nuovi spazi di azione e nuovi canoni di riferimento. Tanto testualmente quanto visivamente, le bambine, ragazze e donne vengono raccontate dal duo artistico come personaggi sfaccettati, incredibilmente diversi tra loro, in grado di proporre uno spettro identitario ampio, in cui qualsiasi lettrice o lettore può trovare punti di identificazione. Le ragazze – così come i ragazzi – raccontati in queste opere si liberano di un canone di genere a lungo nocivo e performano la loro identità senza seguire particolari dettami, ma solo le loro preferenze, la loro identità, il loro modo di essere e interagire con il mondo. Inoltre, questi personaggi possono essere letti secondo una prospettiva intersezionale (Crenshaw, 1991) in quanto il genere viene correlato ad altri fattori che danno forma all'identità, come l'etnia, la religione, il background economico, di cui spesso sono sottolineate le discriminazioni correlate, che non sono mai, tuttavia, limitanti per i personaggi.

Questi personaggi sfidano gli elementi tradizionali della narrativa per un giovane pubblico, dove il maschile e il femminile sono spesso inquadrati come poli opposti, come profili predeterminati e non particolarmente fluidi, e dove il femminile è spesso invisibile o secondario rispetto al maschile (Forni, 2022). Le narrazioni presentate dai due artisti illustrano un significativo potenziale educativo e trasformativo, in quanto spingono chi legge a confrontarsi con nuovi modelli che trascendono le norme di genere, diventando così preziosi punti di riferimento artistici, narrativi e, soprattutto, identitari (Bishop, 1990; Ulivieri, 2014; Trisciuzzi, 2020).

3. CASI DI STUDIO

Si presentano di seguito due specifici casi di studio: *Viola Giramondo* (2013) e *Il porto proibito* (2015). Le opere sono due *graphic novel* firmati Teresa Radice e Stefano Turconi e sono stati selezionati tra la loro vasta produzione in quanto ritenuti particolarmente significativi sul tema del genere. Questi romanzi a fumetti si dimostrano infatti particolarmente efficaci nel dare voce a diverse bambine, ragazze e donne e di proporre modelli di femminilità anti-canonici. Mentre *Viola*

Giramondo è un'opera a fumetti pensata per l'infanzia, *Il porto proibito* è un volume ben più complesso il cui target di riferimento è una fascia d'età più alta, di adolescenti, adulti e giovani adulti. I differenti target sono stati appositamente selezionati perché dimostrano come l'impegno verso una decostruzione dei ruoli di genere possa avvenire in contesti differenti e tramite differenti strategie narrative, calibrate su diversi lettori o lettrici di riferimento e sviluppate su più livelli, sia sul piano visivo che testuale.

a) *Viola Giramondo*

Uno dei più affascinanti esempi di superamento degli stereotipi di genere in un fumetto per l'infanzia è *Viola Giramondo*. La storia raccontata è quella di Viola Vermeer, una bambina di dodici anni che vive in un circo, il Cirque de la Lune. Con la sua famiglia circense, Viola viaggia tra diverse nazioni durante la fine Ottocento: Parigi, racconta, le ha dato le radici, ma anche le ali per esplorare il mondo. Grazie all'espedito di una famiglia allargata e nomade, incontriamo quindi un personaggio che, pur conservando radici e affetti, si sposta, osserva, sperimenta un mondo che non ha confini. Si tratta di un'immagine ben lontana da quelle "bambine di carta" costrette in ruoli marginali e spazi chiusi, interni: Viola non ha limiti durante la sua crescita e può abitare il mondo intero, crescendo incontro dopo incontro, paese dopo paese.

Viola si distingue innanzitutto per l'assenza di marcatori visivi di femminilità: pur utilizzando pronomi femminili, si configura più come una persona che come una bambina, indice di un superamento dei tradizionali stereotipi di genere. Fin dalle prime pagine Viola è accostata visivamente alle sue compagne di classe: se le altre indossano abiti neri e scomodi, hanno i capelli raccolti in ordinati codini e si comportano con diligenza, si spaventano ad ogni novità, come la presenza degli insetti che Viola porta in aula, al contrario la nostra piccola protagonista spicca per i colori del suo abbigliamento, la vivacità, e l'essere fuori da ogni schema. Con i ricci biondi, simbolo della sua esuberanza, e i vestiti comodi, larghi e dai colori allegri, Viola rifugge ogni standard femminile e lo fa incarnando una spensieratezza sorprendente, densa di ottimismo verso il futuro.

Viola è una bambina sognatrice e riflessiva, pronta ad affrontare l'adolescenza con curiosità ed entusiasmo: a volte sogna di poter avere una famiglia 'normale', ma, come comprenderà crescendo e viaggiando, le particolarità del suo gruppo circense la rendono unica e le danno strumenti per interpretare il mondo senza pregiudizi, siano essi di genere, etnici, religiosi, culturali. Figlia di un entomologo domatore di insetti – un ex professore universitario che per amore si dà alla vita circense – e di una “donna cannone”, Viola cresce all'interno di una comunità vibrante e accogliente, supportata da figure significative come il nonno acquisito, il maestro Tenzin, proveniente dall'Himalaya. Così si presenta la protagonista stessa:

Mi chiamo Viola Vermeer: papà olandese, mamma francese.... Cittadina del mondo! La mia casa ha mille stanze, una per ogni luogo attraversato! Il mio soffitto... a volte è una cupola di stelle, altre l'incendio di un tramonto, altre ancora la sfrenata danza delle nubi temporalesche... il mio tempo è quello delle stagioni. La mia famiglia parla tutte le lingue, eppure succede di non avere bisogno di aprir bocca per capirci, basta uno sguardo. Lavoriamo insieme per creare qualcosa di cui nessuno, da solo, sarebbe capace, mescoliamo con passione le nostre diversità e quel che ne esce è infinitamente meglio del mio e del tuo... è un'alchimia, direbbe nonno Tenzin. (Turconi & Radice, 2013, pp. 40–41)

Insieme alla sua famiglia allargata e multiculturale – resa stilisticamente non solo da diversi tratti del viso, ma anche dalla presenza di diverse lingue nei dialoghi, da diversi paesaggi, da diverse culture e dinamiche sociali – la ragazza viaggia per il mondo, trasformando ogni luogo nella sua casa: dal Canada alla Francia e fino all'Himalaya. Ogni tappa le offre nuove prospettive e occasioni per rivalutare le sue certezze, apprezzando la diversità in tutte le sue forme.

Viola è ritratta come una sorta di *outsider*, che viene però qui costruita in modo estremamente positivo. Se è vero che non tutti possono capirla, Viola riesce stringere relazioni con persone che – come lei e i suoi compagni del circo – sono privi di schemi precostituiti e pronti a vivere il mondo improvvisando tra le sue bellezze. Per esempio, Viola è particolarmente amica di Samir, una figura positiva che, più che proteggere Viola, diventa compagno di avventure. Samir è spesso lo stimolo per

nuove sfide, a cui Viola si presta con coraggio. A Samir la ragazza invidia poi il fatto di non dover studiare: la protagonista è infatti ‘costretta’ a frequentare la scuola dal padre, che tiene particolarmente alla sua istruzione. Più che la storica pedagogia dell’ignoranza (Ulivieri, 2015), a Viola viene dato un privilegio che tradizionalmente è stato soprattutto maschile, e sarà lei ad insegnare a leggere al migliore amico.

L’opera unisce un testo poetico, che veicola costante serenità, a illustrazioni vivaci che catturano magnificamente la ricchezza del mondo. Il risultato è un’avventura circense che dà voce a un coro di identità diverse e intersezionali, presentate attraverso tinte disneyane di grande effetto, che celebrano un universo in cui i confini di genere vengono infranti (Forni, 2024).

b) *Il porto proibito*

Il porto proibito (2015) è uno dei romanzi grafici più celebri del duo oltre che l’opera più matura, indirizzata a un target di riferimento difficile da incasellare, ma tendenzialmente adulto. Il romanzo grafico ricalca in modo creativo e innovativo diversi classici, tra cui su tutti *L’isola del tesoro* (1883) di Robert Louis Stevenson. Radice e Turconi sembrano infatti ispirarsi a Jim Hawkins – il protagonista del romanzo d’avventura di Stevenson – nella creazione di Abel, il giovane eroe al centro del romanzo grafico. Ma *Il porto proibito* è molto di più di un semplice romanzo di avventura: è un’opera di formazione, una favola dai tratti magici, un racconto misterioso e poetico. L’opera, ambientata nell’Inghilterra dell’Ottocento, è divisa in quattro atti e tratteggiata secondo una scelta estetica molto particolare, ovvero si basa sull’uso della matita in bianco e nero, senza inchiostri o colori. Questa scelta potrebbe inizialmente far pensare a una bozza ancora in lavorazione, ma si rivela durante la lettura una presa di posizione stilistica molto evocativa, che lascia spazio all’immaginazione del lettore tramite la semplicità evocativa delle luci e delle ombre, che ben rendono l’idea del colore e delle atmosfere tratteggiate. Lo stile si rifà al mondo Disney, qui però adultizzato e reso più complesso nei dettagli stilistici, mentre il ritmo delle pagine è movimentato, cinematografico. Oltre alla sfera visiva, è degno di nota anche lo stile letterario, ricco di riferimenti diretti alla poesia romantica

inglese e di grande complessità: oltre ai dialoghi, *Il porto proibito* si costruisce intorno a fitte didascalie e poesie di apertura che aiutano chi legge a diventare parte di un viaggio letterario immersivo.

La prima pagina ci mostra il protagonista Abel mentre, poco prima di annegare, viene salvato da una nave, l'Explorer. Il giovane non ricorda nulla se non il suo nome e prima di essere riportato a casa trascorre del tempo con i marinai che lo hanno salvato lavorando come mozzo. Abel viene descritto come un ragazzo volenteroso, disponibile, quasi sottomesso, che sa stupirsi per dettagli che la maggior parte non sanno vedere, come le bellezze del mondo naturale. Il ragazzo è poi l'unico a scorgere all'orizzonte un'isola, il porto proibito, un luogo che scompare e appare nella nebbia e che non tutti possono vedere.

Una volta sbarcati, Abel viene affidato alla famiglia Stevenson – ovvero la famiglia del capitano della nave, scomparso prima del ritrovamento del ragazzo e accusato di tradimento – composta da tre sorelle: Helen, Heather e Harriet. Incontriamo qui una prima, ma solo apparente, dicotomia di genere: mentre gli uomini navigano per mare o esplorano la città, le donne vivono prevalentemente nella sfera domestica, anche se questa condizione è coerente con l'epoca che fa da ambientazione al romanzo. Nonostante il classico binomio degli spazi, che viene decostruito lungo la narrazione, le tre sorelle mostrano una personalità non del tutto canonica, soprattutto in relazione agli standard dell'epoca: sono esuberanti, dicono la loro opinione a gran voce, si impongono, dimostrano agentività, oltre a gestire autonomamente la locanda del padre. In questa famiglia interamente al femminile ogni ragazza è diversa: la loro moralità è differente, così come il loro modo di porsi, tratteggiando così un caleidoscopio di identità femminili ben differenti tra loro, con cui varie lettrici potranno immedesimarsi secondo modelli differenti. Heather per esempio è provocante e a tratti spudorata, è estremamente schietta e sincera e vorrebbe lavorare al Pillar to Post, la casa di incontri della città, e sfruttare il suo corpo per sanare i debiti della famiglia, un lavoro che la affascina per i possibili incontri di quel luogo, crocevia di marinai e uomini di alto rango. Helen invece è riservata, riflessiva e gentile, ma dietro alla tua timidezza dimostra un carattere molto forte quando sceglie di opporsi al matrimonio con William, che avrebbe giovato

economicamente alla famiglia, ma non l'avrebbe resa felice. Infine Harriet, la più piccola, di soli sette anni, è una bambina allegra, dinamica, curiosa e intraprendente, ama esplorare e ascoltare le letture di Abel, e con lui intreccia subito un rapporto di grande affetto.

Altro personaggio femminile chiave nella narrazione è Rebecca, proprietaria del Pillar to Post. Rebecca a dire di Heather è a volte dolcissima, a volte brusca, ma comunque la donna più affascinante mai vista. Rebecca ha una personalità forte e decisa, a tratti inquieta. Viene ritratta come elegante, malinconica, caratterizzata da lentiggini sparse su tutto il corpo e lunghi capelli ricci, che deduciamo essere rossi. Nathan Macleod, il comandante della nave delle compagnie delle Indie, è perduto innamorado di lei, e Rebecca sembra ricambiarlo, nonostante celi numerosi segreti raccontati lungo la narrazione che rendono la loro storia impossibile. Nonostante la trama romantica, il personaggio di Rebecca non è esclusivamente strutturato in relazione alla sua storia d'amore con il capitano, anzi, è Rebecca a tirare le redini del loro legame e ad affermarsi come donna prima che come compagna di Nathan.

La donna, così come le ragazze che lavorano al Pillar, vive in un contesto con ancora forti pregiudizi verso il femminile, pregiudizi a cui sanno opporsi e tenere testa, così come sanno tenere testa alle ingiustizie, come nell'episodio in cui Rebecca nasconde un ragazzino fuggiasco senza paura anche se, dietro la minaccia di far chiudere il locale e gettare in mezzo alla strada le sue ragazze, si arrende e consegna il ragazzo, tormentandosi poi per le possibili conseguenze di quel gesto. A testimonianza del successo editoriale di quest'opera e dell'interesse suscitato da un cast di personaggi femminili così vario, sono stati pubblicati tre volumi – *Le ragazze del Pillar* – che si soffermano proprio sulle storie di vita delle ragazze che lavorano nella casa chiusa di Rebecca, anche in questo caso creando spunti di emancipazione femminile non indifferenti.

Rebecca è poi l'unica ragazza del Pillar a saper leggere. Nonostante ciò, la donna chiama quotidianamente Abel nella sua stanza per farsi leggere storie e poesie, mentre lei alla finestra guarda il panorama esterno, stringendo il suo ciondolo di quarzo. A differenza di molte narrazioni che mostrano donne imprigionate in spazi chiusi mentre guardano fuori dalla finestra per sognare una libertà – fisica o sociale – irraggiungibile

(Biemmi, 2012), Rebecca viene mostrata anche in moltissime scene all'aperto, decostruendo quindi questa dinamica. Tornando alle letture, i testi selezionati da Rebecca raccontano qualcosa tanto di lei, quanto del ragazzo. Entrambi, infatti, vedono il porto proibito e sono uniti dal medesimo destino, così che quegli incontri di lettura diventano per Abel il significato della sua esistenza, il motore delle sue giornate, la chiave per scoprire da dove è arrivato.

Un giorno è Rebecca a raccontare ad Abel la sua storia, svelando così le sue origini: la storia di un padre ubriacone e violento che lascia la moglie e i figli; la storia di una madre disperata che prega di poter salvare la sua famiglia; la storia di un primogenito che inizia a lavorare in miniera per poter mantenere i suoi cari, fino a morire; la storia di una madre che dal dolore perde la vita; la storia di una bambina che si ritrova in mezzo una strada. Rebecca non viene narrata da altri, ma in prima persona sceglie di ricordare, narrare, condividere il suo passato, in un atto di forte emancipazione e presa di coscienza che passa attraverso il racconto autobiografico, contrapposto al silenzio che storicamente ha caratterizzato il femminile (Ulivieri, 2014; 2019)

L'identità di Rebecca viene anche plasmata in relazione alla sua maternità e non maternità. La donna, trentacinquenne, non è madre, un tema su cui il personaggio stesso si trova a riflettere, ma si prende cura di Abel aiutandolo a trovare la sua strada. Alla madre benigna e affettuosa, Rebecca contrappone un modello di maternità diversa, basata sulla saggezza, sul confronto reciproco, sull'azione. La cura esercitata da Rebecca nei confronti del ragazzo non è quella tipicamente materna, ma si configura più come una guida, un faro, ricoprendo così un ruolo unico e privo di qualsiasi marcatore o preconetto di genere.

4. CONCLUSIONI

Negli ultimi decenni l'editoria italiana ha visto grandi cambiamenti per quanto riguarda la rappresentazione delle bambine e delle donne e, più in generale, per quanto riguarda gli standard di genere. A partire dagli anni Settanta, la letteratura per l'infanzia si è popolata di ritratti sempre più emancipati e fuori dagli schemi prestabiliti. La letteratura è uno

strumento potente per decostruire l'immaginario socialmente condiviso, in quanto offre l'opportunità di invitare i giovani lettori a riflettere su se stessi e sul mondo che li circonda (Beseghi, 1987; Biemmi, 2012; Ulivieri, 2014). Le narrazioni aperte alla diversità hanno un grande potenziale pedagogico in quanto favoriscono una forte identificazione, un contatto empatico con l'alterità e creano una finestra sul mondo e uno specchio per osservare noi stessi (Bishop, 1990). Per raggiungere un cambiamento sociale costruttivo ed egualitario abbiamo bisogno di libri che sappiano stare al passo con i tempi e anticipare le esperienze future, accompagnando chi legge nel complesso percorso di crescita e scoperta di sé attraverso rappresentazioni sfaccettate e accoglienti, che diano voce alle minoranze e a nuovi modi di essere e di sentire.

I due *graphic novel* esplorati in questo capitolo mostrano come questo processo sia già in corso. Nelle storie di Radice e Turconi, di cui sono stati esaminati due esempi, il genere non è più rilevante e limitante, ma uno dei molteplici elementi che caratterizzano i personaggi e le persone. I ritratti offerti dal duo artistico sono complessi, sfaccettati, basati su caratteristiche diverse e spesso contrastanti e inseriti in narrazioni affascinanti e coinvolgenti, capaci di suscitare riflessioni ed empatia in chi legge. I personaggi creati da Radice e Turconi hanno quindi un forte potenziale trasformativo perché aprono strade non ancora del tutto tracciate, offrono modelli liberi da vincoli, superano le dicotomie di genere tramite opere che possono accompagnare e ispirare diverse fasce d'età, costruendo le basi per un nuovo modo di interpretare il mondo.

BIBLIOGRAFIA

- Allison, M. C. (2014). (Not) Lost in the margins: Gender and identity in graphic texts. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 27(4), 73–97.
- Articoni, A. (2020). Chi ha paura dei fumetti? Quando Gianni Rodari era il “diavolo” e “dissa-crava” l'infanzia. *Rivista di Storia dell'Educazione*, 7(1), 137–146.
- Baetens, J., & Frey, H. (2014). *The graphic novel: An introduction*. Cambridge University Press.
- Barsotti, S., & Cantatore, L., (Eds.). (2019). *Letteratura per l'infanzia: forme, temi e simboli del contemporaneo*. Carocci.

- Bavaro, V., & Izzo, D. (2008). Introduzione – Il graphic novel negli Stati Uniti. *Acoma*, 16(38), 7–27.
- Beseghi, E. (2017). La letteratura per l'infanzia come serbatoio dell'immaginario. In G. Bertagna & S. Olivieri (Eds.), *La ricerca pedagogica nell'Italia contemporanea* (pp. 244–248). Studium.
- Biemmi, I. (2012). *Educazione sessista. Stereotipi di genere nei libri delle elementari*. Rosenberg&Sellier.
- Biemmi, I. (2015). Not only Princesses and Knights. How gender image changes in Italian picture books. In A. Cagnolati (Ed.), *The Borders of Fantasia* (99–118). FahrenHouse.
- Bishop, R. S. (1990). Mirrors, windows, and sliding glass doors. *Perspectives*, 3, ix–xi.
- Busi Rizzi, G., & Simone, C. (2024). Le parole e le immagini. I Comics Studies, la transmedialità e la paraletteratura. *Narrativa*, 46, 187–199.
- Calabrese, S. (2017). *Che cos'è il graphic novel?* Carocci.
- Crenshaw, K. (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43(6), 1241–1299.
- Dallari, M., & Farnè, R. (1977). *Scuola e fumetto. Proposte per l'introduzione nella scuola del linguaggio dei comics*. Emme.
- Dello Preite, F. (Ed.) (2019). *Femminicidio, violenza di genere, globalizzazione*. Pensamultimedia.
- Deti, E. (1984). *Il fumetto tra cultura e scuola*. La Nuova Italia.
- Di Grigoli, A. R. (2024). La sfida all'eteronormatività a partire dalla cultura pop. Nuovi codici pedagogici del maschile nel personaggio di Tao Xu di *Heartstopper*. In F. Chello & S. Maltese (Eds.), *La formazione delle maschilità in adolescenza. Uno sguardo pedagogico di genere sui contesti informali* (pp. 201–222). FrancoAngeli.
- Filograsso, I., & Viola, T. V. (2012). *Oltre i confini del libro. La lettura promossa per educare al futuro*. Armando.
- Forni, D. (2022). *Raccontare il genere. Nuovi modelli identitari nell'albo illustrato*. Unicopli.
- Forni, D. (2024). Ritratti caleidoscopici tra nuvole e vignette. Il nuovo protagonismo femminile nei romanzi grafici contemporanei. In A. Cagnolati & C. Petrucci (Eds.), *E la regina morì... Ricordando Angela Articoni* (pp. 187–208). Tabedizioni.
- Gaspari, M. (2024). *Altri fumetti. Incursioni oltre il graphic novel*. Add editore.

- Lepri, C. (2016). *Le immagini raccontano. L'iconografia nella formazione dell'immaginario infantile*. ETS.
- Lopez, A. G. (Ed.) (2017). *Decostruire l'immaginario femminile. Percorsi educativi per vecchie e nuove forme di condizionamento culturale*. ETS.
- Marchetta, G. (2023). *Principesse: eroine del passato, femministe di oggi*. Add editore.
- McCloud, S. (1993). *Understanding comics: The invisible art*. Harper Perennial.
- Seveso, G. (2019). Educazione di genere e fumetti. Tradizione e trasgressione nelle eroine femminili Marvel. In S. Olivieri (Ed.), *Le donne si raccontano* (pp. 349–360). ETS.
- Trisciuzzi, M. T. (2013). *Hayao Miyazaki. Sguardi oltre la nebbia*. Carocci.
- Trisciuzzi, M. T. (Ed.) (2020). *Frontiere. Nuovi orizzonti della letteratura per l'infanzia*. ETS.
- Turconi, S., & Radice, T. (2013). *Viola Giramondo*. Tunuè.
- Turconi, S., & Radice, T. (2015). *Il porto proibito*. BaoPublishing.
- Turconi, S., & Radice T. (2022). *La casa senza Nord*, LuccaComics&Games: <https://www.youtube.com/watch?v=vLcYTjgX5ic>
- Olivieri, S. (Ed.) (2014). *Corpi violati. Condizionamenti educativi e violenza di genere*. FrancoAngeli.
- Olivieri, S. (Ed.) (2019), *Le donne si raccontano*. ETS.
- Varrà, E. (2016). La maggiore età del fumetto. L'era del graphic novel. In *Che cosa sono le nuvole? Sguardi sul fumetto contemporaneo*, Hamelin, 42, 30–41.

Riassunto: Il presente lavoro analizza alcuni *graphic novel* dei fumettisti italiani Teresa Radice e Stefano Turconi, le cui opere si rivolgono a un pubblico ampio e difficile da classificare: alcuni romanzi grafici sono rivolti a bambini e bambine, mentre altri hanno molteplici livelli di interpretazione e vanno quindi al di là di uno specifico target di riferimento. Le opere di Radice e Turconi presentano un insieme eterogeneo di personaggi complessi, tra cui spiccano numerose protagoniste femminili che sfidano i ruoli e i modelli più tradizionali in ottica di genere.

Il contributo vuole esaminare due casi di studio: *Viola Giramondo* (2013) e *Il porto proibito* (2015), due *graphic novel* di Radice e Turconi capaci di dare voce a diverse ragazze e donne e di proporre modelli di femminilità anti-canonici sia sul piano visivo che testuale. Questi personaggi sfidano infatti gli elementi tradizionali e ricorsivi della narrativa per un giovane pubblico, dove il maschile e il femminile sono spesso inquadrati come poli opposti, come profili predeterminati e poco fluidi, e dove il femminile è spesso invisibile o secondario rispetto al maschile. Le storie narrate dai due artisti dimostrano un grande potenziale educativo e trasformativo in quanto incoraggiano i lettori e le lettrici ad avvicinarsi a nuovi modelli che superano le dicotomie di genere, divenendo quindi preziosi punti di riferimento artistici, narrativi e identitari.

Parole chiave: fumetto, graphic novel, genere, identità, femminile

Malpezzi, C. (2025). Madonne, bambine e nuove regine. Icone femminili nelle serie biografiche italiane per l'infanzia e l'adolescenza (2002–2022). *Italica Wratislaviensia*, 16, 47–68.
DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2025.16.03>

Chiara Malpezzi

Università degli Studi di Padova, Italia
chiara.malpezzi@phd.unipd.it
ORCID: 0000-0003-0532-0292

MADONNE, BAMBINE E NUOVE REGINE. ICONE FEMMINILI NELLE SERIE BIOGRAFICHE ITALIANE PER L'INFANZIA E L'ADOLESCENZA (2002–2022)

MADONNAS, LITTLE GIRLS, AND NEW QUEENS: FEMALE ICONS IN ITALIAN BIOGRAPHICAL SERIES FOR YOUNG READERS (2002–2022)

Abstract: Biographies for children and adolescents enrich young people's imagination with symbolic meanings that contribute to identity formation. In contemporary biographical narratives centred on female figures, icons of exceptional metaphorical strength emerge, highlighting the evolving role of women in society. This study explores the transformation of this gendered imaginary by focusing on female icons cast as protagonists in illustrated biographies for young readers. I examine three pioneering biographical series published between 2002 and 2022: “Sirene” (EL), “Donne nella Scienza” (Editoriale Scienza), and “Jeunesse Ottopiù” (rueBallu), all of which are recognised for their high editorial quality. Building on an analysis of iconographic representations in these biographies, I identify two types of female icons. One derives from the Western cultural tradition with its enduring iconography of the Madonna and Child, which inspires secular reinterpretations. The other stems from contemporary culture, exemplified by Emily Dickinson and Marilyn Monroe as modern-day queens whose images are replicable and commodified. The presence of these iconic figures in biographical narratives underscores the interconnectedness of women's collective destinies, drawing on a multilayered imaginary that contributes to young readers' growth.

Keywords: biographies for young readers, female icons, gendered imaginary, female role models

La biografia per giovani lettrici e lettori è un genere metaforicamente complesso e storicamente ricco. In quanto racconto della vita di un personaggio realmente esistito (il soggetto biografico), riportato da una diversa voce autoriale (il biografo) (Lee, 2009, p. 5), la biografia instaura con la dimensione dell'alterità un dialogo stratificato sul piano letterario, estetico e pedagogico. Nella scrittura biografica, l'altro da sé è, infatti, oggetto di una ricerca che pone fondamentali quesiti relativi all'essenza e al valore dell'esistenza umana.

Gli studi biografici nel campo della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza contemporanea segnalano una crescente consapevolezza rispetto all'inclusività di genere (Goga, 2020, p. 62). Si mettono in discussione i protagonisti tradizionali, tendenzialmente maschi appartenenti alla cultura occidentale, dando voce a donne, minoranze etniche e culturali, persone con disabilità, differenti orientamenti sessuali, identità di genere e di diversa provenienza sociale (Douglas, 2022, p. 40). Pertanto, le potenzialità estetico-letterarie e pedagogiche di tale genere letterario risiedono anche nella capacità di nutrire, con rappresentazioni varie e complesse di donne della storia passata e recente, l'immaginario di genere. La biografia si fa così testimonianza di una pluralità di itinerari esistenziali in cui giovani lettrici e lettori possono rispecchiarsi.

Inoltre, l'ibrido mescolarsi di realtà storica e rielaborazione estetico-letteraria, proprio del genere biografico, determina lo stratificarsi, nella rappresentazione dei soggetti biografici femminili, di riferimenti intertestuali e intericonici a una pluralità di fonti letterarie, artistiche, multimediali e materiali. Le biografie sono in tal senso anche documenti di storia di genere e raccontano l'evolversi del ruolo della donna nella società, in diverse epoche, contesti e campi del sapere. La storia sociale si intreccia alle esperienze individuali delle protagoniste, nelle cui rappresentazioni è possibile individuare le nozioni, culturalmente connotate e storicamente dinamiche (Cagnolati, 2019, p. 347), di identità di genere, ruoli di genere e di orientamento sessuale.

Pertanto, attraverso una selezione di figure femminili iconiche tratte dalle più importanti serie biografiche italiane contemporanee, il presente contributo si propone di indagare la biografia come chiave di accesso

alla dimensione dinamica e stratificata dell'immaginario di genere. Si intende così evidenziare come tali narrazioni possano non solo preservare e trasmettere modelli dalla valenza storica significativa, ma anche stimolare una riflessione critica e formativa sulle molteplici identità e aspirazioni che caratterizzano l'immaginario femminile contemporaneo.

**“SIRENE”, “DONNE NELLA SCIENZA”
E “JEUNESSE OTTOPIÙ”: BIOGRAFIE DI DONNE NELLA
LETTERATURA PER L'INFANZIA E L'ADOLESCENZA
ITALIANA (2002–2022)**

La biografia femminile ha seguito un lungo percorso nella storia della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza, sia a livello italiano sia internazionale, costituendosi come un genere quantitativamente e qualitativamente minoritario rispetto alle opere dedicate a figure maschili (Eaton, 2006, p. 6). Tuttavia, negli ultimi vent'anni è possibile individuare una svolta significativa data dall'apertura di spazi editoriali dedicati e lo sviluppo di uno stile letterario e visivo complesso, incentrato sull'interiorità delle protagoniste (Malpezzi, 2024, p. 25).

In Italia, le prime due serie di biografie interamente dedicate a figure femminili vengono pubblicate tra 2002 e 2003: si tratta di “Sirene” (2002–2009, 22 vol., edizioni EL), e “Donne nella Scienza” (2003–, 15 vol., Editoriale Scienza).

La collana “Sirene” si rivolgeva a un pubblico femminile (Boero, 2017, p. 65) per far incontrare alle lettrici grandi donne della storia e del mito. Si tratta soprattutto di icone del mondo dell'arte e dello spettacolo, come la cantante lirica Maria Callas e le attrici Marlene Dietrich e Marilyn Monroe, ma anche la danzatrice e spia Mata Hari e l'artista messicana Frida Kahlo. Sono donne le cui immagini, e i cui corpi, sono esposti alla fama e ai cambiamenti fluttuanti dell'opinione pubblica. Distingendosi per qualità narrativa e visiva, “Sirene” non si proponeva come un'operazione puramente divulgativa, ma come una serie di racconti avvincenti da leggersi come un romanzo (Articoni, 2019, p. 233).

La cura per testi e illustrazioni caratterizza anche “Donne nella Scienza”, pubblicata appena un anno dopo “Sirene”, nel 2003. In questo caso, il progetto ha un focus specifico, poiché i volumi sono dedicati a donne provenienti da vari campi scientifici, spaziando dalla chimica e fisica Marie Curie alla pedagogista e medica Maria Montessori, dalla paleoantropologa Mary Leakey alla zoologa Jane Goodall. L’obiettivo è offrire ritratti complessi e affascinanti, intrecciando vita professionale e dimensione affettiva, il mondo della scienza e quello più intimo e familiare. La serie ha ricevuto il Premio Andersen nel 2018 come Migliore Collana di Divulgazione, poiché la giuria ha particolarmente apprezzato la qualità della scrittura e delle immagini, affidate interamente a scrittrici e illustratrici.

L’innovazione portata avanti da “Sirene” e “Donne nella Scienza” continua anche nell’ultimo decennio, con lo sviluppo di nuove serie biografiche caratterizzate da un forte investimento sulla dimensione estetica e letteraria. Un esempio emblematico è la serie “Jeunesse Ottopiu” (2010–2022, 26 vol., rueBallu), che racconta in egual misura le vite di uomini e donne. Per quanto riguarda le figure femminili, vengono rappresentati contesti e professioni diversi: dalla compositrice francese Lili Boulanger alla danzatrice Pina Bausch, dalla poetessa Emily Dickinson all’attrice e attivista politica Franca Rame. Pertanto, pur non concentrandosi interamente sulle donne, queste opere plasmano un immaginario di genere ricco e diversificato. I volumi sono, inoltre, caratterizzati da una particolare attenzione alla cura dell’oggetto-libro nel suo insieme, facendo guadagnare alla serie il Premio Andersen come Miglior Progetto Editoriale nel 2016.

La selezione delle rappresentazioni iconografiche tratte da queste collane è improntata su tre criteri. In primo luogo, si tratta di esempi storicamente significativi poiché segnano un nuovo corso nel genere della biografia femminile in Italia, aprendo uno spazio per racconti che mettono al centro figure di donne straordinarie.

In secondo luogo, tutte e tre le collane si caratterizzano per una forte cura della dimensione estetico-letteraria, confermata anche dal conferimento del Premio Andersen, a testimonianza della qualità e dell’impatto culturale.

Infine, le protagoniste di queste opere hanno una rilevanza iconica significativa, poiché le loro immagini e storie permeano la cultura contemporanea attraverso una molteplicità di riferimenti letterari, visivi e multimediali, rendendole figure emblematiche e facilmente riconoscibili da diverse generazioni di lettrici e lettori.

DIRETTRICI DI ANALISI: ICONE FEMMINILI NELLE BIOGRAFIE PER L'INFANZIA E L'ADOLESCENZA

Alla luce del quadro teorico e storico-letterario delineato, il contributo si propone di indagare il trasformarsi dell'immaginario di genere, a partire da icone femminili che emergono nelle rappresentazioni delle protagoniste delle collane "Sirene", "Donne nella Scienza" e "Jeunesse Otopiù". Nello specifico, l'analisi esplorativa attinge agli studi sulle icone, individuandone tre principali caratteristiche: la specificità culturale, la ricorrenza di tratti specifici e la riproducibilità soggetta al consumo.

Il termine icona (dal russo *ikona*, e questo dal greco bizantino εἰκόνα, greco classico εἰκών -ὄνοϋς "immagine") si riferisce all'antica tradizione religiosa delle immagini sacre dipinte su piccole tavole di legno con sfondo dorato, raffiguranti Gesù Cristo, la Vergine Maria o altri Santi, tipiche dell'arte bizantina, russa e balcanica.

Le icone sono immagini che veicolano un significato a una comunità in grado di decodificarlo sul piano simbolico (O' Connor & Niebyski, 2014, p. 1). Si tratta di artefatti culturali attraverso cui le società proiettano se stesse (Onasch & Schnieper, 1997, p. 31) e, dunque, il loro significato è interpretabile in base ai contesti storici, sociali e culturali che le hanno prodotte.

Inoltre, le icone sono immagini che diventano oggetto di venerazione per la loro capacità di condensare aspirazioni collettive a un valore positivo. Nella costruzione di un'icona, infatti, entrano in gioco operazioni di sintesi, stratificando significati complessi e dipendenti dai media che le veicolano. Come nota Muzzarelli (2013) rispetto alle icone contemporanee – icone della moda e del mondo dello spettacolo, definibili anche "star" secondo l'accezione di Morin (1995) – questi

personaggi sfruttano l'uso di mass media come la fotografia "favorendo in tal modo [...] anche uno stile, una moda, una tendenza" (Muzzarelli, 2013, p. 4).

Le moderne icone femminili sono figure riconoscibili e visibili, la cui immagine è esibita e ammirata dal pubblico. Come le icone religiose, hanno tratti distintivi e impongono uno stile che influenza gli altri, diventando figure di riferimento quasi regali. Il pubblico tende, infatti, a emularle, adottando il loro stile o acquistando oggetti con la loro immagine, mentre i media le celebrano spesso come "regine" nei loro settori.

L'analisi mette, dunque, in luce due tipologie di icone ricorrenti nelle biografie di donne. In primo luogo, emergono riferimenti a icone religiose della tradizione culturale occidentale, legate soprattutto alla permanenza dell'iconografia della Madonna con Bambino, da cui si diramano laiche traslazioni di significato. Questi richiami verranno analizzati nei riferimenti iconografici riscontrabili in due opere dedicate a Maria Montessori e in una biografia di Franca Rame. Si tratta di figure che sono già di per sé iconiche, poiché i loro volti sono riprodotti in oggetti della cultura contemporanea, come banconote, figurine e francobolli (Bertolino et al., 2021), nonché sceneggiati televisivi e biopic (Polenghi, 2024), poster e fotografie.

In secondo luogo, l'indagine metterà in rilievo le caratteristiche delle icone della modernità la cui immagine è riproducibile e soggetta al consumo. In questa prospettiva verranno analizzate altre due figure la cui iconografia pervade numerosi media e prodotti: da una parte, l'itinerario discreto della poetessa americana Emily Dickinson, la quale, pur avendo vissuto una vita ritirata nella dimensione domestica, è oggi protagonista di un rinnovato interesse sul piano letterario, cinematografico, della serialità e delle arti visive; dall'altra, l'immagine esibita della star hollywoodiana Marilyn Monroe, il cui volto e il cui corpo è moltiplicato su stampe, abiti e gadget di vario tipo e che si fa in questo modo archetipo capace di toccare vite anche apparente distanti, come quella della paleoantropologa britannica Mary Leakey.

Per ciascuna delle due direttrici di analisi, l'icona religiosa della Madonna con Bambino e l'icona contemporanea, sono selezionati

esempi iconografici tratti da tre opere, una per ciascuna delle serie prese in esame.

DALLA MADONNA CON BAMBINO ALLA BAMBINA-MADONNA: ICONOGRAFIE DELLA MATERNITÀ E DELLA CURA

La Madonna con Bambino rappresenta uno dei motivi iconografici più ricorrenti nella storia dell'arte occidentale. Sin dai primi tipi bizantini, al centro di queste rappresentazioni vi è il tema della maternità sacra (Pisani, 2016, p. 7): Maria è emblema di cura femminile, di un amore materno che, a partire dal Divin Fanciullo, si spande, per estensione, a tutti i fedeli.

I richiami a tale iconografia costituiscono un riferimento visivo ricorrente anche per le contemporanee biografie di donne raccontate all'infanzia e all'adolescenza. In effetti, pur declinata in diverse pose e contesti, la maternità rimane un tema centrale del racconto di vita femminile, la cui raffigurazione visiva passa per riferimenti a celebri opere dell'arte sacra, soprattutto qualora connessi a elementi reali della biografia delle protagoniste. È il caso del riferimento inter-iconico alla *Madonna della seggiola* di Raffaello [Fig. 1], richiamata nella copertina [Fig. 2] della biografia dedicata a Maria Montessori (Palumbo & Vinci, 2004), pubblicata nella collana "Sirene".

Il legame con il dato biografico non è solo meramente onomastico, ma è soprattutto dato dal fatto che tale quadro è stato individuato dalla stessa Montessori come elemento ricorrente da appendere in ogni Casa dei Bambini. La scelta è giustificata in virtù del ricco simbolismo; così, nel saggio *La scoperta del bambino* (1950), nel descrivere la rilevanza pedagogica della struttura architettonica e dell'organizzazione spaziale degli ambienti, ella richiama la valenza politica, artistica, pedagogica, storica e simbolica dell'opera di Raffaello:

La Madonna ideata dal divino Raffaello è [...] bella e dolce come una sublime Vergine e madre col suo Bambino adorabile [...] I fanciullini non potranno comprendere il significato simbolico della Madonna della Seggiola;

ma vi vedranno qualcosa di più grande che negli altri quadri raffiguranti madri, padri, nonni e bambini [...]. (pp. 51–52)



Figura 1. Sanzio, R. (1513–1514 ca.). *Madonna della seggiola* [olio su tavola]. Galleria Palatina, Firenze, Italia.



Figura 2. Palumbo, D. (2004). *Dalla parte dei bambini. La rivoluzione di Maria Montessori* (V. Vinci, Illus.). Edizioni EL.

Il gesto dell'abbraccio sinuoso e curvilineo è ripreso da Vanna Vinci, che ritrae Montessori vestita di scuro e ripiegata su se stessa, mentre avvolge un bambino in un abbraccio. La scena si riferisce a una delle prime esperienze descritte nella biografia con bambini affetti da disabilità. Le condizioni di vita disumane di questa infanzia dimenticata e messa ai margini spingono la donna ad approfondire un tema da cui si sente urgentemente chiamata, individuando nel degrado sociale ragioni strettamente legate ai problemi psichici.

L'illustrazione è tutta dedicata all'abbraccio avvolgente tra la donna e il bambino, che sembrano quasi fondersi l'uno nell'altro. I loro vestiti, infatti, sono quasi dello stesso colore grigiastro e realizzati con un tratto simile. Nella comparazione iconografica manca il riferimento al personaggio di Giovanni Battista, ma la struttura compositiva e l'impressione di intimità dialogano in maniera sottile con il dipinto di Raffaello.

Inoltre, lo stile delle illustrazioni di Vanna Vinci è improntato alla resa psicologica di emozioni forti; così, il volto del bambino comunica un senso di grande malinconia e solitudine, mentre il viso di Montessori, assorto e preoccupato, lascia intravedere il trasporto personale e l'investimento empatico nella relazione con l'infanzia.

In questo modo, l'apparato visivo della biografia instaura un legame implicito con un elemento reale della vita della protagonista, che tuttavia non trova riscontri sul piano testuale. Diversamente, nella biografia dedicata a Montessori inserita nella collana "Donne nella Scienza", la protagonista prende la parola in prima persona e descrive nel dettaglio gli spazi della prima casa-scuola realizzata, soffermandosi anche sulla scelta della *Madonna della Seggiola* (Porcella & Pantaleo, 2021, p. 110).

In questo caso, l'apparato visivo non presenta riferimenti al dipinto di Raffaello, né nella descrizione visiva degli spazi montessoriani, né nelle rappresentazioni della protagonista. Tuttavia, l'iconicità di Montessori risulta comunque espressa sulla base di un ulteriore scarto di senso: se nella prima opera la valenza iconica è costruita sul richiamo visivo all'iconografia della Madonna con Bambino, che sottolinea il legame di cura tra la protagonista e l'infanzia, nel secondo caso, nell'infanzia della stessa Montessori, si individua una traccia di regalità. Infatti, in uno dei

primi episodi raccontati, una giovane Maria bambina gioca a fare la regina, travestendosi e indossando un velo dorato sulla testa:

[...] senza indugi scelsi la stola di seta color champagne, quella che brillava al sole come fosse metallo anziché stoffa. Ma non la misi dentro il grembiule, ma sulla testa: la adagiai con grazia, come un velo da sposa. Poi, attenta a non farla scivolare, avanzai elegante e altera: testa alta e passo lento, come si conviene a una gran dama, durante una cerimonia solenne.

– Signore e signori, ecco a voi la Regina Maria, da Chiaravalle! – dissi con sussiego.

Feci un bell’inchino e, retrocedendo tra una riverenza e l’altra, mi ritirai in camera mia. (p. 12)

Il velo dorato si colloca in quella famiglia di speciali accessori che, come sottolineato da Campagnaro (2018), acquisiscono una particolare significatività in quanto collocati sulla sommità del capo, legandosi “a tutto ciò che sta sopra la testa, alla sfera più alta, celestiale, divina” (p. 66). Il velo dorato, infatti, incorona Maria, la cui regalità, come viene richiamato anche in altri brani dell’opera, è legata alla sovversione dei ruoli di genere; ella è regina in quanto detiene il potere, non tanto sugli altri, quanto sui propri desideri e, di conseguenza, ha le capacità per farsi strada in un mondo professionale a prevalenza maschile. Così, la protagonista racconta il proprio difficile percorso formativo e professionale:

Cominciai a capire che ai maschi non devi mai far vedere che hai paura, né tantomeno mostrarti subordinata, anche se loro lo vorrebbero, perché altrimenti sarai succube per tutta la vita e io, Maria da Chiaravalle, sono nata regina di ogni mio desiderio, perciò subalterna non potrò esserlo mai. (Porcella & Pantaleo, 2021, p. 22)

Pertanto, l’iconicità di Maria Montessori si stabilisce nell’interpretazione di una femminilità che si autodetermina e decide del proprio destino, ma anche fortemente proiettata in una dimensione relazionale, nell’osservazione attenta dell’altro da sé.

La presenza della Madonna in queste due biografie può, dunque, essere letta come un riferimento in controluce, di cui permane traccia sia a livello visivo, nell’abbraccio sinuoso della reinterpretazione raffaelliana, sia simbolico, nei rimandi alla regalità del velo dorato.

Anche nel caso della biografia di Franca Rame (Canova & Valentinis, 2015), pubblicata nella collana “Jeunesse Ottopiù”, la rappresentazione iconica della protagonista passa da un confronto con l’iconografia religiosa della Madonna con Bambino, su cui tuttavia si compie un’inedita traslazione di significato.

Il volume si apre menzionando la passione della protagonista per il collezionismo, che ella nutre sin da bambina, quando era solita raccogliere e conservare le carte delle bucce d’arancia. Rispetto al testo, tuttavia, l’illustrazione di accompagnamento [Fig. 3] compie un ulteriore passo interpretativo, raffigurando l’incartamento di un’arancia, al cui centro vi è una bambina, che potrebbe essere la stessa Franca, con in mano una bambola e tre arance gialle. È come se la bambina collezionista diventasse parte della sua stessa collezione, incarnandola pienamente. La protagonista si fa così icona, in una versione trasposta del motivo visivo della Madonna col Bambino, in cui colori e composizione richiamano, per esempio, il dipinto di Bartolomeo Caporali, *Madonna col Bambino e angeli entro una ghirlanda* (1470–1480 ca.) [Fig. 4],

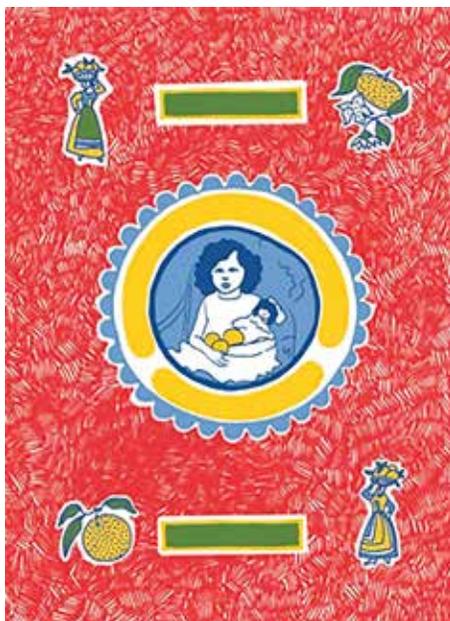


Figura 3. Canova, G. (2015). *La scatola delle meraviglie. Il mondo di Franca Rame* (P. Valentinis, Illus.), p. 17.
© Pia Valentinis, 2015.



Figura 4. Caporali, B. (1470–1480 ca.). *Madonna col Bambino e angeli entro una ghirlanda* [tempera e olio su tavola]. Galleria Nazionale dell’Umbria, Perugia, Italia.

e in cui il simbolismo dell’arancia rimanda alla salvezza conseguente alla Passione di Cristo. In effetti, l’arancio, sempreverde e dunque incorruttibile, appare spesso nelle raffigurazioni rinascimentali del Paradiso (Trocchi, 2014, p. 48). In questo dipinto, le arance non sono solo elementi decorativi, ma ricordano simbolicamente che il Bambino tra le braccia di Maria è destinato a salvare l’umanità. Nella versione laica di Pia Valentinis, tuttavia, la scena della maternità sacra è trasposta in una bambina che tiene in braccio una bambola, racchiusa da un cerchio azzurro e dorato.

Del resto, la figura della Madonna si intreccia al dato biografico di Franca Rame ed è richiamata più volte anche nel testo. Innanzitutto, si menziona la religiosità infantile di Franca, la quale possedeva un “tondetto di vetro con le Lacrime della Madonna” (Canova & Valentinis, 2015, pp. 19–20), davanti a cui ella dice le preghiere della sera, prima di dormire. Nella narrazione si fa poi riferimento allo “scialle di lana nera che Franca usava per recitare la Madonna sotto la croce in Mistero Buffo” (p. 27). In effetti, la Madonna rappresenta anche uno dei principali ruoli interpretati dalla protagonista, nell’opera con cui contribuì, insieme al marito Dario Fo, a dare nuova vita alla tradizione del teatro popolare e politico italiano.

L'illustrazione analizzata sovrappone così allusioni all'immaginario femminile di Franca Rame come donna e come attrice, rendendo questa figura un'icona dell'infanzia che colleziona oggetti a lei "sacri" e preziosissimi e, al contempo, un'icona riproducibile, come la carta di un'arancia. La bambina diventa quindi un contenitore, parte dello stesso involucro, transitando nel significato da collezionista a oggetto stesso di una collezione di episodi che il biografo deve ricostruire per raccontarne la vita.

Dunque, l'iconografia della Madonna con Bambino assume nelle biografie contemporanee un ruolo significativo, fungendo da ponte tra passato e presente e tra sacro e profano. Attraverso queste riletture, nelle vite di donne come Maria Montessori e Franca Rame emerge non solo la cura empatica dell'infanzia, ma anche un'idea di infanzia da proteggere come un oggetto prezioso. Così, nella rappresentazione iconica, la figura femminile viene ricondotta non solo al più tradizionale ruolo materno, ma anche alla sua autorevolezza e indipendenza nella scelta del proprio destino.

I CORPI ESPOSTI E MOLTIPLICATI DELLE NUOVE REGINE DELLA MODERNITÀ

Oltre alla ricorrenza di specifiche iconografie, nelle biografie femminili è possibile individuare anche tratti ricorrenti che le rendono di per sé riconoscibili e, dunque, iconiche.

È il caso della rielaborazione del ritratto fotografico di Emily Dickinson realizzato dall'illustratrice Pia Valentinis nella biografia "Jeunesse Ottopiu" (Masini & Valentinis, 2015). Il ritratto è presente due volte nell'opera: nella copertina [Fig. 5] e nell'illustrazione finale [Fig. 6]. Si tratta di un adattamento del dagherrotipo che costituisce una delle uniche due fonti visive sulla figura di Dickinson. Dato il suo successo poetico, la fotografia in bianco e nero [Fig. 7] è stata in seguito modificata diverse volte, diventando parte dell'immaginario collettivo relativo alla poetessa di Amherst.

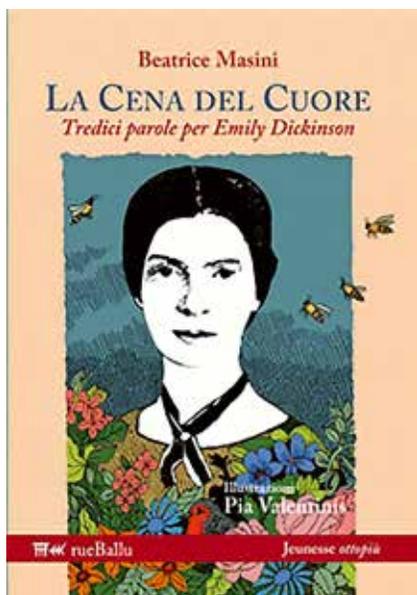


Figura 5. Masini, B. (2015). *La cena del cuore. Tredici parole per Emily Dickinson* (P. Valentini, Illus.).

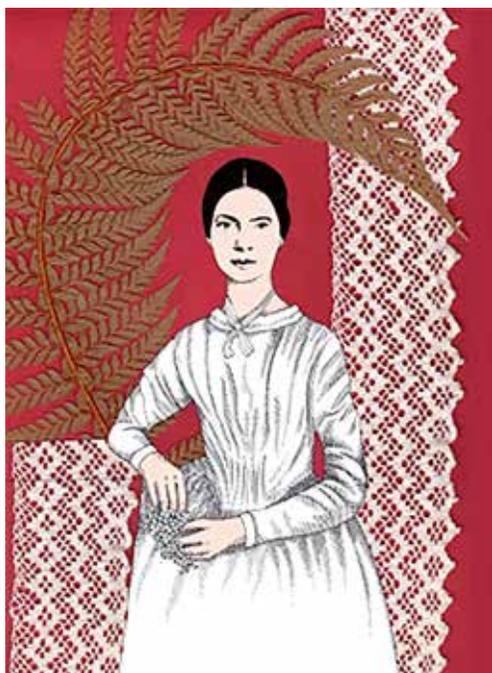


Figura 6. Masini, B. (2015). *La cena del cuore. Tredici parole per Emily Dickinson* (P. Valentini, Illus.), p. 106. © Pia Valentini, 2015.

Figura 7. (1847 ca.). *Daguerreotype of the poet Emily Dickinson*. Yale University Manuscripts & Archives Digital Images Database, Yale University, New Haven, Stati Uniti.



La biografia sviluppa esplicitamente il tema dell’appropriazione del viso della protagonista che si trasforma in un’icona, a uso e consumo del grande pubblico:

Il successo è anche questo: diventare un volto per chi prima ci ignorava. Così l’unica immagine di Emily a diciassette anni viene ritoccata con pennelli e inchiostri. Emily si ritrova ciocche di capelli gonfi e mossi sulla fronte che era scoperta e grande. Anche il vestito scuro non va: troppo semplice e nudo. [...] Chi per caso o per sbaglio vede quel ritratto se lo dimentichi subito: quella non è Emily. (pp. 86–87)

I due ritratti presenti nell’opera differiscono per lo sfondo e per il colore dell’abito. Sulla copertina, lo sfondo è naturale e include elementi simbolici della poetica di Dickinson, come api, fiori e uccelli. Al contrario, nel ritratto finale compare una felce pressata, aggiunta a collage e posizionata ad arco sopra la figura della ragazza. Il corpo è ulteriormente incorniciato da un bordo di pizzo bianco, che richiama il colore dell’abito. Come sottolineato da Garbowsky (2003), l’abito bianco assume un valore simbolico nella poetica di Emily Dickinson; pertanto, nella

biografia in esame, la scelta iconografica si intreccia strettamente con il vissuto personale. Infatti, l'autrice, Beatrice Masini, esplora il tema del bianco come colore che rappresenta la purezza e il mondo domestico, elementi che contraddistinguono l'intera vita della protagonista. Inoltre, il bianco si pone in forte contrasto con l'abito da sposa che ella non ha mai indossato (Masini & Valentinis, 2015, pp. 91–92). In questo modo, nonostante il numero limitato di riferimenti fotografici reali, Dickinson è caratterizzata in modo decisamente iconico, attingendo a elementi simbolici legati alla sua vita e opera.

Se l'adattamento del ritratto fotografico contribuisce alla costruzione dell'iconografia di Emily Dickinson, nel caso della biografia di Marilyn Monroe, edita nella collana "Sirene" (Cercenà & Nidasio, 2008), le illustrazioni di Grazia Nidasio mettono in luce la riproducibilità e la moltiplicazione o frammentazione dell'icona femminile, tramite sperimentazione compositiva e uso simbolico del colore.

Un esempio emblematico è dato dalla raffigurazione del momento drammatico della morte della protagonista, avvenuta nella sua camera da letto. L'illustratrice fa ricorso a tre motivi cromatici presenti in tutta l'opera: il bianco delle lenzuola, il rosso per i contorni del corpo e il nero per lo sfondo e i titoli dei giornali che riportano l'evento.

Inoltre, uno degli elementi dell'iconografia di Marilyn Monroe, le sensuali gambe nude, appare trasfigurato: le gambe sono, infatti, l'unica parte del corpo visibile, distese tra le lenzuola e spezzate in vari elementi orizzontali.

In primo piano, invece, vi è una giovane donna che si copre il viso in lacrime: è bionda e indossa una maglietta con il volto di Marilyn. Questo elemento riproduce una delle celebri opere d'arte di Andy Warhol [Fig. 8], espressione della pop art, ovvero l'arte della riproducibilità nell'era del consumo delle immagini. L'apparizione del volto di Marilyn, proprio nel momento della morte, allude al valore iconico della protagonista, i cui tratti continuano a essere vitali, non solo riprodotti nelle tele pop, ma anche su una vasta scala di prodotti di consumo.

La rappresentazione iconica fa così eco più ampia all'aspetto della scissione identitaria che ricorre in tutta la biografia: la protagonista è, infatti, divisa tra la se stessa bambina, Norma Jeane, dai capelli rossi

Figura 8. Warhol, A. (1962).
The Marilyn Diptych [inchiostro
serigrafico e pittura acrilica su
tela]. Tate, Londra, Regno Unito.



e l'infanzia violata, e la diva dai capelli biondo ossigenato, che assume il nome d'arte di Marilyn Monroe; inoltre, la sua immagine, catturata dalla cinepresa, si moltiplica negli innumerevoli frames dei film.

La potenza iconica di Marilyn Monroe permea l'immaginario di genere facendosi emblema di donna ambivalente e perturbante, ma pur sempre magnetica. Così, nella biografia della paleontologa Mary Leakey (Pulcinelli & Facchini, 2008), che pure non presenta alcun legame biografico con la star di Hollywood, un'illustrazione di Vittoria Facchini [Fig. 9] mira a racchiudere l'ampio spettro dei destini femminili, includendo significativamente anche la figura di Marilyn Monroe nello svolazzante, e appunto iconico, abito bianco del film *Seven Year Itch*, diretto da Billy Wilder nel 1955.

In effetti, in una sintesi visiva dell'immaginario femminile, inteso come sistema sociale stratificato, in cui anche la protagonista della biografia è inserita, vi sono raffigurati diversi tipi o archetipi di donna: espressioni della cultura pop (oltre a Marilyn Monroe, una Miss Italia nuda con la fascia tricolore), di ruoli sociali tradizionali (la croce-rossina, una madre che abbraccia e bacia un neonato, una sposa, una casalinga con una ramazza), del mondo della letteratura per l'infanzia (una strega, una maga, Biancaneve, Cappuccetto rosso), della Bibbia (Eva con la mela) e della storia (il volto di un ominide che ricorda quello di Lucy *Australopithecus afarensis* considerato "la prima donna"). Tutte le figure femminili, compresa la stessa Leakey, fanno così parte



Figura 9. Pulcinelli, C. (2008). *Alla ricerca del primo uomo. Storia e storie di Mary Leakey* (V. Facchini, Illus.), p. 17.

dello stesso universo di possibilità iconiche che la donna può assumere: nell'illustrazione è, infatti, emblematicamente inserita la scritta "...una donna può...".

Nell'opera dedicata alla paleoantropologa, la scienziata è descritta come una donna ostinata e combattiva che non intende la maternità come ostacolo alla sua professione. Così afferma la protagonista: "Non voglio permettere alla maternità di distruggere il mio lavoro. Quello per cui ho combattuto fin da quando ero una bambina" (p. 33). Infatti, Leakey porta con sé nei suoi viaggi e nei siti archeologici, anche a costo di sacrificio fisico, il figlio maggiore Jonathan.

Nella sua vita sembra però svilupparsi anche una sorta di “maternità scientifica”, un legame intimo e profondo tra la scienziata e le creature da lei riportate alla luce nei suoi scavi, tanto che uno degli esemplari di australopiteco da lei rinvenuti viene chiamato “il mio caro ragazzo” (p. 40).

A fronte di questi riferimenti testuali, le illustrazioni di Vittoria Facchini forniscono un commentario simbolico alla narrazione biografica, inserendo la figura Mary Leakey in un complesso sistema di rimandi a icone femminili in cui la dimensione della maternità costituisce solo una delle molteplici esperienze dell’essere donna.

Le biografie illustrate di Emily Dickinson, Marilyn Monroe e Mary Leakey dimostrano come la rappresentazione delle figure femminili possa trasformarsi in icona, capace di riecheggiare nella cultura collettiva attraverso la potenza visiva dei simboli. Per mezzo di richiami intericonici, adattamenti visivi e la valenza simbolica di oggetti e colori queste narrazioni per giovani lettori e lettrici si agganciano al contesto storico-sociale in cui l’immagine femminile è esposta, riprodotta, moltiplicata.

In ultima analisi, queste opere propongono un dialogo tra l’individualità della donna e la dimensione universale dell’esperienza femminile, in cui ogni protagonista diventa parte di un mosaico di possibilità (inter)iconiche. Questo approccio non solo celebra le loro vite, ma contribuisce anche alla costruzione di un immaginario collettivo, veicolato attraverso la dimensione trasformativa della letteratura per l’infanzia e l’adolescenza, in cui le figure femminili vengono raccontate, tramutate e restituite come simboli dell’identità culturale e del contesto sociale.

Lista delle figure

- Fig. 1: Sanzio, R. (1513–1514 ca.). *Madonna della seggiola* [olio su tavola]. Galleria Palatina, Firenze, Italia.
- Fig. 2: Palumbo, D. (2004). *Dalla parte dei bambini. La rivoluzione di Maria Montessori*. Edizioni EL.
- Fig. 3: Canova, G. (2015). *La scatola delle meraviglie. Il mondo di Franca Rame*. rueBallu Edizioni. © Pia Valentinis, 2015.

- Fig. 4: Caporali, B. (1470–1480 ca.). *Madonna col Bambino e angeli entro una ghirlanda* [tempera e olio su tavola]. Galleria Nazionale dell’Umbria, Perugia, Italia.
- Fig. 5: Masini, B. (2015). *La cena del cuore. Tredici parole per Emily Dickinson*. rueBallu Edizioni.
- Fig. 6: Masini, B. (2015). *La cena del cuore. Tredici parole per Emily Dickinson*. rueBallu Edizioni. © Pia Valentinis, 2015.
- Fig. 7: (1847 ca.). *Daguerreotype of the poet Emily Dickinson*. Yale University Manuscripts & Archives Digital Images Database, Yale University, New Haven, Stati Uniti.
- Fig. 8: Warhol, A. (1962). *The Marilyn Diptych* [inchiostro serigrafico e pittura acrilica su tela]. Tate, Londra, Regno Unito.
- Fig. 9: Pulcinelli, C. (2008). *Alla ricerca del primo uomo. Storia e storie di Mary Leakey*. Editoriale Scienza.

BIBLIOGRAFIA

- Articoni, A. (2019). The Art of Transforming Pain Into Art: Frida Kahlo’s World. *Rivista di storia dell’educazione*, 6(2), 227–238. <https://doi.org/10.4454/rse.v6i2.206>
- Bertolino, F., Nuti, G., & Filippa, M. (2021). Una microstoria iconografica di Maria Montessori a 150 anni dalla nascita. *Figurine, monete, francobolli. MeTis-Mondi educativi*, 11(1), 113–140.
- Boero, P. (2017). Editoria per l’infanzia oggi in Italia. *Italica Wratislaviensia*, 8(2), 53–67. <https://doi.org/10.15804/IW.2017.08.17>
- Cagnolati, A. (2019). Illuminare un concetto: il gender tra modelli, pregiudizi e decostruzione educativa. In S. Ulivieri (Ed.), *Le donne si raccontano. Autobiografia, genere e formazione del sé* (pp. 345–348). Edizioni ETS.
- Campagnaro, M. (2018). Corone e berretti, drappi e mantelli, perle e fazzoletti. Per una nuova classificazione dell’accessoristica fiabesca fra storia, moda e infanzia. *ZoneModa Journal*, 8, 61–75.
- Canova, G. (2015). *La scatola delle meraviglie. Il mondo di Franca Rame*. rueBallu Edizioni.
- Cercenà, V. (2008). *Marilyn Monroe* (G. Nidasio, Illus.). Edizioni EL.
- Douglas, K. (2022). *Children and Biography. Reading and Writing Life Stories*. Bloomsbury.

- Eaton, G. (2006). *Well-dressed Role Models. The Portrayal of Women in Biographies for Children*. Bloomsbury Publishing.
- Garbowsky, M. (2003). Out of the Closet: Emily Dickinson's White Dress. *Emily Dickinson International Society Bulletin*, 15(2), 16–17.
- Goga, N. (2020). Verbal and visual informational strategies in non-fiction books awarded and mentioned by the Bologna Ragazzi Award 2009–2019. In G. Grilli (Ed.), *Non-fiction picturebooks. Sharing knowledge as an aesthetic experience* (pp. 49–66). Edizioni ETS.
- Lee, H. (2009). *Biography: A Very Short Introduction*. Oxford UP.
- Malpezzi, C. (2024). From Queens to Rebel Girls? Biographies about Women within Italian Children's Literature. *Bookbird*, 62(2), 24–31.
- Masini, B. (2015). *La cena del cuore. Tredici parole per Emily Dickinson*. rueBallu Edizioni.
- Montessori, M. (1970). *La scoperta del bambino*. Garzanti.
- Morin, E. (1995). *Le star*. Edizioni Olivares.
- Muzzarelli, F. (2013). *Moderne icone di moda. La costruzione fotografica del mito*. Einaudi.
- O' Connor, P., & Niebylski, D. C. (2014). Reflections on Iconicity, Celebrity, and Cultural Crossings. In P. O'Connor & D. C. Niebylski (Eds.), *Latin American Icons: Fame across Borders* (pp. 1–18). Vanderbilt University Press.
- Onasch, K., & Schnieper, A. (1997). *Icons: The Fascination and the Reality*. Riverside Book Co.
- Palumbo, D. (2004). *Dalla parte dei bambini. La rivoluzione di Maria Montessori*. Edizioni EL.
- Pisani, R. (2016). *Maria nell'arte. Iconografia e iconologia mariana in venti secoli di Cristianesimo*. Gangemi.
- Polenghi, S. (2024). "Maria Montessori. Una vita per i bambini": a Biopic That Blends Memory, Interpretation and Reality. In J. Meda & R. Sani (Eds.), *The School and Its Many Pasts. Collective Memories of School* (pp. 721–731). EUM.
- Porcella, T. (2021). *Aiutiamoli a fare da soli. Maria Montessori si racconta*. Editoriale Scienza.
- Pulcinelli, C. (2008). *Alla ricerca del primo uomo. Storia e storie di Mary Leakey*. Editoriale Scienza.
- Trocchi, C. G. (2014). *Enciclopedia illustrata dei simboli*. Gremese.

Riassunto: La biografia per l'infanzia e l'adolescenza nutre l'immaginario d'infanzia con significati simbolici legati alla costruzione identitaria. In particolare, icone di eccezionale forza metaforica emergono nelle narrazioni biografiche contemporanee incentrate su figure femminili, segnalando l'evolversi del ruolo della donna nella società.

Il contributo si propone di indagare il trasformarsi dell'immaginario di genere, a partire da icone femminili scelte come protagoniste di biografie per giovani lettrici e lettori.

L'analisi verte su tre pionieristiche collane biografiche contemporanee (2002–2022) in cui si dà spazio alle vite delle donne, “Sirene” (EL), “Donne nella Scienza” (Editoriale Scienza) e “Jeu-nesse Ottopiù” (rueBallu), rappresentando progetti editoriali di qualità.

Attraverso un'analisi delle ricorrenze iconografiche nei ritratti femminili presenti in queste narrazioni biografiche, vengono messe in luce due tipologie di icone: della tradizione culturale occidentale, a partire dalla permanenza dell'iconografia della Madonna con Bambino, da cui si diramano laiche traslazioni di significato; della contemporaneità, come Emily Dickinson e Marilyn Monroe, nuove regine della modernità, la cui immagine è riproducibile e soggetta al consumo.

La presenza di questa dimensione iconica sottolinea l'intrecciarsi, nelle narrazioni biografiche, dei destini femminili sul piano collettivo, attingendo a immaginari stratificati che si compongono nel percorso di crescita di chi legge.

Parole chiave: biografie per l'infanzia e l'adolescenza, icone femminili, immaginario di genere, modelli femminili

Puccini, V. (2025). «Chi può dire che il mondo sia vecchio e cattivo, finché vi nascono i bimbi?»: la narrativa per l'infanzia di Laudomia Bonanni. *Italica Wratislaviensia*, 16, 69–83.
DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2025.16.04>

Valeria Puccini

Università degli Studi di Foggia, Italia

valeria.puccini@unifg.it

ORCID: 0000-0002-4700-8769

«CHI PUÒ DIRE CHE IL MONDO SIA VECCHIO E CATTIVO, FINCHÉ VI NASCONO I BIMBI?»: LA NARRATIVA PER L'INFANZIA DI LAUDOMIA BONANNI

‘CHI PUÒ DIRE CHE IL MONDO SIA VECCHIO E CATTIVO, FINCHÉ VI NASCONO I BIMBI?’: LAUDOMIA BONANNI’S CHILDREN’S FICTION

Abstract: In 1948, when Laudomia Bonanni (1907–2002) finally garnered acclaim as a writer, she was thirty-nine years old, and her fame had never crossed the borders of her homeland, Abruzzo. However, she could already boast a long apprenticeship in children’s fiction. In 1928, she published “Il pescio vestito di rosa” and “Il canto dell’acqua”; in 1932, her two fables, ‘La casa delle mille sorelle’ and ‘Il grillo violinista,’ appeared in the weekly *Il Popolo d’Abruzzo*. *Damina Celina e altri racconti* was published in 1935 and followed by *Men. Avventure al Nuovo Fiore*, a children’s novel in a colonial setting, in 1939 and the fairy tale *Le due penne del pappagallino Verzé* in 1948. Other stories by Bonanni, published in the many magazines with which she collaborated on a regular basis, still await a thorough examination. Bonanni made herself economically independent when very young by teaching in remote villages in the mountains of Abruzzo, where poverty and underdevelopment were a bitter daily reality. Her long career as a primary school teacher was going to be an inexhaustible resource for her future works, especially those dedicated to childhood, which convey her profound intuition and her great love for children. This article analyses Bonanni’s writings by highlighting their innovative elements that set them apart from contemporaneous literary production, for example, her use of a magical surrealism, which approximates children’s freely unreal fantasies.

Keywords: Laudomia Bonanni, children’s literature, magical surrealism, Italian colonial literature

Received 30.10.2024; Accepted 11.05.2025; Published 15.09.2025

ISSN 2084-4514 e-ISSN 2450-5943

Laudomia Bonanni (1907–2002), prolifica scrittrice di origini abruzzesi, conobbe una certa notorietà soltanto a partire dal 1948, anno in cui – a sorpresa – risultò vincitrice del premio letterario “Amici della domenica” (il futuro Premio Strega), ideato dal gruppo di letterati che si riuniva nel salotto dei coniugi Goffredo e Maria Bellonci, per i due racconti inediti *Il fosso* e *Il mostro*. A quell’altezza, tuttavia, poteva vantare già una lunga gavetta come autrice di letteratura per l’infanzia, avendo alternato sin da giovanissima l’attività lavorativa come maestra alla pratica della scrittura, senza però mai uscire dal ristretto ambito provinciale della sua terra natale, l’Abruzzo. Costantemente sostenuta dalla madre, che aveva intuito il suo talento di scrittrice, nel 1928 aveva già pubblicato due raccolte di fiabe per i più piccini, *Il pesco vestito di rosa* e *Il canto dell’acqua*¹, “letture semplici, quasi sempre a sfondo educativo, che raccontano un mondo incantato di bambini, piante, uccelli, bozzetti da cui affiora costantemente il gusto per la narrazione *pour elle même*” (Pietragalla, 2022, p. 74). Lo scrittore abruzzese Antonio Silveri, che conobbe la giovanissima maestra Laudomia nella sua qualità di ispettore scolastico, ne intuì subito le grandi potenzialità:

A pensarvi su, la Bonanni ha già delineato quella che sarà la sua passione dominante: i bambini; e li avvicina, li studia, ne diventa la confidente; e per essi scrive [...] una serie di bozzetti e di fiabe: *Il pesco vestito di rosa*, il giardino in fiore, le lucciole, i vermicelli, il ragno e la mosca, i soldatini di piombo; e poi ancora la volpicina vanitosa, la campanina, il passerottino, il grilletto verde, *Il canto dell’acqua*: cosette piccine-piccine, come potrebbero scriverne ragazzi di dieci-dodici anni, ma tanto carine e gentili, e piene di sentimento. (Jori, 2006, p. 40)

¹ I due volumetti uscirono per le Edizioni IRES (Industrie Riunite Editoriali Siciliane) di Palermo nella collana “Primule dorate” diretta da Giuseppe Ernesto Nuccio, e sono oggi praticamente introvabili, non essendo presenti nemmeno nei cataloghi delle biblioteche italiane. Le storie in essi contenute sono state oggetto d’analisi da parte di Daniela Pietragalla nel suo libro *Nessuno ha figli. Storie di donne e di bambini in guerra nella narrativa di Laudomia Bonanni (1907–2022)*, Soveria Mannelli: Rubettino Editore, pubblicato nel 2022.

Altre due brevissime favole, ovvero *La casa delle mille sorelle* e *Il grillo violinista*, erano apparse nel 1932 ne “La pagina dei Balilla” del settimanale della Federazione Fascista Aquilana “Il Popolo d’Abruzzo”; nel 1935 uscì il volumetto *Damina Celina e altri racconti*; nel 1939 il romanzo per ragazzi di ambientazione coloniale *Men. Avventura al Nuovo Fiore* e nel 1948 (lo stesso anno in cui conquistò la notorietà) la fiaba *Le due penne del pappagallino Verzé*. Altri racconti, pubblicati sulle tante riviste a cui l’autrice collaborava con una certa assiduità, come “I diritti della scuola”², attendono ancora uno spoglio accurato.

A partire dalla fine degli anni Venti del Novecento, vinto il concorso magistrale, Bonanni aveva iniziato una lunga carriera di insegnante nei paesini sperduti tra le montagne abruzzesi, dove la miseria e l’arretratezza erano un’amara realtà quotidiana³: ragazzina ancora ella stessa tra frotte di ragazzini denutriti e malvestiti, la sua esperienza scolastica costituirà un serbatoio inesauribile e prezioso per le future opere, in particolare quelle dedicate all’infanzia dove, come si vedrà più avanti, emergono già in tutta evidenza il suo profondo intuito pedagogico e il grande amore per i bambini, che saranno poi i protagonisti di tanti suoi romanzi. L’esordio letterario precoce e già così maturo di questa autrice non deve meravigliare se si pensa all’educazione ricevuta in famiglia: la madre, Amelia Perilli, anch’ella maestra, l’aveva sin da bambina seguita nello studio e spinta a scrivere; il padre, Giovanni Bonanni Caione, violinista nell’orchestra del Teatro dell’Aquila costretto da rovesci familiari a farsi mercante di carbone, era uomo di fede socialista, il che spiega l’educazione laica ricevuta dalla figlia, che conserverà fino alla fine dei

² Fondata nel 1899 da Guido A. Marcati, si batté sempre per il rinnovamento della scuola elementare in Italia e per il miglioramento della condizione economica e professionale dei maestri. Fu tra le più importanti riviste del settore e vi collaborarono pedagogisti di grande prestigio.

³ Per un approfondimento sulla difficile situazione storico-economica dell’Abruzzo nella prima metà del Novecento, si vedano: C. Felice, *Il disagio di vivere. Il cibo, la casa, le malattie in Abruzzo e Molise dall’Unità al secondo dopoguerra*, Franco-Angeli, 1989; *L’Abruzzo nel Novecento*, a cura di U. Russo e E. Tiboni, Ediaris, 2004; F. Bettoni, *La montagna abruzzese, gli equilibri agricoli e pastorali tradizionali tra Unità e anni Trenta*, “Trimestre” 23, 3–4 (1990), 203–252.

suoi giorni una mentalità aperta ed uno spirito d'indipendenza notevoli per una donna della sua epoca⁴. Lettrice assidua e vorace, ricorderà così la sua formazione giovanile in un'intervista rilasciata a Sandra Petrignani nel 1984:

Della mia infanzia mi ricordo soltanto che volevo leggere continuamente. Ancora non andavo a scuola e già avevo imparato a leggere. Forse me l'aveva insegnato mia madre, non ricordo. Era maestra, dunque è probabile.

[...]

Tutto quello che sono capace di ricordare è questa fame di libri. A diciotto anni avevo già un quadro completo della letteratura di tutto il mondo e non m'importava di nient'altro. (Petrignani, 1984, pp. 60–61)

Tra i pochi critici che si sono finora occupati dell'opera di questa scrittrice, ingiustamente colpita da una sorta di *damnatio memoriae* a partire dalla seconda metà del Novecento, vi è Antonio R. Daniele, che ha evidenziato come la figura femminile costituisca “la maggior parte dei ‘motori narrativi’ della scrittrice abruzzese” (Daniele, 2020, p. 188). D'altronde, lo aveva confermato lei stessa in un'intervista rilasciata nel 1979 a Minnie Alzona, in cui affermava: “Come scrittrice mi sono sempre mossa nel mondo delle donne, dai primi libri all'ultimo. Perché colpita e attratta – appunto da scrittrice – dalla loro condizione sofferta” (Giustizieri, 2010: 32); ciò è valido anche per la sua narrativa dedicata all'infanzia, in cui le protagoniste o comunque i personaggi più importanti per lo sviluppo della trama sono sempre bambine e ragazze, come le povere popolane Fioranna, Milina e Marintina di *Damina Celina e altri racconti*, l'impavida e ribelle Men di *Avventura al Nuovo Fiore* o la trasognata Bambina Angiolina de *Le due penne del pappagallino Verzè*. Perfino in una favola come *La casa delle mille sorelle*, i cui protagonisti sono animali, la scrittrice dà voce ad una piccola formica nera e ad un'ape dorata di nome Favilla, che si concede una nota di sprezzo nei confronti dei fuchi, definiti “oziosi e mangioni” (Bonanni-Caione, 22

⁴ Si veda, a tal proposito, il capitolo dedicato a Laudomia Bonanni da Antonio R. Daniele nel suo saggio *Insolite e ignote. Drigo, Brin, Bonanni: scritture femminili negli snodi del Novecento*, Franco Cesati, 2020.

maggio 1932, p. 3). Ne *Il grillo violinista* sono invece le operose formiche ad esprimere un giudizio negativo sul protagonista di sesso maschile, Grilloverde, definito “perditempo” perché dopo aver oziato tutto il giorno adesso disturba il loro meritato riposo con le sue canzoni: “Anche fra gli uomini, sapete, vi sono quelli che non lavorano e non sanno fare altro che cantare e suonare, come Grilloverde”, sentenzia la formichina (Bonanni-Caione, 3 luglio 1932, p. 3). I due raccontini, brevi quadretti interpretati da animali ai quali sono attribuite caratteristiche umane nella migliore tradizione favolistica alla maniera di Esopo, si concludono entrambi con una chiosa morale che esalta la dignità del lavoro, anche se l’autrice non rinuncia a rimarcare con lucidità rassegnata che la vita non è, purtroppo, uguale per tutti, come d’altronde sembrano aver compreso bene i suoi piccoli protagonisti, sia umani che animali:

Chi nel sole e chi al buio!

Ma la felicità è nel lavoro. (Bonanni-Caione, 22 maggio 1932, p. 3)

Anche gli uomini, disse ancora la formichetta, si consolano con la musica. E veramente fa bene all’anima. Ma noi siamo nate per lavorare. Lasciamo Grilloverde al suo violino e torniamo al nostro buco. La notte è umida. (Bonanni-Caione, 3 luglio 1932, p. 3)

Le tre storie contenute nel volumetto *Damina Celina e altri racconti*, ovvero *Damina Celina*, *Rovello* e *Moro*, furono tra i lavori premiati al concorso per racconti educativi rivolti agli alunni delle classi dalla seconda alla quinta elementare, indetto dalla già citata rivista “I diritti della scuola”, il cui premio consisteva in un vaglia di cento lire e nella pubblicazione nella collana “Al cuore – Bibliotechina per la fanciullezza italiana” della casa editrice fiorentina Bemporad. La Commissione del concorso, composta da alcuni tra i più famosi autori di narrativa per l’infanzia e da noti pedagogisti dell’epoca⁵, doveva verificare che il contenuto delle opere inviate rispettasse quanto indicato nel bando, ovvero

⁵ La Commissione era presieduta da Ornella (pseudonimo dannunziano di Oronzina Quercia Tanzarella, autrice di numerosi testi per la scuola primaria, coinvolta dal regime fascista nella commissione ministeriale che elaborò il libro unico per la scuola, considerata tra le migliori scrittrici del Ventennio) e composta da Giorgio

“parlare sopra tutto al sentimento dei fanciulli, intonarsi al nuovo spirito educativo infuso nella scuola e nella nazione dal Fascismo, ed essere originale, vivace, divertente, scritto con arte, in forma semplice ma appropriata ed efficace”⁶. In verità, i tre racconti, pur rientrando nel ristretto novero delle opere premiate, non sembrano rispondere pienamente alle indicazioni della Commissione, che aveva chiesto di offrire al fanciullo “una rappresentazione serena della vita, fiduciosa e virile anche nelle sue lotte e nei suoi dolori”⁷. È evidente, infatti, in queste storie un’indubbia matrice verista e un accento accorato di tristezza dovuto proprio alla rappresentazione non filtrata della realtà: in queste sue primissime fatiche la scrittura bonanniana è, indubbiamente, molto vicina alle opere coeve di Giuseppe Ernesto Nuccio e di Luigi Capuana, i cui protagonisti sono sempre bambini orfani o comunque poveri e sfortunati. A differenza dei colleghi, però, come abbiamo detto Bonanni pone al centro delle sue storie esclusivamente delle bambine, mentre i piccoli coprotagonisti – peraltro quasi sempre connotati in maniera negativa, moralmente o fisicamente – restano più che altro sullo sfondo: così, in *Damina Celina*, la vera protagonista non è la bimba ricca e superba che dà il titolo al racconto ma la grossolana contadinella Fiorannuccia, invidiosa di “questa bambina di cera e di seta che pareva di un altro mondo” contro la quale si scatenerà la sua antipatia immotivata (Bonanni, 1935, p. 6). La povera Celina, di salute cagionevole e destinata a perire, è soltanto lo strumento grazie a cui Fiorannuccia, alla fine della storia, realizzerà di essere stata ingiustamente cattiva e si inginocchierà a pregare per la morta. Al contrario, la figura del fratellino di Celina, Sergio, non ha altro scopo nella trama che quello di far risaltare ancor di più l’autorevolezza e la bellezza della sorella malata.

Gabrielli, pedagoga ed ispettore ministeriale, e dal giornalista Annibale Tona, allora direttore della rivista.

⁶ I risultati del concorso furono pubblicati a pag. 21 del numero 2 – Anno XXXII del 5 ottobre 1930 della rivista “I diritti della scuola”, con un breve commento sulle opere inviate a cura dei componenti della Commissione. La citazione è tratta da questo testo.

⁷ *Idem*.

Anche nel racconto intitolato *Rovello* la vera protagonista è in realtà la pastorella Milina, un'orfanelle che “non aveva più nessuno” ma aveva trovato nell'anziano ed emarginato Rovello la figura paterna che le era sempre mancata. Il finale tragico distruggerà “il loro amore sublime di derelitti” (Bonanni, 1935, p. 12), separando per sempre queste due anime semplici ed affini e lasciando la povera Milina inconsolabile accanto al cadavere dell'amico, precipitato da un dirupo, finché il frate non riuscirà a condurla via con sé convincendola che Rovello ora è in pace nel cielo: “Baciò la mano bianca di Fra Lorenzo che teneva la sua e camminò fidente nella luce gialla della lanterna” (Bonanni, 1935, p. 15), è la chiosa consolatoria dell'autrice che lascia, però, ad aleggiare nella mente del lettore (anche in quello adulto) un senso di morte incancellabile.

Nel terzo racconto, intitolato *Moro* (ma il titolo originario al momento dell'invio al concorso, forse modificato poi per volontà della casa editrice, era *La servetta e il gatto*), anche il nome della protagonista è significativo: la piccola Marintina, perché “Maria Valentina è un nome troppo lungo per una serva” (Bonanni, 1935, p. 17), nell'*incipit* della storia ci viene presentata come una bambina di famiglia poverissima costretta ad andare a servizio lontano dai suoi affetti più cari, “a guadagnare il suo pane in città” (la funzione proppiana dell'allontanamento da casa che dà l'*input* al racconto), curva e sottomessa “come una schiava” (Bonanni, 1935, p. 17) alla volontà di Donn'Anna, la padrona. Ancora una volta, Bonanni sceglie come protagonista un'anima sola, il cui unico amico è il gatto di casa, il Moro: “Il tepore del gatto sulle ginocchia era un tepore d'affetto, un tepore di casa e di mamma” (Bonanni, 1935, p. 19). Alla morte del gatto Marintina, che non aveva pianto mai “neppure al momento di lasciare la mamma” (Bonanni, 1935, p. 20), si scopre inconsolabile: il suo dolore toccherà il cuore della severa Donn'Anna e le due derelitte – la servetta e la padrona – scopriranno una nuova ragione di vita grazie all'affetto reciproco che ora le unisce nel dolore condiviso per la perdita dell'animale, amato da entrambe.

Le piccole eroine di questi racconti, con le loro vite sfortunate segnate da avvenimenti tragici, ci appaiono immerse in una dimensione di desolata malinconia ben lontana dalle immagini stereotipate di tanta produzione coeva per l'infanzia melliflua ed edulcorata. D'altronde,

ecco cosa scriveva la stessa autrice in un articolo pubblicato sul *Corriere d'Abruzzo* nel 1937:

Gran parte degli errori che infestano oggi la nostra produzione letteraria per l'infanzia è dovuta a codesta gente [...] che, incapace di vivere e sentire l'ora storica, incapace di staccarsi dal passato, da quel che del passato è ben morto, crede di poter versare nell'ingenua anima infantile la piena nauseosa del suo tenerume fantastico e impolverato, in storielline e favolette scempie. E disgraziatamente, non bastandogli raccontarle, le scrive. (Bonanni, 1937, p. 6)

Il pensiero corre, al contrario, alle fiabe dei Fratelli Grimm, che con la loro visione cruda e disincantata del mondo sembravano voler ricordare ai loro piccoli lettori che l'esistenza può essere molto crudele anche per i bambini e che la solidarietà è un valore importante, che aiuta ad affrontare meglio le avversità inevitabili della vita.

Laudomia Bonanni ritrae il mondo che vede intorno a sé con un linguaggio semplice e diretto, facilmente comprensibile anche dai più piccini ma sempre rigorosamente curato, facendo emergere attraverso la sua scrittura l'essenza più profonda della vita, le sue miserie come le sue gioie. Un'altra caratteristica delle piccole eroine bonanniane è la grande forza emotiva che consente loro di sopravvivere nelle situazioni più avverse, forza istintiva che non va mai a scapito dell'immaginario e che ritroveremo costantemente nelle tante figure di donne che popoleranno le opere successive dell'autrice.

Con *Men. Avventura al Nuovo Fiore* siamo su di un piano del tutto diverso, sia perché si tratta di un vero e proprio romanzo che si rivolge ad un'altra fascia d'età, quella dei ragazzi, sia perché nel frattempo la maestra Bonanni ha portato ormai a compimento quel "percorso di pieno avvicinamento al Partito Nazionale Fascista" di cui parla Gianfranco Giustizieri (Giustizieri, 2018, p. 30), uno dei più assidui studiosi della scrittrice. Iscrittasi al partito fascista nel 1927, Bonanni ricoprì la carica di Ispettrice della Gioventù Italiana del Littorio e sarà per questo esonerata dall'insegnamento, ottenendo il trasferimento a L'Aquila per meglio collaborare alle attività dell'organizzazione, all'interno della quale – tra l'altro – si occuperà anche dei minori a rischio di devianza per incarico del Tribunale minorile. Alla caduta del regime sarà, però,

accusata di collaborazionismo e di essere stata una fervente propagandista, accuse dalle quali si difenderà con calore indirizzando una memoria alla Commissione Centrale per l’Epurazione a Roma il 28 settembre 1945. Alcune sue dichiarazioni sono, peraltro, particolarmente significative per inquadrare correttamente la sua personale posizione nei confronti del regime fascista:

Appunto la mia fobia dei discorsi e la viva riluttanza a far della politica, mi avevano per due volte indotta a rifiutare la carica di Fiduciaria dei Fasci Femminili, nonostante i notevoli vantaggi, anche economici, che essa offriva [...]. Aggiungo che non zelo ma passione ho messa nel mio lavoro: un lavoro di cui qualsiasi governo o partito potrebbe avvantaggiarsi, che ripeterei volentieri, e potrei ripetere senza mutarvi un’effe, per qualsiasi governo o partito. (Daniele, 2020, p. 181)

Come moltissimi altri italiani, anche Bonanni dunque non è interessata alla politica né avverte l’esigenza di ribellarsi alle imposizioni sempre crescenti che giungono dall’alto: la nostra autrice è una donna schiva e riservata che ama moltissimo il suo lavoro e tutto ciò che conta, per lei, è farlo con impegno e passione. Bisogna però evidenziare che nel 1932, quando la cosiddetta “fascistizzazione della scuola” era ormai pienamente compiuta, in un testo come *Noterelle di cronaca scolastica*, che raccoglie le impressioni della giovane maestra durante i primissimi anni dedicati all’insegnamento, non si può fare a meno di notare – sparsi qua e là – alcuni commenti forse un po’ ingenui ma certamente sinceri, che difficilmente avrebbero potuto risultare graditi al regime come, ad esempio, la chiara denuncia delle condizioni di miseria e di arretratezza in cui versavano la maggior parte dei suoi alunni e le loro famiglie; un giudizio poco lusinghiero sui nuovi testi unici imposti nella scuola (“Questi libri di Stato lasciano molto a desiderare: non sono riusciti”) (Bonanni, 1932, p. 10), o sull’obbligo per i maestri di esigere dalle famiglie, anche da quelle più indigenti, il costo delle iscrizioni alle nuove associazioni in cui tutti gli studenti dovevano essere inquadrati, ovvero i Balilla e le Piccole Italiane; infine quando descrive, con amara ironia, la povertà dei doni della cosiddetta Befana fascista: “Temevo si domandassero come mai non sono così splendidi, dato che vengono da Lui, così generoso e grande, perciò ho aggiunto qualche cosa” (Bonanni, 1932, p. 21). Nel

caso della nostra autrice, dunque, pur non potendo negare l'adesione al fascismo, bisogna evidenziarne però la capacità di prendere le distanze da un certo tipo di pedagogia autoritaria grazie alla sua profonda conoscenza della psicologia infantile (che le derivava, oltre che dall'esperienza come maestra, anche dalla lunga attività svolta come consulente dei tribunali minorili) ed all'impiego di uno stile particolare, leggero ed ironico, nonché di quella dimensione fantastica presente in tante delle sue opere per l'infanzia. Insomma, riesce davvero difficile credere ad una Laudomia Bonanni accesa sostenitrice e propagandista delle politiche mussoliniane; d'altronde anche lei, come altri scrittori (basti qui ricordare gli esempi di Massimo Bontempelli, di Alberto Savinio e di Antonio Rubino⁸, con i quali come vedremo ha più di un punto di contatto), dopo la caduta del regime cercherà di prendere le distanze da questo ingombrante passato, giungendo persino a modificare la sua firma (eliminerà il secondo cognome, Caione) per assumere una nuova identità letteraria, come ha ipotizzato, forse non a torto, Fausta Samaritani (2011).

*Men. Avventura al Nuovo Fiore*⁹ (traduzione del nome della capitale etiopica, Addis Abeba) si inserisce, indubbiamente, in quella narrativa coloniale per ragazzi che tanta fortuna conoscerà durante il Ventennio¹⁰,

⁸ Antonio Rubino (1880–1964) fu disegnatore, poeta, illustratore e scrittore per l'infanzia, celebre per le copertine de *Il giornalino della domenica* e tra i fondatori de *Il corriere dei piccoli*. Nei suoi racconti per l'infanzia degli anni Trenta (come, ad esempio, *Pippo frottola* e *Fiabe quasi vere*, entrambi del 1936, e *Finestra aperta* del 1937), non sono presenti contenuti edulcorati ma atmosfere anche cupe o surreali. La sua personale concezione del mondo infantile, che riconosceva i bambini come parte attiva del processo educativo, lo allontana dalle tematiche imposte dal fascismo, per quanto la sua adesione al regime, come nel caso di Bonanni, non possa essere negata.

⁹ Il volume uscì con i disegni di Bruno Angoletta (1889–1954), tra i più famosi illustratori di quegli anni, autore del celebre personaggio di Marmittone, “figura di soldato bislacco, eternamente animato da buone intenzioni, ma sempre avvolto da un ebete torpore che non lo abbandona mai e che si accentua quando, immancabilmente, al termine di ogni storia, egli va a finire in galera, [che] si discosta in modo decisivo da quel costume fascista che l'onnipresente e frenetico Duce cercava di forgiare in quegli anni” (Faeti, 1972, p. 305).

¹⁰ Basti citare, per fare soltanto un esempio, la collana “Lecture coloniali” della casa editrice bresciana La Scuola, fondata da Giuseppe Fanciulli, “dove il mondo narrativo della fiaba, che era considerato adatto per parlare ai più piccoli, diventa ‘il vero

romanzi che rispondevano alle direttive scaturite dai lavori del Convegno nazionale per la letteratura infantile e giovanile, svoltosi a Bologna nel 1938 sotto l'egida di Filippo Tommaso Marinetti, confluite poi nella sua *Prefazione-Manifesto della letteratura giovanile*. Le vicende dei piccoli protagonisti di questa letteratura ricalcano degli schemi fissi, ripetuti con minime variazioni in tutti i romanzi: sono quasi sempre orfani, la cui maturazione fisica e morale avviene attraverso il superamento di tutta una serie di terribili prove, proprio come Men, il cui affacciarsi alla vita è subito funestato dalla tragica perdita di entrambi i genitori e che dovrà poi lottare duramente per sopravvivere; ragazzi indigeni che, se inizialmente odiano gli italiani invasori, dopo averne sperimentato la bontà e il valore, si schierano dalla loro parte, riconoscenti per i tanti benefici ricevuti, come Abdilla, il piccolo somalo protagonista del romanzo di Giuseppe Fanciulli del 1936 *Il segreto dell'Oceano Indiano*, che Bonanni aveva forse presente nello scrivere *Men*.

Il vero scopo di questi testi era, in realtà, quello di mistificare la profonda ingiustizia delle guerre coloniali¹¹, presentando la sanguinosa politica imperiale fascista come una missione civilizzatrice, portatrice di sviluppo economico e di giustizia sociale in territori dove lo schiavismo e l'arretratezza culturale la facevano ancora da padroni.

Il problema era giustificare il duro tema della distruzione del nemico e della guerra a un pubblico giovanissimo e questo si poteva fare soltanto con la presentazione della feroce mostruosità dei neri etiopi, popolazione barbara, che ci molestava, danneggiava, invadeva i nostri possedimenti, e soprattutto dei loro comandanti cattivi e incapaci, che si meritavano dai "bravi" italiani una giusta lezione. Il nostro impero si candidava a diventare un impero del lavoro, che avrebbe consentito agli italiani di rendere fertilissima quella terra ancora arida, a causa dell'incapacità degli indigeni. Mussolini avrebbe così conquistato l'Etiopia per liberarla da governanti arretrati e schiavisti,

e proprio filtro tra la realtà drammatica della guerra e delle difficoltà economiche, e il racconto di sé che il regime andava intessendo” (Colin, 2012, p. 344).

¹¹ Nel *Manifesto* di Marinetti vi era, peraltro, una vera e propria esortazione all'alterazione degli accadimenti storici: “La verità storica rispettata ma sottomessa all'orgoglio italiano per modo che in tutte le narrazioni i nostri infortuni siano trattati con laconismo e le nostre numerose vittorie con lirismo” (Marinetti, 1939, p. 7).

per portare con l'impero una nuova civiltà in quelle terre. (Castoldi, 2016, p. 8)

Tutti questi elementi, che si ripetono in maniera stereotipata nella copiosa produzione sul tema pubblicata durante il Ventennio fascista, sono ovviamente presenti anche nel romanzo di Bonanni, che tuttavia si riscatta ed emerge rispetto alla generale mediocrità di queste opere sia per la scrittura lineare ed accattivante che per la cura posta nello sviluppo psicologico dei personaggi, in particolare la figura di Men, ennesima orfana bonanniana (come lo è Elsa del romanzo inedito *La corrente*, anch'esso risalente al 1939) in perenne conflitto con la vita, come lo saranno tante delle protagoniste dei libri di questa autrice.

Il romanzo fu accolto da recensioni molto positive, come quella – politicamente schierata ma profetica – comparsa su *Costruire. Rivista mensile del Fascismo* a firma di Ettore Zocarò: “Noi siamo convinti che Laudomia Bonanni Caione continuerà con passo svelto, con anima aperta. E ci darà altri libri, ricchi di saporita sostanza” (*Costruire*, 1940, p. 61). Molto tempo dopo la sua pubblicazione, nel 1960 Antonio Silveri, vecchio estimatore della scrittrice, aveva ancora per questo libro parole di elogio sincero:

Non i suggerimenti delle scienze psicologiche [...] ma l'interiore pathos ispira e guida la scrittrice [...] da una ruvida scorza, da una fanciulla selvaggia [...] trae una creatura umana, sensibile, redenta dal sentimento di simpatia che scaturisce spontaneo da una baruffa e si tramuta in amore. (Jori, 2006, p. 42)

Le due penne del pappagallino Verzé, pubblicato nel 1948 da Paravia nella collana “Gaia fonte”, diretta ai bambini della seconda classe elementare, arricchito dagli splendidi disegni di una tra le illustratrici più dotate di quegli anni, Carla Ruffinelli, è una bellissima fiaba immersa in un'atmosfera surreale e onirica dove il reale si mescola al fantastico e in cui gli accadimenti sono filtrati attraverso gli occhi della piccola protagonista, Bambina Angiolina. La sua sbrigliata fantasia rende tutto possibile, anche lo svolazzare allegro della scolaresca intorno alla maestra dal nome eloquente di Signora Gentile, in cui è senz'altro possibile riconoscere la stessa autrice, che nei tanti anni d'insegnamento aveva

sempre nutrito un grande rispetto per la creatività dei suoi piccoli allievi, interpretando il suo lavoro di maestra in un'ottica saldamente antiautoritaria in aperto contrasto con la cultura fascista allora dominante. La stessa sintassi elaborata dalla scrittrice, ricca di diminutivi e vezzeggiativi, sembra quasi generare una sonorità magica che intensifica l'effetto surreale delle vicende narrate.

A questa altezza, Bonanni sembra ormai aver assimilato la lezione bontempelliana del «realismo magico», che lo scrittore aveva diffuso programmaticamente dalle colonne di *900*. D'altronde, all'apparire del libro la stessa critica ne colse subito l'importanza, rilevandone gli elementi innovatori rispetto alla coeva letteratura infantile:

La sua concezione narrativa respinge tutte le forme piattamente realistiche della letteratura infantile consuetudinaria, e più adeguatamente si rivolge alle candide elaborazioni dei piccolini, così portati a sollevarsi su un piano magicamente irreali. (Giustizieri, 2014, p. 38)

Ma ancor di più, questa bella fiaba ci sembra vicina alla scrittura surreale e visionaria di Alberto Savinio ne *L'infanzia di Nivasio Dolcemare* o in *Tragedia dell'infanzia*, che probabilmente Bonanni, accanita lettrice, aveva ben presenti. Vi sono, infatti, evidenti affinità nelle riflessioni di questi autori sulla magia perduta dell'infanzia (“Ma come determinare dove cessa la realtà e a questa subentra il sogno?”, scrive Savinio in *Tragedia dell'infanzia*) e sulla capacità dei più piccoli di trasformare ogni accadimento della vita col potere della fantasia: “Poi si abitua e tutta la meraviglia finisce. Poi anche capiscono che si vola per cercarsi il cibo, e non è più la stessa cosa. Non è come volare per volare” (Bonanni, 1948, p. 62). E chi, all'apparire del libro, rimproverava alla scrittrice di non aver saputo comporre un'opera davvero educativa, di essersi fatta influenzare eccessivamente da tendenze contemporanee non adatte alla letteratura infantile¹², dimostrava di non aver compreso nulla della poetica di Bonanni perché, in realtà, il racconto incantato del pappagalino Verzè è la fotografia perfetta del momento più magico dell'infanzia,

¹² Si veda la recensione anonima apparsa nel numero di ottobre del 1950 sulle pagine de *L'indice d'oro: rivista mensile per gli educatori* (Giustizieri, 2014, pp. 39–40).

quello in cui ognuno di noi aveva ancora la capacità – poi irrimediabilmente persa con la crescita – di interpretare la vita attraverso il sogno.

In conclusione, gli scritti bonanniani rivolti all'infanzia e ai ragazzi, pur costituendo una minima parte della copiosa produzione letteraria di questa scrittrice – per molti versi così all'avanguardia rispetto alla letteratura femminile coeva – mi sembrano senz'altro degni di riscoperta e di attenzione critica.

BIBLIOGRAFIA

- Bonanno-Caione [sic], L. (1928). *Il pesco vestito di rosa*. Industrie Riunite Editoriali Siciliane.
- Bonanno-Caione [sic], L. (1928). *Il canto dell'acqua*. Industrie Riunite Editoriali Siciliane.
- Bonanni-Caione, L. (1932). *Noterelle di cronaca scolastica*. Vecchioni.
- Bonanni-Caione, L. (1932, 22 maggio). La casa delle mille sorelle. *Il popolo d'Abruzzo*, 3.
- Bonanni-Caione, L. (1932, 3 luglio). Il grillo violinista. *Il popolo d'Abruzzo*, 3.
- Bonanni-Caione, L. (1935). *Damina Celina e altri racconti*. Bemporad.
- Bonanni Caione, L. (1937, 12 novembre). Tempo d'epopea. *Corriere d'Abruzzo*, III (10), 6.
- Bonanni Caione, L. (1938). *Men. Avventura al Nuovo Fiore*. Bompiani.
- Bonanni, L. (1948). *Le due penne del pappagallino Verzé*. Paravia.
- Castoldi, M. (2016). *Piccoli eroi. Libri e scrittori per ragazzi durante il ventennio fascista*. FrancoAngeli.
- Colin, M. (2012). *I bambini di Mussolini. Letteratura, libri, letture per l'infanzia sotto il fascismo*. Editrice La Scuola.
- Daniele, Antonio R. (2020). *Insolite e ignote. Drigo, Brin e Bonanni: scritture femminili negli snodi del Novecento*. Franco Cesati Editore.
- Faeti, A. (1972). *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*. Donzelli Editore.
- Fanciulli, G. (1936). *Il segreto dell'Oceano Indiano. Avventure nell'Oltre-Giuba italiano*. La Scuola.
- Giustizieri, G. (2010). *Laudomia scrittrice senza tempo. Secondo viaggio tra gli scritti di Laudomia Bonanni*. Carabba.
- Giustizieri, G. (2014). *Laudomia Bonanni tra memoria e futuro. Itinerari di lettura tra le pagine della critica letteraria*. Carabba.

- Giustizieri, G. (2018). *Antologia sommersa*. Carabba.
- Jori, M. L. (2006). *Laudomia Bonanni-Caione. Noterelle di cronica scolastica*. Aragno.
- Marinetti, F. T. (1939). Prefazione-Manifesto della letteratura giovanile. In *Convegno nazionale per la letteratura infantile e giovanile: Bologna 1938–XVII: relazioni*. Stabilimento Tipografico Italiano Grandi Edizioni Stige.
- Petrignani, S. (1984). *Le signore della scrittura*. La Tartaruga.
- Pietragalla, D. (2022). *Nessuno ha figli. Storie di donne e di bambini in guerra nella narrativa di Laudomia Bonanni (1907–2022)*. Rubettino Editore.
- Samaritani, F. (2011). *Affettuosamente sua Laudomia Bonanni*. repubblicaletteraria.it (CD-rom n. 7).
- Savinio, A. (1941). *L'infanzia di Nivasio Dolcemare*. Mondadori.
- Savinio, A. (1937). *Tragedia dell'infanzia*. Edizioni della Cometa.
- Zocarò, E. (1940, 10 ottobre). Avventura al Nuovo Fiore di Laudomia Bonanni Caione. *Costruire. Rivista mensile del Fascismo, XVII*.

Riassunto: Nel 1948, quando nel firmamento letterario italiano apparve la stella di Laudomia Bonanni (1907–2022), la scrittrice aveva già trentanove anni e la sua fama non aveva mai varcato i confini della sua terra natale, l'Abruzzo. Ella poteva, tuttavia, vantare già una lunga gavetta come autrice di letteratura per l'infanzia: nel 1928 escono *Il pesco vestito di rosa* e *Il canto dell'acqua*; altre due brevissime favole, ovvero *La casa delle mille sorelle* e *Il grillo violinista*, erano apparse sul settimanale "Il Popolo d'Abruzzo" nel 1932; nel 1935 uscì *Damina Celina e altri racconti*; nel 1939 il romanzo per ragazzi di ambientazione coloniale *Men. Avventura al nuovo fiore* e nel 1948 la fiaba *Le due penne del pappagallino Verzé*. Altri racconti, pubblicati sulle tante riviste a cui l'autrice collaborava con una certa assiduità, attendono ancora uno spoglio accurato. L'autrice, sin da giovanissima, si era resa economicamente indipendente vincendo il concorso nella scuola ed iniziando ad insegnare nei paesini sperduti tra le montagne abruzzesi, dove la miseria e l'arretratezza erano un'amara realtà quotidiana. Ragazzina ancora ella stessa tra frotte di ragazzini denutriti e malvestiti, la lunga carriera come insegnante costituirà un serbatoio inesauribile per le sue future opere, in particolare quelle dedicate all'infanzia dove emergono già in tutta evidenza la sua profonda intuizione e il suo grande amore per i bambini, e che il presente saggio analizza mettendone in evidenza gli elementi di innovatività rispetto alla produzione coeva come, ad esempio, il ricorso ad un surrealismo magico così vicino alle fantasie liberamente irreali dei più piccoli.

Parole chiave: Laudomia Bonanni, letteratura per l'infanzia, realismo magico, letteratura coloniale italiana

Diego Salvadori

Università di Firenze, Italia

diego.salvadori@unifi.it

ORCID: 0000-0002-7845-4489

LA NARRATRICE E LO SPAZIO DELLA BAMBINA. *LA LEGGENDA D'ORO DI MOLLICHINA* DI CAMILLE MALLARMÉ

THE DEVOURER OF STORIES: CAMILLE MALLARMÉ'S *LA LEGGENDA D'ORO DI MOLLICHINA*

Abstract: This article delves into *La leggenda d'oro di Mollichina* (1915) by Camille Mallarmé, presenting an in-depth analysis through three interconnected perspectives. The first approach situates Mallarmé's work within the broader context of early 20th-century Italian children's literature, emphasising its significance as a rediscovered piece of the period's cultural landscape. By examining the historical and social backdrop, the essay aims to reclaim and bring to light a literary work that has long remained largely overlooked. The second line of analysis explores the role of the female protagonist, Mollichina, focusing on how her presence propels the narrative and reshapes the dynamics of the story. The character is dissected to reveal a figure of agency and transformation, one who actively navigates and influences the diegetic world around her. This examination highlights Mollichina's significance as a powerful and multidimensional character that contrasts with the more passive female figures common in early 20th-century narratives. The third analytical avenue involves a narratological study, centring on the act of rewriting traditional literary forms. Mallarmé's innovative approach is evident as she reinterprets classic structures, infusing them with new meaning and depth. By crafting a narrative that both challenges and enriches conventional storytelling modes, Mallarmé demonstrates a unique literary voice that engages with and reshapes established traditions. This article ultimately aims to illuminate the innovative storytelling strategies and thematic richness of the text, underlining its relevance and the significant contributions Mallarmé offers to the literary canon, thus positioning *La leggenda d'oro di Mollichina* as an essential work worthy of scholarly attention.

Keywords: Camille Mallarmé, children literature, *La leggenda d'oro di Mollichina*, feminine literature, narratology

“**Vi** è una fiaba, e neppure una fiaba antica, nella quale il viaggio è oltremondano: una bambina parte alla ricerca della madre morta” (Campo, 1988, p. 17). Così Cristina Campo, in una pagina dei suoi *Imperdonabili*, ricordava il libro con cui Camille Mallarmé¹ si era avvicinata al mondo della letteratura per l’infanzia, *La leggenda d’oro di Mollichina*, pubblicato nel 1915 per i tipi della Rocco Carabba e accompagnato dalle splendide illustrazioni di Duilio Cambellotti: un’opera a dir poco monumentale e che a differenza degli altri romanzi della scrittrice² prese vita in lingua italiana, uscendo in traduzione francese solo nel 1923³. Scaturito a seguito delle conferenze *sur la littérature enfantine* tenute a Roma da Mallarmé il 6 gennaio e il 7 aprile del 1915⁴, il libro andava a porsi in un panorama, come quello italiano, dove il binomio tra scrittura femminile e letteratura per l’infanzia era tutt’altro che infrequente: da Ida Baccini a Sofia Bisi Albini, da Cordelia a Emma Perodi, fino all’esempio di Carolina Invernizio, che nel 1912 aveva licenziato il romanzo per ragazzi *Spazzacamino*. Ma, da un punto di vista tematico-strutturale, *La leggenda d’oro di Mollichina* si discosta dagli esempi summenzionati proprio per il suo essere fiaba-totale, riscrittura, nonché racconto al quadrato: una UR-narrazione che attinge a una memoria molteplice, ibrida, interpellando una tradizione che, dalle fiabe dei Fratelli Grimm e Charles Perrault, muove verso il mito, la leggenda e il racconto popolare, riuniti sotto l’egida di un fantastico che, nel caso del genere fiabesco, “si esprime come sensazione, conscia o inconscia, vissuta dal lettore bambino” (Marrone, 2002, p. 47). Chi scrive

¹ Per un profilo esaustivo sulla Camille Mallarmé narratrice, cf. Salvadori 2019.

² *Le Ressac* (1912), *La Casa Seca* (1914), *L’Amour Sans Visage* (1924). I primi due romanzi sono stati tradotti in lingua italiana rispettivamente nel 1914 e nel 1921 da Paolo Orano – marito e pigmalione della scrittrice – mentre *L’Amour Sans Visage* ha avuto la sua prima traduzione nel 2023, a cura di Diego Salvadori.

³ L’edizione francese sarà corredata dalle illustrazioni di Costance de Breton.

⁴ È in occasione di una di queste due conferenze che Mallarmé incontrerà la sua futura e inseparabile amica Eleonora Duse, la quale non mancherà di apprezzare *La leggenda d’oro di Mollichina*, come bene si apprende da alcune lettere inviate dall’attrice alla figlia. (Cf. Biggi 2010).

opera per dissolvenze, rovescia *fabulae* preesistenti, le giustappone in un *collage* diegetico imprevedibile e fluido, imbastendo altresì un iconotesto con tutti i crismi, dove la sinergia tra i due dispositivi (quello visivo e quello testuale) alimenta il piacere della lettura in nome di un duplice dialogismo: *in-fabula* – assicurato dalle illustrazioni in bianco e nero che circoscrivono, a mo' di cornice, il racconto – ed *extra-fabula* – in riferimento alle tavole a colori e a pagina intera. Nel farsi *reader-oriented* (cf. Calabrese 2011, p. 6), e cioè inscrivendo il destinatario nel libro stesso, *La leggenda d'oro di Mollichina* porta avanti un'operazione di *mise en scène* e di *mise en page*, nel senso che Mallarmé mette in scena, alla stregua di un copione teatrale, una tradizione plurisecolare e la riattiva mediante un processo di riscrittura e di *re-telling*; mentre le illustrazioni di Cambellotti assumono il ruolo di fondali mobili, dinamizzando ancor più il tessuto narrativo. La pagina, allora, diviene una sorta di pedana girevole, per rivelarsi al lettore sempre in un inedito allestimento, in nome di una progressione agile e imprevedibile.

La trama del libro può essere così sintetizzata: Mollichina ha dieci anni e si avventura, al fianco del fratello Gran-di-sale e del gatto Chiaro-di-luna, alla ricerca della defunta madre Beriluna in quello che è il Paese dei Racconti. Si tratta di un viaggio che, per quanto oltremondano, assume un ruolo propulsivo e pone la giovane protagonista a capo di questa eccentrica spedizione. Al netto della funzione primaria assunta dal viaggio – per Propp da eleggersi a categoria autonoma in quello che è lo schema *fiabesco* – mette conto rilevare un dato di non poco conto, e cioè che Mallarmé si pone nel solco di una vera e propria mutazione interna alla letteratura per l'infanzia: d'altronde, almeno fino alla prima metà dell'Ottocento, lo spazio dell'avventura era precluso alle bambine (cf. Barsotti, 2012, p. 81), che fanno il loro ingresso nella comunicazione di massa con la Cosette de *I Miserabili* (1862), ferma restando una stereotipia di fondo dettata dalla condizione di orfanità e il ruolo passivo nel subire tutta una serie di avventure crudeli e dolorose. Un punto di rottura è costituito dall'Alice di Lewis Carroll (1867), che nel fornire un modello deviante “rispetto all'orfana paziente e lacrimosa” (Barsotti, 2012, p. 82) si fa prototipico per la Mollichina di Camille Mallarmé – mutuante da Carroll lo schema del viaggio fantastico pronto a risolversi

in un'esperienza onirica (da cui la protagonista si sveglia alla fine del libro facendo così ritorno alla realtà). Certo, la giovane protagonista del libro mantiene lo stato di orfana, ma numerose saranno le deroghe rispetto agli esempi coevi, non fosse altro per il suo spirito intraprendente e l'inesausta sete di conoscenza che, sotto certi aspetti, la pongono in una condizione di vantaggio, anche rispetto alle altre eroine dei romanzi della scrittrice⁵. Mollichina ha dalla sua l'innocenza e uno sguardo aurorale che le permettono di prendere il meglio da questa esperienza, è potenziata dalla valenza trasformativa del viaggio, perché “la realtà vale qualche volta le favole [...] e non è più così triste [...] il vivere sulla Terra” (Mallarmé, 1915, p. 341).

Dedicato “ai bimbi che troppo hanno pianto”, *La leggenda d'oro di Mollichina* rivela sin dal titolo un citazionismo esplicito – chiaro è il riferimento alla *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze – e nell'adottare quello che Stefano Calabrese ha definito quale *format* fiabesco (Calabrese, 2011, p. 31) – caratterizzato cioè da intrecci e personaggi irreali – segue le fasi che Vladimir Propp ebbe modo di individuare nelle *Radici storiche dei racconti di fate* (2012): 1) distacco dall'ambiente domestico; 2) arrivo e smarrimento nella foresta; 3) inizio del viaggio con conseguente ritorno a una mutata situazione iniziale. In seconda battuta, il libro soggiace a una esternalizzazione radicale che se, da un lato, potenzia il ruolo intrusivo del narratore, dall'altro enfatizza il carattere dei protagonisti “non sulla base di ciò che pensano, ma di ciò che fanno, [...] limitando le forme narrative alla descrizione onnisciente [...] o al dialogo” (Calabrese 2011, pp. 31–32). Nel caso della *Leggenda d'oro*,

⁵ Le protagoniste dei romanzi di Mallarmé – specie per quanto concerne *Le Ressac* e *La Casa Seca* – sono da considerarsi come delle “ribelli a metà” (Salvadori 2019, p. 57) e falliscono nel tentativo di liberarsi dalla tenaglia patriarcale in una società completamente declinata al maschile. In *Le Ressac*, la pittrice Mary-Ann Fielding, fuggita a Siena all'approssimarsi delle nozze, sarà poi costretta ad andare in sposa a un marito misogino; in *La Casa Seca*, la pastorella Candida, desiderosa di un riscatto sociale, entra a far parte della famiglia Jimenez, per poi restare vittima delle storture di una società borghese corrotta e ipocrita. In relazione a *L'Amour Sans Visage*, la questione si fa più complessa, vuoi per l'autobiografismo di fondo, vuoi per la tensione metaletteraria animante l'intero romanzo, unitamente al fatto che Mallarmé non manca di portare avanti una feroce requisitoria nei confronti dell'amore coniugale e della maternità come fine esclusivo del soggetto femminile.

però, il narratore (o *la* narratrice, per meglio dire) non si esprime in terza persona, bensì adotta un regime omodiegetico, ferma restando quella “doppia struttura appellativa” (*ibidem*) che interpella il lettore-bambino e parimenti l'adulto che egli sarà. Ecco perché dietro l'Io narrante si cela la stessa Camille, che sin dalla prima pagina chiama a raccolta il suo pubblico d'elezione:

Piccini miei, io so una storia, ma una storia!...

C'era una volta una bambina modesta e graziosa come un fiore di brughiera, che abitava a pochi passi dalla foresta, e c'era sua nonna, e c'era, si capisce, la vecchia fantesca Memma, e c'era il fratellino Gran-di-Sale e il gattino Chiaro-di-Luna.

La gente del villaggio la chiamava Solettina perch'era [*sic*] orfana, ma per il fratellino il più delle volte era Mollichina e qualche volta Lichina e persino Michina e Lichetta. Aveva un incarnato d'oro pallido, pensate un po'!, [*sic*] come il miele, e i suoi capelli erano neri tagliati a tondo intorno alla testa, i suoi occhi verde acqua tal quale due piccoli laghi nell'ombra dei sopraccigli. Se n'andava a passi silenziosi, parlava con voce dolce e di rado e sorrideva con un misterino sul viso che la vecchia Memma, incantata, non si tratteneva dal dire:

– Mollichina, ci credete?, [*sic*] è una principessa discesa dalla Luna. (Mallarmé, 2015, p. 1)

Mollichina è una divoratrice di storie, dischiude il rovescio di un bovarysimo latente dove l'amore per i racconti è mutuato alla luce di una genealogia al femminile: “tutte le sere, appena tirati i catenacci, [...] la voce di nonna incominciava “c'era una volta””. (ivi, p. 2). C'è come una progressione per gradi, che dal piacere dell'ascolto evolve nella fruizione diretta del racconto, per quanto l'atto stesso della lettura non sia esente dal rischio di un'alienazione, di un distacco dalla realtà circostante⁶. Non a caso, Mollichina, dopo aver imparato l'alfabeto

leggeva la mattina, leggeva il pomeriggio, leggeva, c'è da crederlo, anche la notte e *io* ci scommetto che leggesse anche sognando. A forza di scaldarsi la testolina e di non prendere mai aria, Mollichina diventava pallida come

⁶ Una tematica, questa, poi ravvisabile anche nel terzo romanzo della scrittrice, di chiara matrice metaletteraria.

la luna e così stanca che non le piaceva più giocare a nascondarello con quel marmocchio di suo fratello, né lanciare pallottole di carta a Chiaro-di-Luna. Chiaro-di-Luna da parte sua si faceva melanconico e la Memma andava querelandosi che le ragazzine d'oggi che vivono come i romiti finiscono per buscarsi qualche accesso di febbre cattiva e Nonna, anche lei, si cominciava ad inquietare del languore e del pallore di Lichetta. Gran-di-Sale poi s'annoiava talmente da minacciare di perdere l'appetito... (ivi, p. 6, corsivo mio)

Accanto all'intrusione dell'Io narrante, tale da incrementare il tasso immersivo, sono altresì enucleabili i presupposti necessari al racconto di lì a venire (ambientato nella foresta), senza contare che il distacco dall'ambiente domestico – in riferimento alla prima fase teorizzata da Propp – è mentale ancor prima che fisico, mediato cioè dalle storie di cui la giovane lettrice si nutre. La lettura, dunque, come “transitional space” (cf. Winnicott, 1971), che nel caso di Mollichina si fa zona di passaggio e varco oltremondano proprio grazie al contatto con gli stessi mondi diegetici:

... Allora, giacché noi siamo soli al mondo, ascoltami, mio povero Chiaro-di-Luna. Io vado a infilarmi i miei zoccoli, il mio berretto, i miei pantaloni a bretelle e noi ce ne andremo [*sic*] a perderci nella foresta per sempre. Mi capisci?...

Una voce dolce interruppe:

– Gran-di-Sale!

– Oh... Mollichina?!

– Cerca subito i nostri pastranini d'inverno.

– Vuoi uscire?

– Andremo [*sic*] sino alla grotta di Mamma Beriluna...

In fede mia, non so perché la Memma pretendesse che Gran-di-Sale non fosse lesto! In men d'un minuto il marmocchio riapparve con il cappottino a cappuccio di Lichetta sul suo braccio e oltre a ciò calzato, in calzoni e col berretto in capo:

– Così, bene! – disse la sorellina. – Dal momento che c'è il sole, io non mi cambio vestito [...]. Ci accompagna Chiaro-di-Luna?

– Chiaro-di-Luna? Eccolo già sulla strada con tutti i suoi peli contro vento!

– Bada, eh, non dimenticare la merenda!

E Gran-di-Sale afferrò la mano di Mollichina senz'avvedersi che bruciava di febbre e la trascinò di corsa verso la grande foresta. (ivi, p. 8)

Mollichina è un personaggio statico e al tempo stesso dinamico, ascrivibile al *collective character* postulato da questo inedito triumvirato – cioè la bambina, il fratello e il gatto – secondo la formula “molti *attori* e un solo *attente*, [...]” come accade nelle attività ludiche dei bambini, dove i ruoli sono intercambiabili e finzionali” (Calabrese, 2011, p. 35). Siamo dinanzi a un soggetto prismatico, nel senso che Mollichina, pur partecipando alla collettività attanziale, si emancipa dalle propaggini al maschile e troneggia sulla pagina con sagacia e prontezza di spirito. È attante, ma soprattutto attrice: è lei a guidare il fratello e l'amato felino nella foresta, in questa selva oscura che innesca le dinamiche della storia. Cito:

Le tre esili ombre continuarono allora a smarrirsi in mezzo alla notte, sfiorate da bestie che facevano aguzzare il muso a Chiaro-di-Luna, ma gitavano Gran-di-Sale addosso alla sorellina con grida di terrore. A lungo, a lungo ancora Mollichina andò brancolando in quell'orrendo dormiveglia, inciampando nelle radiche, balbettando parole sconnesse. Non aveva più gli zoccoli e i suoi pieducci sanguinavano sotto le calze strappate. Ma non s'avvedeva di questo quando la pioggia ebbe attraversato il fogliame e bagnato i bambini sino alle midolla. Lichina non s'avvide nemmeno di ciò. Andava innanzi guidata dalle sfolgoranti pupille di Chiaro-di-Luna simili a due lanterne nel Reame del Silenzio e dello Spavento. Oramai non stava più in sé; era allucinata. Ed ecco – mi s'accappona la pelle a raccontarvelo, ragazzi, e ne vorrei proprio fare a meno – ecco improvviso e a un passo di distanza l'urlo d'un lupo. Io non so andare più avanti... Vi dirò solo e in fretta che Gran-di-Sale gittò un grido e che Mollichina piombò a terra, tutta d'un pezzo. (Mallarmé, pp. 10–11)

Innegabile l'ascendenza dantesca⁷ del finale del passo – Mollichina che cade a terra come Dante al termine del quinto canto dell'*Inferno*

⁷ L'ipotesto dantesco riveste un ruolo di preminenza assoluta in quello che è il primo romanzo della scrittrice, dove l'ambientazione senese elegge la vicenda di Pia de' Tolomei a *conte en abyme* e vede la narrazione alternarsi a citazioni dirette dal *Purgatorio* (cf. Salvadori 2018). A ciò si deve aggiungere che, nella traduzione italiana, il romanzo dischiude ulteriormente il suo debito con la *Commedia*, a cominciare dal titolo *Come fa l'onda*, in cui riecheggia il canto VII dell'*Inferno* (“come fa l'onda là sovra Cariddi, *Inf.*, 22). Nel caso della *Leggenda d'oro di Mollichina*, le tangenze ipotestuali sono più labili, diafane, quasi delle intermittenze subliminali, ragion per cui non è possibile accordare alla *Commedia* un ruolo strutturante e di primo piano come, invece, accadeva per *Le Ressac*. In seconda battuta, sono da escludere le

– che bene si staglia sul sottofondo macabro dell’estratto, in un “orrendo dormiveglia” (*ibidem*) dove i “pieducci” (*ibidem*) insanguinati di Mollichina ne accrescono l’aura a tratti claustrofobica e allucinata. La foresta diviene pertanto un luogo d’iniziazione, e lo svenimento della piccola protagonista rimanda a quella “morte temporanea” ravvisata da Propp (2012, p. 89): la soglia oltre la quale si cela lo spazio dell’avventura. Uno spazio liquido, metamorfico, simultaneo, nonché matrice di tutti i mondi possibili: quelli divorati da Mollichina.

È necessario altresì soffermarsi sul *range* ipotestuale del libro, costituito da più di cinquanta testi-sorgente. Sarebbe fuorviante parlare esclusivamente di ‘fiabe’, proprio perché l’autrice si muove in una condizione sostanzialmente a-gerarchica, passando dalla tradizione orale a quella veterotestamentaria (come la bestia dell’*Apocalisse*), financo ad approdare alla letteratura per adulti. Chi scrive opera una dissezione sui testi di partenza, ne estrapola gli elementi finzionali, li cala nelle maglie del proprio racconto e li fa interagire tra loro, il che comporta non solo delle deroghe rispetto al modello, ma soprattutto il rispetto di quello che è l’intreccio episodico del libro stesso, in base a cui Mollichina “esperisce un accadimento particolare in un luogo specifico, per poi passare ad un altro evento in un nuovo spazio” (Calabrese, 2011, p. 36). Il libro, allora, come una vera e propria lanterna magica, a fronte di una struttura sequenziale, paratattica e intermediale mediante cui la pagina si fa parete e superficie proiettiva, dove la storia si dipana in un processo continuo di dissolvenza, come la *rêverie* stessa della giovane protagonista. Le fonti contemplate da Mallarmé sono molteplici e cercheremo, in tale sede, di offrirne solo una campionatura sommaria⁸. A quelle che potremmo definire come le “tre corone” – ovvero sia i Fratelli Grimm, Charles Perrault e Madame d’Aulnoy – si affiancano

affinità tra Mollichina e la protagonista del romanzo d’esordio di Mallarmé, vuoi per la differenza sostanziale tra le due opere (un romanzo sentimentale il primo, un libro di narrativa per l’infanzia il secondo), vuoi perché Mollichina – a differenza delle eroine degli altri libri della scrittrice – riesce a portare a termine il proprio viaggio e a ricomporre, seppur in chiave onirico-immaginativa, i tasselli di una genealogia matrilineare (cf. Salvadori, 2019, p. 126).

⁸ Sulla scrittrice *bricoleuse* e le operazioni di riscrittura sottese al libro, cf. Salvadori, 2019, 95–116.

Esopo, Fedro, lo Straparola e Charlotte-Rose de Caumont La Force. Non mancano inoltre riferimenti alla tradizione orale italiana – come nel caso de *L'uccel Belverde*, *Mezzo-Gallo* e *Gli scherzi dei Mazariolis* – ma l'areale si amplia financo a comprendere *Le mille e una notte*, il poema epico indiano *Mahābhārata*, la leggenda senegalese di *Penda Balou* (cf. Bérenger-Féraud, 1885) o *The Wonderful Tar-Baby Story* (dalla raccolta *Uncle Remus*, compilata nel 1881 da Joel Chandler Harris). Si passa poi, per quanto riguarda la tradizione inglese, a *Riccioli d'oro e i tre orsi*, e all'area tedesca con *Le avventure del Barone di Münchhausen*. Il terzo corrimano è infine costituito dalle opere riconducibili a un solo autore: *Gargantua e Pantagruel* (1532) di François Rabelais; *Robinson Crusoe* (1719) di Daniel Defoe; *La sirenetta* (1837) di Hans Christian Andersen; *Isaac Lacquedem* (1853) di Alexandre-Dumas Padre; *Alice nel paese delle meraviglie* (1865) di Lewis Carroll; *Pinocchio* (1882) di Carlo Collodi; *Il libro della giungla* (1894) di Rudyard Kipling; *Il viaggio meraviglioso di Nils Holgersson* (1906) di Selma Lagerlöf. Per Mallarmé, la riscrittura è un atto inconsapevole, uno stato di grazia e di *trance* dettato dalle contingenze diegetiche del libro stesso: un crogiuolo dove le narrazioni di partenza riacquistano la loro natura mobile e fluida, per poi disporsi lungo gli assi di una cornice *in fieri*, costituita dal viaggio di Mollichina nel Paese dei Racconti. La tentazione di ricorrere al concetto di *transfinzionalità* teorizzato da Marie-Laure Ryan (2015) è forte e quantomeno azzardata, ma con le dovute cautele potremmo benissimo affermare di trovarci, nel caso della *Leggenda d'oro di Mollichina*, in presenza di una migrazione di entità finzionali in un testo diverso, appartenenti tuttavia allo stesso *medium*. Mallarmé, lo abbiamo rilevato, guarda sì a un bacino di testi-sorgente, ma accanto al citazionismo esplicito (come bene si evince dal titolo), pone inoltre la *messa in azione* dei personaggi da essi mutuati, che a loro volta si si fanno dinamici e rivivono grazie al *re-telling*, in un susseguirsi di contro-mondi che si accostano e attecchiscono senza soluzione di continuità. Un solo esempio: Cenerentola fugge dal castello e il principe si lancia alla sua ricerca ma, nel medesimo istante, il pifferaio⁹ “si è impegnato a sbarazzare la città

⁹ Il riferimento è alla fiaba del *Pifferaio di Hamelin*.

dal flagello che la devasta da mesi e mesi, conducendo con arte e magia i topi nel fiume” (Mallarmé, 1915, p. 148). Siamo in presenza di un accostamento di scenari e tasselli diegetici eterogenei, che grazie alla preminenza dei dialoghi pone il racconto in un regime perfetto di isocronia, per quanto Mallarmé porti avanti un *worldbuilding* pluralizzato e molteplice, come se i mondi delle storie, una volta calati nel libro, dessero vita automaticamente a un nuovo ‘sistema’ (e questo grazie anche natura stessa del *format* fiabesco, che postula uno spazio a prospettico, ubiquo, nonché discreto e omogeneo, Calabrese, 2011, p. 18). La *Leggenda d’oro* è eleggibile allora a *spin-off* e *cross-over* di universi finzionali esistenti, a un’omeostasi narrativa di carta in cui Mollichina si fa spett/attrice: ella diviene non solo consapevole del proprio ruolo di “divoratrice di mondi” (gli stessi di cui si era nutrita leggendo), quanto piuttosto rompe le barriere che la separano dallo spazio dell’avventura. Per meglio comprendere tale aspetto, dovremmo tornare là dove la storia si era interrotta, allo svenimento della protagonista al sol vedere quel lupo famelico. Siamo all’inizio del quarto capitolo:

Coraggio, coraggio, carini miei! Quando Mollichina ebbe riaperti gli occhi, in cambio di quella notte, un bel sole scivolava tra i rami e sopra un biancospino fiorito gli uccellini trillavano.

I tre viaggiatori avevano dovuto sprofondarsi parecchio nella foresta, se non riusciva loro di riconoscere niente di quel che vedevano. Per il sentiero che s’apriva lì accanto s’avanzava la ragazzina di villaggio più bella che si sia mai potuta vedere. Aveva un cappuccetto rosso che le stava a meraviglia e portava una focaccia e un secchietto di burro. (Mallarmé, 2015, p. 13)

Dopo *Hansel e Gretel*, evocati dallo smarrimento dei tre nella foresta, si passa a *Cappuccetto rosso*, il cui arrivo era già stato preannunciato a fine del capitolo precedente con l’apparizione del lupo:

Poi fece il più gentile dei saluti a Compare Lupo che usciva da una tana espressamente per entrare in ragionamenti con lei. Proprio così, figliuoli! Compare Lupo, quel cialtrone, strizzava grazioso l’occhio a Cappuccetto Rosso che non pensava affatto a stupirsi e inquietarsi [...].

Mollichina teneva gli occhi aperti, ma, a guardarla bene, si sarebbe detto che Cappuccetto Rosso e Compare Lupo e persino la foresta e il bimbo

e il micio, li vedesse, non so, come a traverso a una nebbia, vicini e lontani. Mi sono spiegata? [...]

Mollichina lasciò andare la ricerca di questa spiegazione e senz'altro riconcentrò la sua attenzione sulle chiacchiere di Compare Lupo con la piccola Cappuccetto Rosso. Chiedeva la bestiaccia:

– Dove vai, bella bambina?

– Io? Vado a portare questo secchietto di burro e questa focaccia alla nonna che è ammalata, – rispondeva la ragazzina gentile gentile.

– E la nonna abita assai lontano? (ivi, pp. 13–14)

Fin qui, la vicenda si mantiene fedele all'ipotesi di partenza, al netto della prospettiva miope e distorta di Mollichina, intenta ancora a calibrare il proprio schema percettivo sulle coordinate di questo altro mondo. Ma le storie hanno anche dei lettori, e Mollichina è il loro destinatario interno: sta a lei interagire per prima con le entità finzionali qui trasigrate da altri racconti. Del resto, venendo meno questo scambio, il libro si ridurrebbe a una semplice sintesi compilativa, al che prosegue Mallarmé, subito dopo, fugando ogni dubbio in proposito:

Nel momento in cui la piccina apriva la bocca per dare l'indicazione della Nonna, Gran-di-Sale, lui, sapete, lui, si mise a gesticolare come un matto, intendendo di farle capire subito subito che doveva star zitta; ma siccome Cappuccetto Rosso non dava affatto segno di comprendere, egli si mise a gridare a pieni polmoni:

– Zitta, non gli far sapere niente! Quell'assassino vuol andare a crocchiare Nonna tua, capisci, Cappuccetto Rosso?

Non so se i due personaggi udissero l'ammonimento energetico [...]. Ma so che una volata di Folletti uscì là per là dai cespugli e circondò i bambini con aria severa. Erano ventuno [come le lettere dell'alfabeto], tutti contorti gobbi panciuti ossuti grinzosi con dritta una penna di pavone sulla scoppola a punta e – vi dico le cose come stavano – non molto più grandi delle formiche cornute. Avanti a tutti veniva un buffoncello a forma di A, in mezzo ce n'era uno fatto ad O, un altro era proprio come un serpentello e quindi ad S, un altro ancora come un campaniletto d'una chiesa, ad I e poi uno a zig-zag cioè a Z. Che fecero questi singolarissimi mostriciattoli? S'allinearono gravi gravi a piccoli gruppi su d'una fila e poi si trasportarono su d'un'altra linea formando gruppi differenti come soldati in parata. Non si capiva se giuocassero o lavorassero; ma quel ch'è certo è che Mollichina e Gran-di-Sale poterono decifrare chiaramente le frasi seguenti:

PAESE DEI RACCONTI.

Regolamento:

Proibizione ai signori viaggiatori
D'immischiarsi in ciò che non li riguarda.

Cric-crac!

Bonasera a tutti. (ivi, pp. 14–15)

Ecco il divieto cui abbiamo fatto riferimento poc'anzi e che relega, almeno in fase iniziale, Mollichina e gli altri due viaggiatori al ruolo di spettatori: impossibilitati cioè ad intervenire e a modificare lo svolgersi dei racconti popolanti lo *storyworld*. Si resta, sostanzialmente, fuori dal quadro, semplicemente osservando lo svolgersi dell'intreccio:

Ma i folletti si sparpagliarono in un batter di ciglia sotto i cespugli, mentre laggiù Compare Lupo, informato come voleva, andava di carriera verso la casetta di Nonna e mentre Cappuccetto Rosso se ne andava per il cammino più lungo, divertendosi a cogliere le nocciuole e a fare mazzolini dei fiori che le capitavano a tiro. (ivi, p. 15)

Ma alla libertà negata ai suoi personaggi, Mallarmé risponde attraverso una contaminazione delle storie ri-raccontate, dove la sovrapposizione degli ipotesti è resa possibile grazie anche dalla duttilità delle fonti. Si crea dunque un sistema di rimandi interni, che consente alle cellule narrative di svilupparsi e proliferare rispetto alla situazione iniziale. Al netto di una facilità di lettura solo apparente, *La leggenda d'oro* dischiude tutta una serie di intarsi narrativi che ne rivelano la struttura complessa e irriducibile, tanto da lambire quello sperimentalismo da cui gli altri romanzi della scrittrice hanno sempre preso le distanze. È un po' come il *cadavre exquis*, che nonostante la presenza di un solo giocatore (la narratrice) assicura un esito imprevedibile.

Nell'analisi di questo testo straordinario, non si deve nemmeno mai perdere di vista quella tensione propulsiva animante l'intero libro, dove l'identità itinerante dei tre protagonisti si situa in una genealogia dell'erranza: c'è allora una progressione cinetica atta a risolversi in una virtualità topografica, resa tale dalle storie di cui Mollichina stessa si è nutrita prima di intraprendere il suo viaggio. Una virtualità di

cui è possibile rendere conto guardando alla struttura stessa dell'opera, suddivisa in quattro lasse e a loro volta articolate in ulteriori sottosezioni narrative: PARTE PRIMA, *La grande foresta*; PARTE SECONDA, *Sulla strada dei Castelli; In città; Il bosco dei sogni; Nel paese dei creduloni, dei furbi e degli oggetti meravigliosi*; PARTE TERZA, *Nel paese degli animali parlanti; Nel paese dei folletti e delle fate*; PARTE QUARTA, *In aria*. Un viaggio che doppia – lo abbiamo già rilevato poc'anzi – il poema dantesco e che dalla selva oscura (cioè la grande foresta) conduce sino al “Giardino del Paradiso” (Mallarmé, 1915, p. 336), dove l'incontro con l'anima della madre si risolve, al pari della *Commedia*, in una suprema visione ch'è impossibile *significar per verba*:

I piccoli penetrarono fra due file di gigli più alti di loro, si mescolarono alle ombre grandi e piccole senza inquietudine. Tutte sorridevano... Ma Lichetta stringendo forte forte la mano del fratelluccio guardava guardava guardava, in vano [*sic*]. Non riconosceva Coi che avevano cercato tanto lontano.

Di giro in giro arrivarono in un angolo del bosco che rassomigliava, oh come! alla loro grande foresta... Turbinavano le foglie rosse e d'oro come in quel pomeriggio ventoso d'autunno in cui avevano lasciato la casa. Solo Mollichina non pensava più ad inseguirle; c'era una forza irresistibile che la trascinava verso la piccola grotta tappezzata di capelvenere, accanto ad una sorgente, a cui avevano posto il nome di “Rifugio di Mamma Beriluna”.

Vi furono come in una vertigine, subito. Oh, quella luce raggianti in fondo alla grotta. E chi era che tendeva le braccia verso di loro con un sorriso unico al mondo? Chi? Chi? (ivi, p. 336)

Per quanto inizio e fine coincidano (“un angolo del bosco che rassomigliava [...] alla loro grande foresta”, *ibidem*), il luore esasperante si risolve in una vertigine che ribalta due schemi mitici ben definiti: da un lato, la Caverna platonica – dove il soggetto tenta di rientrare al fine di avvicinarsi all'intelligibile; dall'altro, le figure di Demetra e Kore, perché è la figlia, in tal caso, a recarsi nell'Oltretomba alla ricerca della madre (ma si potrebbero ipotizzare anche delle tangenze col mito di Orfeo, giacché Mollichina si è fatta più volte nel corso del libro cantrice di storie). Si legge nel prosieguo del passo che

Mollichina gridò, terribilmente gridò. E non vide più nulla. Le sembrò di essere presa, avviluppata, in una stretta così tenera, così dolce, così sicura, così potente che nulla avrebbe potuto mai rassomigliarle... Certo passò un bel po' di tempo così! Poi l'eco fievole d'una voce cara mormorò:

– Bambini miei, non dimenticherete mai, non è vero, che ogni volta che voi parlerete di me, ogni volta che mi penserete, il vostro cuore raggiungerà Mamma Beriluna?... È il cammino più rapido per arrivare al Giardino del Paradiso.

Il silenzio regnò. Una notte intensa copri e foresta e grotta e bambini. L'ombra di Mamma Beriluna era scomparsa...

– Ah! – gridò Mollichina e si mise a singhiozzare perdutoamente. (ivi, p. 337)

Certo, sull'incontro cade il velo della reticenza e viene meno ogni possibilità di linguaggio: “all’alta fantasia qui mancò possa” (*Par*, XXXIII, v. 142), potremmo dire sulla scorta del poema dantesco, ma si notino l’annullamento del regime della visione e il sopraggiungere di una cecità necessaria al contatto puramente fisico, dove il *logos* regredisce allo stato di lallazione (il grido di Mollichina sul finale del passo). È nel ricongiungersi di materno e filiale, ma parimenti di due femminilità, che il libro si chiude, in un abbraccio che ha la durata di un soffio di vento, eppur destinato comunque a dischiudere il senso di questa esperienza premorte vissuta dalla piccola protagonista. Lo si intuisce dall'*incipit* del capitolo conclusivo, intitolato emblematicamente *Risveglio*:

Allora una voce, proprio vicina vicina, una voce viva, tremante d'amore e d'inquietudine, la voce di Nonna esclamò:

– La mia piccola riapre gli occhi! Signore, è salva!

La Viaggiatrice che tornava da così lungi guardò tutt'attorno. E prima vide Nonnina e la Memma, le mani alzate al cielo in segno di riconoscenza e di benedizione. Poi Gran-di-Sale pazzo di gioia che tirava Chiaro-di-Luna per le due zampe davanti verso il suo letto per celebrare la buona notizia e finalmente vide, riflessa nel grande specchio in faccia, una Mollichina pallida e magra che la contemplava con aria stupefatta. (Mallarmé, 2015, p. 339)

All'agnizione oltremondana segue l'accettazione stessa della realtà, a sua volta culminante nella riappropriazione dell'immagine riflessa, il che ribadisce non solo la natura di tale viaggio quale itinerario di for-

mazione identitaria, ma soprattutto il potenziamento del personaggio di Mollichina: non più *collective character*, ma ora soggetto integro e forte, grazie anche all'incontro con la madre perduta.

Alla luce di tali considerazioni, emerge la natura itinerante del personaggio di Mollichina, che si lega a delle figure attanziali eleggibili a guide e custodi, come le *transfinzioni* di Pinocchio e dell'Ebreo errante. Ma mentre quest'ultimo, cui Mollichina si riferisce col nome di Isacco Lacquedem, occupa solo gli ultimi due capitoli del libro; il burattino di Carlo Collodi riveste un peso considerevole in quella che è l'economia della narrazione, soprattutto perché occupa circa tre quarti dell'opera. Non solo: l'incontro con Pinocchio comporta l'apparizione della prima e unica superficie leggibile di tutto il libro, realizzata da mani umane e secondo un sistema alfabetico convenzionale:

Non c'era da metterlo in dubbio. Un Burattino di legno, ma vivo, proprio vivo, ma naturalmente sempre di legno, piangeva inginocchiato su d'una tomba. Naso lungo puntuto, bocca più fatta per ridere che per piangere, una giacchetta di carta a fiori, scarpe a scorza d'albero e un berretto di mollica di pane. Ragazzi, ci pensate su? Mi pare che si sia poco da esitare eh! [...]

Aspettate: debbo aggiungere che abbracciava con frenesia una iscrizione di marmo bianco. Mollichina ci piombò sopra con gli occhi. Non poteva essere altro:

Qui giace
La bambina dai capelli turchini
Morta di dolore
Per essere stata abbandonata dal suo
Fratellino *Pinocchio*

Sì, tal quale. Mollichina e Gran-di-Sale si trovavano proprio in presenza di Pinocchio. Il burattino piangeva, piangeva, quantunque non avesse più lagrime negli occhi. (ivi, p. 163)

Il burattino e i tre viaggiatori sono accomunati dal senso della perdita e parimenti della ricerca: se Mollichina è orfana di madre, Pinocchio ha perso la sua amata fata dai capelli turchini; e come il burattino tenterà di ricongiungersi al padre Geppetto, lo stesso faranno gli altri con Mamma Beriluna. Vieppiù Mallarmé, per la prima e unica volta in tutto il libro, presenta un riferimento esplicito a un'opera, mediato non solo

dal personaggio principale (come già era accaduto per Alice o Mowgli), quanto piuttosto dal titolo stesso, qui messo in corsivo. Pinocchio è un burattino itinerante, “è fatto di legno duro ma la sua volontà è malleabile come cera e si lascia influenzare da tutti quelli che incontra [...] È un *soggetto in tensione*” (Barcellona, 2002, p. 46) e di conseguenza eleggibile – al pari dell’Ebreo errante – a guida privilegiata in questo mondo dalle coordinate incerte, cangianti, dove il viaggio assume sempre più i tratti di un’odissea:

Subito una melodia divina li avvolse e a malgrado dei sussulti convulsivi del Naviglio, il canto veniva avvicinandosi sempre più, sempre più dolce fascinoso seduttore. Allora Pinocchio si precipitò verso poppa, le braccia tese, gridando:

– O Fatina dai capelli turchini, vengo, vengo!

– È pazzo! – urlò Gran-di-Sale attaccandoglisi alle gambe.

E Chiaro-di-Luna, sempre all’altezza della situazione, s’appese alla giacchettina di carta a fiori e Mollichina l’acchiappò per le due braccia. E non ci voleva meno di questo, marmocchi miei, per trattenere pinocchio e controbilanciare il suo impulso a gettarsi in acqua. Che diamine dunque vi vedeva?

Mollichina non perdette la testa, ma ispezionò il fiume in lungo e in largo e scoprì una fanciulla dalla pelle bianchissima che scivolava sulla scia del Naviglio come un riflesso d’argento. I suoi lunghi capelli d’un azzurro oscuro mescolati con alghe le fluttuavano all’indietro sull’onda senza nascondere la lunga coda di delfino che le serviva di gambe.

E l’Ondina cantava cantava così soave, che Pinocchio turbato da quella musica superumana voleva raggiungerla ad ogni costo credendo vedere la Fatina dai capelli turchini. I nostri amici facevano sforzi erculei per trattenerlo. (Mallarmé, 1915, pp. 262–263)

Nel “Regno delle Ondine, dei Giganti e dei Nani” (ivi, p. 259), la vicenda doppia il poema epico, ma al pari degli Ulissi postomerici, il ritorno a casa di Pinocchio si rivela fallimentare, a riprova di come Camille resti a fedele a quel processo di riscrittura e ‘manomissione’ che è alla base della sua *Leggenda d’oro di Mollichina*. Nella parte finale, non a caso, il burattino si lancia alla ricerca di Mastro Geppetto e prende così congedo dai suoi compagni di viaggio, salvo poi ritrovarli al limitare dell’opera, in quello che è il Paese di Cuccagna:

Era Pinocchio in persona, Pinocchio altrettanto felice di ritrovare i compagni nel Paese dei Burattini, così felice che non trovava più il filo della conversazione d'una volta. Fu Gran-di-Sale che riattaccò:

– E papà Geppetto?

– L'ho ritrovato per l'appunto, ma dopo una serqua d'avventure, nel ventre d'una balena. Ora abita in una casettina bianca con un ragazzino ch'è un *capo lavoro* scoperto dalla Fatina dai capelli turchini, non so come. Tutti lo chiamano Pinocchio. Di modo che *io* mi son trovato abbandonato e disprezzato. Allora [...] sono venuto a raggiungere la gente della mia razza nel Paese di Cuccagna... (ivi, pp. 327–328)

Rimasto orfano e in un certo qual modo apolide, Pinocchio rivela altresì la natura metatemporale di questo spazio *altro*, dove le storie restano come sospese, isolate, e il loro progredire è impossibile proprio perché prive d'inizio e di fine (ragion per cui Mallarmé passa subito allo *storyworld* successivo):

– E acconsentiresti a lasciarci, a perderci, a non vederci più, mai più, per sempre, così senza rammarico, senza rimorso? – disse Gran-di-Sale [a Pinocchio]

– Ma non ci lasciamo per sempre, neanche per sogno! Quando tornerete in Terra, andate dunque a vedere Pinocchio, quello... *perfetto* che mi sostituisce e ditegli tante cose da parte mia. (ivi, pp. 331)

Verrebbe da pensare alla *Leggenda d'oro di Mollichina* come a una grande deviazione dei personaggi, alla ricerca non tanto del proprio autore quanto piuttosto di un'impossibile autonomia: raggiunta per pochi istanti e subito fagocitata dalle altre storie che costellano tale universo. Camille Mallarmé, allora, fissa su carta uno dei tanti passaggi di stato del personaggio, ferma restando la consapevolezza che solo Mollichina arriverà al termine del viaggio. Una consapevolezza che, in questa genealogia finzionale, solo Pinocchio sembra avere acquisito e a cui risponde con quel suicidio posto a conclusione del testo, da intendersi non solo quale atto d'affermazione – il burattino, infatti, rifiuta di proseguire il viaggio – ma anche come un ritorno nell'indistinto, nel mormorio del flusso narrativo stesso:

– Pinocchio! – supplicò ancora Gran-di-Sale con un brivido.

– Che desideri, caro? – rispose il burattino con l'aria più ingenua?

- Tu lo sai bene. Vieni con noi!
 – Dove?
 – Oh, coraccio [*sic*]!
 – Dio mio, ho dimenticato di chiudere la finestra nella scuola dei Burattini... Un uccello notturno potrebbe essere entrato a bersi tutto l'inchiostro, non ti pare? – Disse ciò precipitosamente e aggiunse:
 – A rivederci, angioletti! Non dimenticate, eh, d'abbracciare per me quel *capolavoro*, quella perfezione di fratelluccio Pinocchio quando lo vedrete... Carino lui! E, intanto, divertitevi a modo nel Paese del Mistero!

La scena accadeva proprio sul piazzale del Pincio, accanto al padiglione della musica. Quel Pinocchio – ah quel Pinocchio – s'allontanò verso la grande terrazza, fu visto salire sul parapetto della balaustra e spiccare un salto sopra Piazza del Popolo...! (ivi, pp. 331–332)

Con la sparizione del burattino, il sostrato fiabesco si azzera. È l'Ebreo errante a suggellare l'UR-narrazione di Camille Mallarmé, proprio perché ne sintetizza il dinamismo esasperato e l'irriducibile fluttuazione. Al pari delle creature del Paese dei racconti, "l'Ebreo Errante è condannato all'eterno vagare, e dunque all'immortalità, incarnando la sofferenza di una vita sospesa tra desiderio e angoscia" (Falchi, 2018, p. 23). Immortale come i personaggi delle fiabe, pellegrino come Mollichina e i suoi compagni nel corso di questo viaggio, ma soprattutto destinato a compiere un tragitto che non sembra mai avere fine, proprio come si legge a chiusura del libro: "E siccome non era possibile resistere a quella voce, l'Ebreo-Errante depose il fardello. Poi si volse e ricominciò in senso inverso il viaggio disperato. (Mallarmé, 2015, p. 336). Un'erranza che, come quella di Camille Mallarmé, sembra ancora destinata a continuare.

BIBLIOGRAFIA

- Barcellona, L. (2002). Il burattino itinerante: uno studio sullo spazio. In I. Pezzini & P. Fabbri (Eds.), *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro* (pp. 35–73). Booklet.
- Barsotti, S. (2012). Bambine in viaggio nella letteratura per ragazzi del Novecento. In S. Ulivieri & R. Pace (Eds.), *Il viaggio al femminile come itinerario di formazione identitaria* (pp. 79–92). FrancoAngeli.

- Bérenger-Féraud, L. J. B. (1885). *Recueil de Contes populaires de la Sénégambie*. Ernest Leroux.
- Biggi, M. I. (Ed.). (2010). *Ma Pupa, Herniette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*. Marsilio.
- Calabrese, S. (2011). *Letteratura per l'infanzia. Dall'unità d'Italia all'epoca fascista*. Rizzoli.
- Campo, C. (1988). *Gli imperdonabili*. Adelphi.
- Falchi, S. (2018). *L'ebreo errante. Gli infiniti percorsi di un mito letterario*. FrancoAngeli.
- Harris J. C. (1881). *Uncle Remus, His Songs and His Sayings. The Folk-Lore of the Old Plantation*. D. Appleton & Company.
- Lepri, C. (2018). Scenografie dell'immaginario narrato: i mondi alla rovescia e i paesi di cuccagna. *Studi sulla formazione*, 21(1), 155–170. <https://oajournals.fupress.net/index.php/sf/article/view/9449>
- Mallarmé, C. (1912). *Le Ressac*. Bernard Grasset.
- Mallarmé, C. (1915). *La leggenda d'oro di Mollichina* (D. Cambellotti, Illustr.). Rocco Carabba.
- Mallarmé, C. (1916). *La Casa Seca*. Calman-Levy.
- Mallarmé, C. (1923). *La légende dorée de Mie-seulette* (C. de Breton, Illustr.). G. Crés.
- Mallarmé, C. (1924). *L'Amour sans Visage*. Albin Michel.
- Marrone, G. (2002). *Storia e generi della letteratura per l'infanzia*. Armando.
- Propp, V. (2012). *Le radici storiche dei racconti di fate*. Bollati Boringhieri.
- Ryan, M. L. (2015). Transmedial Storytelling and Transfictionality. *Poetics today*, 34(3), 365–366.
- Salvadori, D. (2018). “A Sienne Mistique je dédie ce songe moderne”. *Le Ressac* di Camille Mallarmé. *LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, 7, 327–370, <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-24420>
- Salvadori, D. (2019). *Camille Mallarmé. La scrittura senza volto*. Florence Art.
- Winnicott, D. W. (1971). *Playing and reality*. Routledge.

Riassunto: Il presente saggio si prefigge di analizzare *La leggenda d'oro di Mollichina* (1915) di Camille Mallarmé attraverso tre linee di analisi specifiche. In primo luogo, si effettua una ricognizione critica del testo, con l'obiettivo di riportare alla luce un'opera quasi sconosciuta, insieme a gran parte della produzione letteraria dell'autrice, ancora poco valorizzata nel panorama critico contemporaneo. In secondo luogo, il saggio focalizza l'attenzione sulla protagonista femminile del libro, la piccola Mollichina, esplorandone il ruolo centrale e propulsivo che essa assume nelle dinamiche narrative. Viene approfondito come la sua presenza non sia solo funzionale allo sviluppo della trama, ma anche fondamentale per l'evoluzione del significato stesso del racconto, rendendola

una figura attiva e trasformativa all'interno della storia. Infine, il saggio intraprende un'analisi narratologica di passi selezionati del testo, con un focus sullo stile e sulle tecniche narrative utilizzate da Mallarmé. Particolare attenzione è riservata all'operazione di riscrittura compiuta dall'autrice, che, nel divenire *bricoleuse*, ricompon e interpola elementi di una tradizione letteraria secolare, conferendo al testo una nuova vitalità. L'articolo mira a evidenziare come queste strategie narrative contribuiscano a creare un'opera che dialoga con il passato, ma che, al contempo, si distingue per originalità e innovazione, rendendo *La leggenda d'oro di Mollichina* un testo meritevole di attenzione e di studio critico.

Parole chiave: Camille Mallarmé, letteratura per l'infanzia, *La leggenda d'oro di Mollichina*, letteratura femminile, narratologia

Gabriella Seveso

Università degli Studi di Milano-Bicocca, Italia

gabriella.seveso@unimib.it

ORCID: 0000-0002-4604-4637

STORIE DELLA BUONANOTTE PER BAMBINE RIBELLI: UN CASO EDITORIALE “FEMMINISTA”?

GOOD NIGHT STORIES FOR REBEL GIRLS: A ‘FEMINIST’ PUBLISHING CASE?

Abstract: This article analyses volumes 1 and 2 of *Good Night Stories for Rebel Girls*, which represent a famous publishing case and have sparked a heated debate and discordant reactions. My aim is to understand whether this project can be defined as a ‘feminist’ initiative, placing it within a broader framework of narrative typologies historically recognized in Western culture. To this purpose, I retrace the history of catalogues of women to pose some relevant questions that drive the analysis of *Good Night Stories for Rebel Girls*. Dating back to antiquity, these catalogues had very different purposes and users, culminating in the work of Christine de Pizan (1364–1430), who proposed a new female subjectivity through the rewriting and deconstruction of the ‘dispute-of-women’ tradition. In and of itself this literary genre does not affirm emancipatory models; rather, the emancipatory charge is correlated with other elements (the target audience, the purpose, and the structure). *Good Night Stories for Rebel Girls* takes up this model in a time in which the biographical narrative genre has become central to children’s literature and is used as an educational device to deconstruct gender stereotypes. *Good Night Stories*, a project that has involved women at different levels and in different roles, is revolutionary in its content, images, and dissemination. I analyse all these aspects in the light of the meaningful questions that emerge from the history of catalogues of women.

Keywords: girls’ education, gender and children’s literature, catalogues of women, biographies and gender, narrative and gender

1. L'OGGETTO DI RICERCA

Storie della buonanotte per bambine ribelli costituisce un caso editoriale interessante sotto molti punti di vista, in particolare per il percorso grazie al quale è stato realizzato e che possiamo solo sinteticamente ricostruire in questa sede. Nel 2012 Elena Favilli e Francesca Cavallo fondano Timbuktu Labs, società con sede a San Francisco specializzata in comunicazione digitale per l'infanzia e l'adolescenza e produttrice di *Timbuktu Magazine*, prima rivista su iPad per bambini/e. Nel 2016 le due imprenditrici lanciano una campagna di raccolta fondi sul sito Kickstarter per reperire i finanziamenti necessari alla pubblicazione del volume *Good night stories for rebel girls*, con l'obiettivo di acquisire la cifra di 40.000 dollari, ma in poco tempo conquistano più di un milione di dollari, raggiungendo il record del maggior finanziamento mai conseguito tramite questa piattaforma. Il volume viene realizzato con i testi di Favilli e Cavallo e l'impegno di sessanta illustratrici e altre collaboratrici, in una prima edizione inglese nel 2016, tradotta in italiano nel 2017. In quest'ultimo anno, le stesse autrici danno alle stampe il secondo volume *Good night stories for rebel girls volume 2*, tradotto in Italia nel 2018; dalla collaborazione, poi, di Elena Favilli con Loredana Baldinucci prende vita il terzo volume, *Good night stories for rebel girls: 100 immigrant women who changed the world*, pubblicato sia in inglese sia in italiano nel 2020. In realtà, già il primo volume aveva originato *spin off* e altri prodotti delle stesse autrici su social media e web; in seguito, si sono moltiplicati sia i volumi scritti da Elena Favilli con altre autrici, fino a formare una vera e propria serie, sia opere molto simili nei contenuti e nei titoli composte da altre autrici o autori: si può dire, a questo proposito, che il primo volume abbia innescato un articolato fenomeno di *sequel*, duplicazioni, imitazioni, che hanno utilizzato la formula evidentemente vincente delle sintetiche biografie corredate da immagini accattivanti, organizzate attorno ad un motivo conduttore e connesse, in maggiore o minor misura, al nucleo tematico della riflessione su o della decostruzione di stereotipi di genere. In questa sede, intendiamo analizzare in particolare solo i primi due volumi che si sono posti come

capostipiti di una collana editoriale e di numerosi *spin off*; ai fini della nostra riflessione, ci appare opportuno proporre una ricostruzione storica dell’evoluzione di questo genere letterario nella cultura occidentale, che ci consenta di acquisire adeguate chiavi di lettura per accostarci ai volumi presi in esame.

2. I CATALOGHI DELLE DONNE: DOMANDE DI SENSO E CATEGORIE DI ANALISI

Storie della buonanotte per bambine ribelli reinterpreta una tipologia di testo che appartiene alla nostra storia culturale da molti secoli, ovvero l’elenco di donne illustri che si sono distinte per alcuni elementi biografici o tratti temperamentali o fisici. Il primo a comporre un *Catalogo delle donne* è Esiodo, che nel lontano VII secolo a. C. organizza i contenuti di uno dei suoi tre poemi ideando un inventario di donne che si sono unite ad una divinità, dando vita a genealogie che percorrono la storia dalle origini dell’umanità fino alla guerra di Troia. L’opera, di cui restano limitati frammenti papiracei più o meno corrispondenti a un terzo o un quarto dell’estensione originaria, mostra una finalità cosmogonica e di catalogazione delle popolazioni allora conosciute, senza una coerenza complessiva, elemento tipico delle opere esiodee: di fatto, organizza un patrimonio mitico, storico, geografico attorno all’evocazione di queste donne, definite quelle “che in quel tempo eccellevano bellissime sulla terra” nell’iniziale invocazione alle Muse. Le donne sono, quindi, ricordate per la bellezza, eccetto qualche rarissimo caso di astuzia, peraltro sopraffatta dal potere o dall’intelligenza maschile: a partire da questa rapida evocazione, il componimento si sofferma sui figli generati o su alcune vicende mitiche che li riguardano. È quindi un’opera che non conferisce alle donne ruolo di protagoniste, come potrebbe apparire dal titolo e dal proemio, ma semplicemente di personaggi nominati, seppure con un certo grado di importanza. Si rende necessario ricordare che il catalogo ricostruisce una matrilinearità che non è sovrapponibile alla concezione di matriarcato: le donne non rivestono ruoli di potere né mostrano autorevolezza o prestigio, essendo semplicemente scelte da una divinità, a causa della loro avvenenza, come capostipiti di una progenie.

Si tratta, dunque, di un componimento che dimostra un orizzonte di senso fortemente patriarcale, all'interno del quale la donna è vista e valutata per le caratteristiche fisiche ai fini del piacere e/o della generatività, perfettamente in linea con le concezioni presenti in tutte le altre opere esiodee. La struttura del catalogo biografico femminile compare, nell'antichità, poi, anche all'interno di opere più complesse, non interamente dedicate ad esso: si veda, ad esempio, l'elenco di donne illustri nei testi storiografici di Tito Livio o di Valerio Massimo, secondo uno stilema ripreso anche in epoche successive (si veda, ad esempio, l'*Orlando furioso* dell'Ariosto). La struttura del catalogo delle donne come opera a sé stante, compare, a molti secoli di distanza, nel *De mulierum virtutibus*, breve volume di Plutarco, che racconta ventisette episodi, dodici con protagoniste donne e quindici con protagonisti gruppi di donne, con la finalità dichiarata di dimostrare quanto la *valentia* possa essere presente sia nella natura maschile sia in quella femminile. In questo caso, l'autore, partendo da una riflessione filosofica sul concetto di virtù e riprendendo in particolare considerazioni socratiche e platoniche, giunge a sottolineare come ogni nobile inclinazione si incarni a seconda anche dei costumi, del temperamento e degli stili di vita, e si propone di lumeggiare episodi poco conosciuti che mostrino il valore femminile. Le eroine dei racconti plutarchei non sono necessariamente esemplari nel senso di irreprensibili, ma mettono in atto comportamenti che denotano coraggio, determinazione, resistenza, astuzia. Il componimento può apparire esiguo e poco incisivo rispetto alle più celebri *Vite parallele*, monumentale opera dedicata alle biografie di uomini conosciuti della storia greca e romana, rivelando un indubbio squilibrio fra narrazione destinata a celebrare le doti femminili e racconto delle imprese maschili; costituisce, però, un'iniziale spia della volontà di smarcarsi da una prospettiva patriarcale tentando di illuminare anche biografie o gesta femminili, come risulta evidente dal prologo, in cui l'autore cita un noto passo di Tucidide: "Non condivido l'opinione di Tucidide, il quale afferma che la donna migliore è quella di cui, fra la gente, si parla il meno possibile, sia per biasimarla che per lodarla" (Plutarco, 2010, p. 19). Chiamando a testimone il sofista Gorgia, Plutarco sottolinea infatti che anche una donna può essere celebre non per il gradevole aspetto fisico, ma per la reputazione, intesa

nel senso di fama delle sue azioni, utilizzando pertanto la struttura del catalogo biografico femminile per una seppur parziale e limitata operazione di riscrittura della storia che illumini anche il contributo femminile agli eventi. La prospettiva di Plutarco costituisce quindi un tentativo di rovesciamento e di risignificazione della tipologia testuale; esso può essere considerato, secondo Gianna Pomata (1990), il modello dal quale ha preso origine il catalogo biografico femminile nelle epoche successive, e così evidentemente è stato percepito dai posteri, a tal punto da essere citato per antonomasia in numerose opere di età contemporanea (Porciani, 1989).

Questa struttura resta frequentata nella storia della letteratura dei secoli successivi con inevitabili deformazioni e connessioni con il contesto culturale: nel Medioevo, i cataloghi delle donne assumono la funzione di elenco di sante, martiri, mistiche che incarnano le virtù del cristianesimo e costituiscono un esempio paradigmatico, sovente privo di contestualizzazione. Con *De mulieribus claris* di Boccaccio, assistiamo a un mutamento significativo nella direzione di una laicizzazione, ma entro una cornice di svalutazione delle biografie femminili: il testo elenca donne famose, non sante o martiri, ma protagoniste di eventi, collocate all'interno di una cornice storica, seppure con una prospettiva misogina, poiché l'autore intende proporre una riflessione sui vizi femminili, cui si contrappone la virtù, intesa come partecipazione alla vita pubblica. I modelli proposti, quindi, sono celebri, in alcuni casi anche a causa di malvagità o azioni non meritevoli. Si tratta di un'opera che solo apparentemente illumina le virtù femminili, perché sottende una valutazione negativa della sostanza femminile e perché non indica una possibilità di incidenza nella storia, elemento che invece compariva nel tentativo di Plutarco.

Probabilmente proprio sull'onda della lettura dell'opera di Boccaccio, tradotta anche in francese, nel 1404 Christine de Pizan riprende il genere letterario imprimendo una trasformazione cruciale, poiché utilizza la struttura, congegnandola in maniera articolata e coerente, per proporre una riflessione profonda e rivoluzionaria per il suo tempo, sulla condizione femminile, sulla storia, sulla partecipazione o meno all'elaborazione culturale. Partendo dalla constatazione di essere esclusa dal

sapere in quanto donna, l'autrice immagina di entrare in dialogo con tre figure femminili allegoriche, Ragione, Rettitudine e Giustizia, per costruire una città ideale le cui mura e fortificazioni sono gli esempi di donne illustri, "materiale più resistente e duraturo di quanto potrebbe essere il marmo fissato con il cemento" (De Pizan, 1997, p. 57). Uno degli elementi di originalità dell'opera è la presenza di interrogativi filosofici ed etici che fanno da contrappunto, nel dialogo con le tre personificazioni, alla narrazione delle vicende biografiche femminili. Il volume è ricco anche di riferimenti allegorici, di passaggi volti a confutare le più frequenti accuse misogine del tempo, di richiami e citazioni letterarie che testimoniano l'ampio bagaglio culturale dell'autrice. Le biografie presentate attingono alla mitologia o più spesso alla storia, e spaziano dall'antichità al tempo contemporaneo; non necessariamente descrivono donne che al metro di giudizio comune potrebbero apparire virtuose: un esempio è costituito da Medea, valutata positivamente per il suo sapere e per le sue arti, senza nominare l'infanticidio o il tradimento della famiglia di origine; o ancora, Semiramide, sovrana solitamente indicata nella cultura antica e medievale come esempio di depravazione, viene presentata per le sue capacità di governo e di comando anche militare. La finalità più volte esplicitata è quella di mostrare quanto le competenze femminili siano state svilite e taciute nella ricostruzione storica e siano negate dalla diffusa misoginia del tempo. L'opera di Christine de Pizan, sia per la sua ampiezza sia per la sua originalità, può essere considerata capostipite di altre opere, che vedono le donne rivestire l'inedito ruolo di autrici. Con Christine de Pizan, quindi, il catalogo biografico che non sempre era volto a lumeggiare le qualità e le imprese femminili diviene invece un percorso di possibile autorialità per le donne e una tipologia letteraria che potrebbe tentare di scardinare una storiografia ufficiale scritta al maschile.

In seguito, sulla scorta del successo di Enciclopedie e Dizionari, è soprattutto nel Settecento che alcune scrittrici si dedicano alla composizione di cataloghi di donne celebri, sovente distintesi in un determinato ambito (le letterate illustri, ad esempio) oppure accomunate da una determinata appartenenza geografica. Il secolo successivo è ancor più produttivo riguardo alle raccolte biografiche femminili, composte

sia da autori sia da autrici. Se ci limitiamo al contesto italiano, nel pieno dell'epoca risorgimentale, il genere viene rivisitato in particolare come raccolta di biografie encomiastiche con alcune direttrici di senso: da un lato, l'elenco di donne illustri è volto a ricostruire una genealogia che possa ricondurre a una patria mitica; dall'altro esso mira a descrivere donne che incarnano le virtù patriottiche. Nel primo caso, vengono presentate le figure femminili soprattutto dell'antichità romana (Ortensia, Lucrezia, Porcia, e così via) che dimostrano come la nazione discenda da questa origine celebre, riallacciandosi – *mutatis mutandis* – al modello genealogico esiodico, col fine di dimostrare quanto fossero virtuose le progenitrici della stirpe italica e di giustificare l'esistenza di un'unità nazionale basata su origini comuni (De Longis, 1997). Nel secondo caso, le biografie femminili hanno una finalità encomiastica ma soprattutto protrettica, descrivendo l'oblatività di casi celebri nei confronti della famiglia e della Patria. A volte, quest'ultimo modello si esplica nella narrazione delle vicende delle 'madri eroiche', ovvero genitrici di martiri ed eroi che combattono per l'unità della nazione; in altri casi, le donne ricordate si sono invece distinte per la capacità di sacrificio e di lotta per la Patria, o per la loro opera di educatrici del popolo o di benefattrici ed edificatrici della moralità della nazione (Porciani, 1989). Si tratta di opere con una più o meno esplicita finalità pedagogica, che talvolta sono rivolte alle allieve delle scuole, in ottemperanza a quanto indicano i Programmi ministeriali. In merito, Anna Ascenzi (2009) propone un'analisi ineludibile e significativa, sottolineando come nel corso dell'Ottocento la diffusione di questo genere abbia conosciuto un notevole impulso, dando vita a un vero e proprio filone letterario che si colloca fra la biografia, la ricostruzione storica, il trattato morale con dichiarate finalità educative. Come acutamente Ascenzi rileva, però, questi volumi propongono un modello femminile molto fedele ai tradizionali ruoli di genere, nel tentativo di conciliare ideali patriottici e tradizione cattolica: le eroine presentate non stimolano verso traiettorie di emancipazione, e anche qualora si tratti di scienziate o artiste, non vengono additate come esempi da imitare nel tentativo di interrogarsi sulle consolidate gerarchie di genere. Secondo Ascenzi, questa pubblicistica costituisce addirittura un regresso rispetto a quanto presente nel secolo precedente,

poiché mentre l'Illuminismo aveva sollevato il problema dell'autonomia e dell'istruzione femminile, l'Ottocento tende a consolidare un modello femminile subalterno, dedito alla famiglia e utile alla Patria in quanto genera eroi e patrioti, in una posizione, quindi, estremamente secondaria e indiretta. L'analisi condotta da Ascenzi ci sprona, quindi, a riflettere con attenzione sul fatto che la produzione di cataloghi biografici femminili non è indice di per sé dell'affermazione di modelli emancipatori per le lettrici. Certamente, quindi, nell'accostarsi a questi repertori, è necessario valutare con attenzione diversi elementi: l'autorialità, la finalità, i modelli di genere esplicitamente o implicitamente proposti, il pubblico a cui sono rivolti. Del resto, alcune riflessioni articolate e parzialmente critiche riguardo ai cataloghi biografici femminili sono state suggerite anche all'interno dei *gender studies* (Spongberg, 2005). In un contributo fondativo, Natalie Zemon Davies (1976) aveva già sottolineato la difficoltà nel valutare questo genere letterario: da un lato, la studiosa ricorda come la biografia individuale o il catalogo abbiano rappresentato l'unica modalità di accedere al memorabile e di entrare nelle pagine della storia per le donne; dall'altro, il fatto di trattare le vicende di donne insigni come isolate dal contesto storico e dalle gesta maschili, o quello di rivolgersi ad un pubblico particolare (le ragazze, le donne), o ancora quello di indicare queste biografie come 'eccezionali', comporta un implicito messaggio di ambiguità, o in alcuni casi addirittura di negazione, rispetto a finalità emancipatorie o di messa in discussione dei ruoli tradizionali. Una critica, quest'ultima, rivolta molti anni prima anche da Mary Wollstonecraft, che nel suo *A Vindication of the Right of Woman with Strictures on Moral and Political Subjects* sottolineava i limiti di proporre a bambine e donne biografie di femminili illustri, dal momento che costituivano un'eccezione rispetto alle esistenze comuni.

3. ANALISI DI STORIE DELLA BUONANOTTE PER BAMBINE RIBELLI

Come abbiamo quindi potuto osservare, la ricostruzione di questo genere letterario conduce ad approcciarsi ad esso con uno sguardo attento a differenti dimensioni e con una chiave di lettura multidimensionale.

I due volumi presi in esame si collocano ormai all'interno di una complessa evoluzione della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza, in atto negli ultimi decenni, caratterizzata dalla sempre più diffusa affermazione di generi letterari ibridi, da innovative soluzioni nel rapporto fra testo e apparato iconografico, dalla rifocalizzazione dei focus di scrittura e perfino dal riposizionamento editoriale: tale evoluzione rende ormai i libri per l'infanzia opere estremamente complesse e ricche di sfaccettature (Campagnaro, 2017).

Per quanto concerne il genere biografico in particolare, assistiamo a una progressiva dilatazione del panorama di biografie offerte al pubblico di bambini/e e ragazzi/e (Beauvais, 2020), più o meno romanzate, più o meno sintetiche, focalizzate su un personaggio o proposte come catalogo di figure, con notevole successo di questo modello letterario collocato fra *fiction* e *non fiction* (Dosse, 2005). Oltre all'indubbia espansione del panorama delle biografie, questo genere letterario a volte ha recentemente anche spostato la sua focalizzazione su tematiche emergenti sul piano culturale, sociale, politico: l'ambiente, le crisi sanitarie, l'impegno politico e, in alcuni casi, ha perfino coinvolto il pubblico cercando di trasformarlo in autore delle storie (Douglas, 2022). In merito specificamente alle biografie di donne, un genere recentemente notevolmente accresciutosi, Malpezzi (2024) ricorda che esso ha attraversato negli ultimi decenni alcune trasformazioni: negli anni Sessanta è stato proposto con una persistenza di ritratti in chiave moralistica; ha poi subito un profondo mutamento negli anni Settanta, investito dalla ventata di interrogativi e di istanze emerse in maniera dirompente con l'affermazione dei movimenti femministi; si è infine focalizzato, alla fine del XX secolo e negli anni successivi, sulla riscoperta di donne marginalizzate e sulla proposizione di modelli femminili divergenti alla luce di una riflessione più ampia sulle rappresentazioni di genere.

Le *Storie della buonanotte per bambine ribelli* (vol. I e vol. II), si collocano pienamente nel quadro di queste complesse evoluzioni. Ai fini della nostra analisi, è opportuno, rifacendosi a quanto considerato sopra in merito all'evoluzione storica dei cataloghi delle donne, riflettere su differenti aspetti. Dal punto di vista del posizionamento editoriale, risulta non facile comprendere questo progetto per certi versi ardito, ma

è necessario sottolineare che costituisce un'impresa collettiva al femminile: le autrici hanno ricercato i finanziamenti, le illustratrici e le collaboratrici impegnate nei differenti *spin off* (podcast per esempio) hanno tutte cooperato per la riuscita del progetto. Dobbiamo rilevare anche che la modalità di reperimento dei finanziamenti, pur costituendo un'indubbia operazione di marketing, mostra da parte delle donne un uso di media e social media molto smaltiziato ed abile, ponendo le donne in un ruolo dotato di *agency* e di competenze sofisticate in un ambito – quello della tecnologia e dei media – tradizionalmente occupato da uomini e percepito come sfera di maggior perizia maschile. Questo aspetto si colloca pienamente in linea con l'affermazione del cosiddetto femminismo di quarta ondata, ovvero un movimento che si muove con sagacia all'interno di contesti e di strumenti offerti dalla tecnologia e che sovente riesce a servirsi delle piattaforme digitali per raggiungere un vasto pubblico e in alcuni casi anche per superare rigidità del mondo culturale o sociale, con un approccio che persegue l'obiettivo della massima inclusione possibile. In questo senso, *Storie della buonanotte* è un'operazione definibile 'femminista', che testimonia di un ruolo mutato e maggiormente attivo delle donne, visibile anche in altri ambiti di produzione culturale, all'interno dei quali, seppure con fatica, le donne assumono ruoli decisionali o di rilievo dal punto di vista della gestione finanziaria dei prodotti o della scelta della tipologia dei prodotti stessi da mettere sul mercato.

Dal punto di vista dei contenuti veicolati, i due volumi considerati presentano ciascuno cento biografie di donne o ragazze celebri o meno celebri, sintetizzate in circa una ventina di righe, focalizzate su episodi o aneddoti apicali, con l'indicazione a piè di pagina delle date di nascita/eventuale morte e della nazione di nascita, accompagnate, nella pagina accanto, da un ritratto e da una frase ritenuta significativa. Le biografie attingono ai cinque continenti in un'ottica interculturale ed inclusiva e spaziano fra epoche storiche molti distanti, focalizzate su un talento o su una caratteristica particolare o su un'azione rilevante della protagonista; sono infine organizzate esclusivamente secondo l'ordine alfabetico per nome. I testi offrono il pregio di una narrazione molto realistica, per nulla incline al fiabesco e al fantastico, tratteggiando anche in

maniera inequivocabile difficoltà e fatiche delle traiettorie biografiche. La scelta di presentare cento biografie in ciascun volume causa ovviamente l'esigenza di condensare in poche righe vicende molto complesse, di rinunciare a descrivere con maggiore spessore psicologico l'interiorità delle protagoniste e di evitare un approfondimento di elementi magari significativi. Si tratta evidentemente di una consapevole operazione di scelta di un tipo di prodotto editoriale piuttosto che di un altro, con le inevitabili conseguenze che essa comporta. Per quanto concerne l'elenco delle protagoniste proposte, alcune di queste possono essere considerate, oltre che donne che hanno rotto gli schemi degli stereotipi di genere tradizionali, paladine dei diritti civili o sociali, altre sono personalità estremamente discutibili quanto ad azioni politiche o sociali (si veda, ad esempio, Margaret Thatcher) o quanto a modelli controversi incarnati sulla scena culturale (un esempio richiamato è quello di Madonna). Le autrici hanno evidentemente utilizzato, per la loro scelta, il criterio della rottura degli stereotipi tradizionali e hanno proposto donne che hanno percorso un cammino emancipatorio, rivestendo ruoli decisionali, o imponendosi in maniera originale e perfino scandalosa nel palcoscenico sportivo, musicale, massmediatico. In questo senso, una sorta di giudizio morale, che è di consueto implicito nelle narrazioni, è sospesa, suscitando però interrogativi etici non secondari, in merito all'opportunità o meno di proporre alle bambine modelli emancipati, ma non necessariamente fondati sul rispetto o sulla valorizzazione dei diritti civili e sociali, proprio in un'epoca in cui tali diritti subiscono notevoli attacchi e operazioni di ridimensionamento.

La struttura organizzata in biografie necessariamente sintetiche, inoltre, produce un effetto implicito di decontestualizzazione che potrebbe parzialmente inficiare l'obiettivo di proporre traiettorie di emancipazione. Per quanto riguarda, ad esempio, le figure di donne scienziate, che sono numerose, gli studi sottolineano come non sempre queste biografie sortiscano il risultato di veicolare messaggi di libertà e autonomia, ma in alcuni casi possono rafforzare la percezione di una divisione fra uomini e donne e di un'eccezionalità irraggiungibile di alcune figure femminili in ambito scientifico (Bloomfield & VanderHaagen, 2021). Certamente, potrebbe essere più efficace una contestualizzazione che

consente di denunciare l'esclusione storica delle donne dalla possibilità di elaborazione dei saperi (in particolare scientifici), sottolineando come questo abbia causato l'affermazione di un pensiero scientifico riduzionista quanto a fondamenti epistemologici e metodologici. Nella nostra storia culturale, infatti, i modelli di sapere proposti dalle donne in forma parallela al sapere ufficiale, faticosamente emersi in epoche recenti, possiedono la forza emancipatoria di contrapporsi al modello riduzionista maschile presentando approcci differenti allo studio delle diverse forme della vita (Cagnolati & Rossetti, 2015): questo aspetto, all'interno di una struttura decontestualizzata quale quella di *Storie della buonanotte*, potrebbe andare perduto. È possibile, peraltro, che la decontestualizzazione di cui un po' paiono soffrire i due volumi sia parzialmente attutita nei podcast che sono stati realizzati dal gruppo di lavoro per proporre alcuni approfondimenti delle biografie.

Se passiamo a considerare i paratesti, invece, è necessario rilevare come essi assumano nei due volumi un ruolo non secondario, non solo da un punto di vista quantitativo (ogni biografia presenta una pagina di testo e una pagina di illustrazione), ma anche per la loro incisività, il tratto accattivante, i colori molto vivaci, l'originalità dei ritratti. L'iconografia ha il pregio di descrivere le donne su sfondi significativi, o intente nella loro opera, o circondate da oggetti che alludono al loro campo di azione. L'attenzione ai dettagli in alcuni casi risulta ancor più caratterizzante e definitoria della biografia rispetto al testo verbale, con interessante efficacia dell'apparato delle immagini. Il tratto è molto incisivo e non concede nulla ai tradizionali canoni estetici, ricercando una raffigurazione realistica ed efficace, e contraddice felicemente la dilagante tendenza all'ipersessualizzazione delle rappresentazioni dei corpi femminili che popola l'attuale universo dei social e mass media (Lopez, 2017). Proporre raffigurazioni realistiche e non focalizzate sui tradizionali canoni di 'bellezza' o sugli attributi sessuali, ma semplicemente su tratti molto attraenti per il loro realismo, per i loro colori, per la composizione spaziale desueta, costituisce certamente un'operazione che possiamo definire 'femminista', quanto a rottura di schemi figurativi di corpi femminili ipersessualizzati che, nel nostro tempo, caratterizzano

perfino le immagini delle eroine emancipate (Brambilla et al., 2021; Mikula, 2003).

Un ultimo elemento di analisi dei due volumi considerati è costituito dal *target* che le autrici si propongono di raggiungere, individuato sia nel titolo sia nelle dediche e nelle prefazioni, ovvero le ‘bambine ribelli’: questi aspetti hanno suscitato fin da subito interventi polemici sulla stampa divulgativa. I termini ‘bambine’ e ‘ribelli’ sono effettivamente connotati e potrebbero risultare fuorvianti, poiché indicano le biografie come replicabili o imitabili solo da chi è fuori dagli schemi e dalle regole. La dedica del primo volume chiama ciascuna lettrice a travalicare i modelli tradizionali forse in maniera un po’ vaga ed individualista: “Alle bambine ribelli di tutto il mondo:/ sognate più in grande,/ puntate più in alto,/ lottate con più energia./ E, nel dubbio, ricordate:/ avete ragione voi.” (Favilli & Cavallo, 2017, p. V). La dedica del secondo volume pare riprendere questo incitamento collocandolo in una cornice di maggiore relazione con il contesto circostante: “Alle bambine ribelli/ di tutto il mondo:/ voi siete la promessa/ voi siete la forza/ non vi tirate indietro/ e tutti faranno un passo avanti” (Favilli & Cavallo, 2018, p. V). È indubitabile, comunque, che i due prodotti si rivolgano a un pubblico femminile, generando interrogativi sull’esclusione dei lettori, che invece potrebbero trarre vantaggio dalla lettura dei testi. Come sottolinea Schneider (2019), a proposito dell’analisi comparata di diverse biografie di Marie Curie, la segmentazione del pubblico e la conseguente finalizzazione verso le lettrici, costituisce in questi casi un’operazione che può attenuare l’efficacia di un messaggio di emancipazione femminile; la stessa autrice, riferendosi proprio a *Storie della buonanotte* afferma che, pur avendo portato al di fuori dell’invisibilità le biografie femminili, manifesta buone intenzioni, ma con effetti perversi perché sembra riprodurre stereotipi tradizionali, rivolgendosi solo a bambine ‘fuori dalla norma’ e implicitamente ammettendo l’eccezionalità dei modelli descritti. Pur essendo queste riflessioni condivisibili, il testo, indirizzandosi proprio alle bambine, a nostro parere può comunque costituire una sorta di chiamata ad essere comunque protagoniste della propria traiettoria esistenziale, sia per l’appello iniziale sia per l’invito finale a scrivere la propria storia sulle ultime pagine.

4. CONCLUSIONI

Come abbiamo potuto osservare, è molto difficile definire se i volumi *Storie della buonanotte* siano pienamente un'operazione 'femminista' o meno: certamente costituiscono un caso di appropriazione degli strumenti massmediatici ad opera di un gruppo di donne che propongono modelli femminili dirompenti rispetto agli schemi tradizionali, sia nei testi sia soprattutto nell'apparato iconografico, ma questa operazione di emancipazione può risultare depotenziata almeno in parte dalla decontestualizzazione delle narrazioni e dalla segmentazione esplicita del pubblico cui si rivolge.

All'interno di una lettura pedagogica, sottolineiamo che un testo va sempre considerato un medium nella relazione educativa e, dunque, fondamentale è anche l'uso che ne viene proposto. Qualora *Storie della buonanotte* sia utilizzato per una fruizione collettiva, il testo può costituire uno strumento per un percorso di decostruzione di stereotipi se accompagnato da un'attenta riflessione sui paradigmi della scienza nella nostra storia culturale, sulla possibilità che le donne scienziate siano vettori di cambiamento, o sull'incisività o meno delle donne nell'ambito dei diritti civili e sociali, al di là del protagonismo fine a se stesso. Questa modalità di lettura ha caratterizzato il recente uso dei due volumi all'interno di percorsi proposti nelle scuole: è quindi anche l'azione della figura adulta a rendere questi volumi possibili medium per una riflessione su modelli di femminilità meno deterministici e unidimensionali (Seveso, 2021).

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

Favilli, E., & Cavallo, F. (2017). *Storie della buonanotte per bambine ribelli*. Mondadori.

Favilli, E., & Cavallo, F. (2018). *Storie della buonanotte per bambine ribelli*. Vol. 2. Mondadori.

B. Fonti secondarie

- De Pizan, Ch. (1997). *La città delle dame*. (Ed. and tr. P. Caraffi & E. J. Richards). Carocci.
- Plutarco (2010). *La virtù delle donne*. (Ed. and tr. F. Chiossoni). Il melangolo.

C. Bibliografia critica

- Ascenzi, A. (2009). *Il Plutarco delle donne. Repertorio della pubblicistica educativa e scolastica e della letteratura amena destinata al mondo femminile nell'Italia dell'Ottocento*. EUM.
- Beauvais, C. (2020). Bright Pasts, Brighter Futures: Biographies for Children in the Early Twenty-First Century. In N. op de Beeck (Ed.), *Literary Cultures and Twenty-first-century Childhoods* (pp. 57–78). Palgrave Macmillan.
- Bloomfield, E. F., & VanderHaagen, S. C. (2021). Where Women Scientists Belong: Placing Feminist Memory in Biography Collections for Children. *Women's Studies in Communication*, 45(2), 1–23. <http://dx.doi.org/10.1080/07491409.2021.1941464>
- Brambilla, L., Rizzo, M. L., & Seveso, G. (2021). Dal fumetto al grande schermo: modelli educativi femminili nelle eroine del cinema Marvel (2000–2020). *Ricerche di Pedagogia e di Didattica*, 16(3), 19–37.
- Cagnolati, A., & Covato, C. (Eds.). (2016). *La scoperta del genere tra autobiografia e storie di vita*. Benilde.
- Cagnolati, A., & Rossetti, S. (Eds.). (2015). *Donne e scienza. Dall'esclusione al protagonismo consapevole*. Aracne.
- Campagnaro, M. (2017). *Il cacciatore di pieghe. Figure e tendenze della letteratura per l'infanzia contemporanea*. Pensa Multimedia.
- Casalini, B. (2018). *Il femminismo e le sfide del neoliberalismo. Postfemminismo, sessismo, politiche della cura*. IF Press.
- De Longis, R. (1997). Maternità illustri: dalle madri illuministe ai cataloghi ottocenteschi. In M. D'Amelia (Ed.), *Storia della maternità* (pp. 184–207). Laterza.
- Dosse, F. (2005). *Le pari biographique. Écrire une vie*. La Decouverte.
- Douglas, K. (2022). *Children and Biography. Reading and Writing Life Stories*. Bloomsbury.
- Elefante, C. (2019). Traduire Good Night Stories for Rebel Girls en italien et en français: entre empowerment individuel et création d'une communauté de lectrices «rebelles». In A. D'Arcangelo, C. Elefante & V. Illuminati (Eds.),

- Traduire pour la jeunesse au-delà des stéréotypes, Translating for Children Beyond Stereotypes* (pp. 61–78). Bononia University Press.
- Fraser, N. (2016). Oltre l'ambivalenza: la nuova sfida del femminismo. *Scienza & Politica*, XXVIII(54), 87–102.
- Lee, H. (2009). *Biography: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Lopez, A. G. (Ed.). (2017). *Decostruire l'immaginario femminile. Percorsi educativi per vecchie e nuove forme di condizionamento sociale*. ETS.
- Malpezzi, C. (2020). What food do we feed girls as artists upon? Food, artistic and gender equality in children's literature. *Ars Educandi*, 17(17), 89–104.
- Malpezzi, C. (2023). Biografie e divulgazione scientifica: quali ricadute pedagogiche? *MeTis. Mondi educativi. Temi, indagini, suggestioni*, 13(2), 165–181.
- Malpezzi, C. (2024). From Queens to Rebel Girls? Biographies about Women within Italian Children's Literature. *Bookbird A Journal of International Children's Literature*, 62(2), 24–3.
- Mikula, M. J. (2003). Gender and Videogames: The Political Valency of Lara Croft. *Journal of Media and Cultural Studies*, 17(1), 79–87.
- Pomata, G. (1990). Storia particolare e storia universale: in margine ad alcuni manuali di storia delle donne. *Quaderni storici*, 74(2), 341–386.
- Porciani, I. (1989). Il Plutarco femminile. In S. Soldani (Ed.), *L'educazione delle donne: scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento* (pp. 265–299). FrancoAngeli.
- Sarasini, B. (2019). Perché le personagge. In R. Mazzanti, S. Neonato & B. Sarasini (Eds.), *L'invenzione delle personagge* (pp. 181–195). Iacobelli.
- Schneider, A. (2019). De mulieribus illustribus: au sujet des femmes illustres. Représentations des femmes dans les métiers scientifiques en littérature de jeunesse. *Meridian critic*, 53(2), 65–78.
- Seveso, G. (2021). Genere e discipline STEM. Il ruolo della pedagogia nell'orientare ragazzi e ragazze. In S. Polenghi, F. Cereda & P. Zini (Eds.), *La responsabilità della pedagogia nella trasformazione dei rapporti sociali. Storia, linee di ricerca e prospettive* (pp. 519–525). Pensa Multimedia.
- Spongberg, M. (2005). *Catalogs of women*. In M. Spongberg, A. Curthoys & B. Caine (Eds.), *Companion to Women's Historical Writing* (pp. 88–90). Palgrave Macmillan.
- Zemon Davies, N. (1976). Women's History in Transition: The European Case. *Feminist Studies*, 3(3/4), 83–103.

Riassunto: Il presente contributo prende in considerazione le due pubblicazioni *Storie della buonanotte per bambine ribelli* voll. 1 e 2, che hanno costituito un caso editoriale celebre e hanno innescato un dibattito molto acceso e reazioni discordanti.

Lo scopo della riflessione è cercare di comprendere se l'opera possa essere definita un'iniziativa “femminista”, collocandola all'interno di una cornice più ampia che la connette con tipologie narrative già presenti nella storia della cultura occidentale. A questo fine, il contributo ripercorre la storia dei cataloghi delle donne per ricavare alcune domande di senso che consentano di analizzare le *Storie della buonanotte per bambine ribelli*.

Tali cataloghi hanno origini molto lontane che si collocano nell'antichità, con finalità e fruitori molto differenti, fino all'opera di Christine de Pizan che propone un'inedita soggettività femminile attraverso la riscrittura e la decostruzione di questa tradizione. Questo genere letterario, però, non necessariamente è indice dell'affermazione di modelli emancipatori, ma piuttosto la carica emancipatoria è correlata ad altri elementi (l'autore/autrice, il pubblico cui è rivolto, la finalità, la struttura). Le *Storie della buonanotte* riprendono questo modello in un periodo storico in cui il genere biografico narrativo è particolarmente vitale nella letteratura per ragazzi/e ed è utilizzato anche come dispositivo educativo in percorsi formativi di decostruzione degli stereotipi di genere. Nel caso delle *Storie della buonanotte* si assiste a un'operazione che vede coinvolte donne in differenti livelli, ruoli e dimensioni e che si propone come rivoluzionaria nei contenuti, nel paratesto, nella diffusione editoriale: il contributo analizzerà questi aspetti alla luce delle domande di senso che rilevano dalla storia dei cataloghi femminili.

Parole chiave: educazione delle bambine, genere e letteratura per l'infanzia, cataloghi delle donne, biografie e genere, narrazione e genere

Travagliati, A. (2025). Albi illustrati “rivoluzionari”, “militants”, “non-sexist”: la ricezione di Dalla parte delle bambine in Italia, Francia e Regno Unito. *Italica Wratislaviensia*, 16, 123–140.
DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2025.16.07>

Anna Travagliati

Université Clermont Auvergne, Francia

anna.travagliati@studio.unibo.it

ORCID: 0000-0002-0449-7777

ALBI ILLUSTRATI “RIVOLUZIONARI”, “MILITANTS”, “NON-SEXIST”: LA RICEZIONE DI DALLA PARTE DELLE BAMBINE IN ITALIA, FRANCIA E REGNO UNITO

“RIVOLUZIONARI,” “MILITANTS,” “NON-SEXIST” PICTUREBOOKS: THE RECEPTION OF DALLA PARTE DELLE BAMBINE IN ITALY, FRANCE, AND THE UK

Abstract: Adela Turin’s publishing house Dalla parte delle bambine (literally: On the side of little girls) was a landmark in Italian children’s literature. Its revolutionary feminist picturebooks met many mothers’ demand to present their daughters (and sons) with new books, free from the common and worn-out sexist stereotypes. Investigating the reception of these innovative books is of particular interest. In fact, although several titles enjoyed substantial sales and critical success, as evidenced by the awards they received at the Bologna Children’s Book Fair, the publishing house had a relatively brief life: its years of production occurred between 1975 and 1982. Moreover, as noted by Salvati, Dalla parte delle bambine generally received a better response abroad than at home (2002, p. 41). With the aim of exploring the international reception of the publishing house, this article proposes a study of the press reviews in Italy, France, and the United Kingdom of Turin’s first four picturebooks: *Rosaconfetto*, *Una fortunata catastrofe*, *Arturo e Clementina*, and *La vera storia dei bonobo con gli occhiali*. The argument highlights that some reviewers appreciated the novel elements of Dalla parte delle bambine’s books and, conversely, that others noted critical issues and sometimes rejected their militant content.

Keywords: 1970s, picturebooks, feminism, gender studies, press reviews

Received 3.11.2024; Accepted 11.05.2025; Published 15.09.2025

ISSN 2084-4514 e-ISSN 2450-5943

1. INTRODUZIONE

Il movimento e il pensiero femminista hanno avuto un ruolo di grande importanza nello sviluppo della letteratura per l'infanzia dagli anni Settanta in poi. Studi e ricerche hanno saputo mettere in luce stereotipi anacronistici e usurati, in particolar modo negli albi illustrati, ma anche nei libri di testo e in altre pubblicazioni. Tutto ciò ha stimolato autrici, autori e case editrici a produrre contenuti nuovi.

In parallelo a innovative ricerche estere, si veda ad esempio Weitzman et al. (1972), anche in Italia sono apparsi testi di grande importanza, come *Dalla parte delle bambine* di Elena Gianini Belotti (1973). In questo saggio, giustamente ricordato come una delle opere più incisive del femminismo italiano di seconda ondata, l'autrice ha saputo indagare con lucidità le storture dell'educazione femminile nell'Italia dell'epoca, peraltro collegandosi ad analoghi studi internazionali. A riprova del suo successo, il libro venne tradotto in francese, dove divenne il primo best-seller della casa editrice femminista *Des femmes* (Grangié, 1979), e inglese, con un'edizione per il Regno Unito curata da *Writers and Readers* e una per gli Stati Uniti da *Schocken Books*.

Proprio questo rivoluzionario saggio ispirò Adela Turin (1929–2021) a creare degli albi illustrati dichiaratamente femministi, e quindi a fondare una casa editrice. Dopo aver ottenuto da Belotti il permesso di utilizzare il suo felice titolo, *Dalla parte delle bambine* (DPDB da qui in avanti) pubblicò nell'arco di 8 anni una cinquantina di titoli, per lo più scritti dalla stessa Turin e illustrati da artiste di grande talento, fra le quali occorre ricordare *Nella Bosnia*, che lavorò ad alcuni degli albi più incisivi del catalogo, comprese le imprescindibili prime quattro storie: *Rosaconfetto* (1975), *Una fortunata catastrofe* (1975), *Arturo e Clementina* (1976), *La vera storia dei bonobo con gli occhiali* (1976). Questi rivoluzionari albi, animati da eroine anticonvenzionali, seppero concretizzare l'esigenza di tante madri di offrire alle proprie figlie (e figli) dei libri nuovi, senza i comuni stereotipi sessisti.

Di fronte a questa produzione così innovativa, è di particolare interesse indagare la ricezione della casa editrice in alcuni stati europei.

Infatti, se da una parte molti titoli riscossero un grande successo di vendita e di critica – come testimoniato dai premi vinti presso la Bologna Children’s Book Fair (Travagliati, 2023, p. 120) – dall’altra DPDB ebbe una vita relativamente breve: la sua produzione si colloca interamente fra il 1975 e il 1982. A ciò occorre aggiungere, come osservato da Salvati (2002, p. 41), che DPDB ricevette in generale un’accoglienza migliore all’estero che in patria, a cominciare dalle alte vendite in Francia e in Spagna, ricordate dalla stessa Turin.

Nell’obiettivo di approfondire la ricezione internazionale della casa editrice, questo contributo propone lo studio di una selezione della rassegna stampa in Italia, Francia e Regno Unito dei primi quattro albi di DPDB, evidenziando come le diverse recensioni abbiano saputo apprezzare gli elementi di novità dei libri di Turin, o come al contrario abbiano rilevato delle criticità, rigettando talvolta il loro contenuto. Abbiamo scelto questi libri non solo perché furono proposti in tutti e tre i Paesi nello stesso periodo (1975–1976), ma soprattutto per il fatto che sono universalmente riconosciuti come i titoli più significativi del catalogo – Garrera e Triulzi li definiscono “i classici insuperati di tutta la produzione” (2019, p. 449).

Prima di procedere all’analisi della rassegna stampa, occorre notare come la diffusione degli albi di Turin avvenne nei tre Paesi a opera di case editrici di recente formazione, nonché con un forte impegno sociale. Ciò risulta evidente anche dalla collocazione editoriale dei titoli: i libri furono infatti pubblicati nelle collane “Du côté des petites filles” di *Des femmes* e “Non-sexist children’s literature” di *Writers and Readers*.

Ricordiamo infine che l’accordo di coedizione fra DPDB e *Des femmes* fu decisivo non solo per assicurare la diffusione dei libri in Francia, ma anche per l’avviamento stesso del progetto editoriale (Heywood, 2020, p. 211).

2.1. RASSEGNA STAMPA IN ITALIA

Per una trattazione approfondita della rassegna stampa italiana incentrata sui libri di DPDB, rimandiamo a Travagliati (2023, pp. 175–185).

In questa sede, ci focalizzeremo invece su alcune delle recensioni più importanti.

Fra i primi articoli, l'intervento di Elisabetta Rasy su *Paese sera* – “Due libri divertenti ed educativi” (1975) – e quello di Natalia Aspesi su *Il giorno* – “Due libri di fiabe rompono con la vecchia letteratura per l'infanzia” (1975) – danno un giudizio positivo, oltre a lasciare ampio spazio alle parole di Belotti e di Turin. Fra la stampa femminista, Gabriella Lapasini di *Noi donne* scrive un lungo e favorevole articolo su DPDB:

[I libri] affrontano specificamente il problema del condizionamento delle bambine dalla nascita ai primi anni di vita. Le storie sono semplici, con belle illustrazioni, e raccontano con chiarezza e senza pretese didascaliche la realtà quotidiana con le situazioni e i modelli di comportamento che impongono alle bambine l'identificazione al ruolo tradizionale e l'invidia per il contrapposto ruolo maschile. (1975)

E su *Rosaconfetto* in particolare:

Pasqualina [...] è proprio come una delle tantissime bambine che non vogliono imitare il maschio, ma che sentono il bisogno, semplicemente, di essere libere di esprimersi senza il modello imposto dai genitori. (1975)

Anche il commento di Lucia Tumiati su *Il giornale dei genitori* è positivo: “sono due fiabe simboliche, esposte con molto garbo ed estremo buon gusto, per dire che non è giusto che le donne, fin da piccole, e poi da adulte, siano considerate ‘da meno’ o ‘diverse’ dagli uomini” (1975). La giornalista preferisce tuttavia *Rosaconfetto* a *Una fortunata catastrofe*, riguardo al quale critica il trattamento riservato al signor Ratti.

A dicembre *Tuttolibri Natale* loda il progetto delle autrici: “i libri si propongono di offrire alle bambine una letteratura non improntata dal ‘modello maschile’ per aiutarle a liberarsene fin dalla più tenera infanzia. Sono storie veramente nuove e alle bambine non potranno fare che bene” (“Per i bambini”, 1975). Sulle pagine del *Corriere dei Piccoli*, Piccoli e Danti di “I consigli del cane Camillo” si rivolgono direttamente alle bambine e ai bambini, mostrando di aver apprezzato il messaggio di *Rosaconfetto*:

Questa storia mi ha fatto pensare. Perché gli animali trattano alla stessa maniera i cuccioli maschi e femmine, e gli uomini no? Se una bambina vuole arrampicarsi su un albero si sente dire di non fare il maschiaccio, e un bambino che vuole giocare alla bottega si sente dire che è una femminuccia. Vi pare giusto? A me no. (1975)

Molto positivo anche il giudizio di *Re nudo*: “sono veramente belli, ben scritti e ben disegnati e con contenuti serenamente alternativi”, e poco più sotto: “le bambine ribelli [...] troveranno finalmente dei personaggi femminili nei quali identificarsi e potranno finalmente sbarazzarsi dal ruolo di ‘maschio mancato’ che viene loro regolarmente imposto” (“Librazione”, 1975). Il *Supplemento del Corriere della Sera* ripercorre la presentazione di Belotti ma attenua la carica ideologica degli albi: “ma non lasciamoci spaventare dalle parole difficili: i libri non hanno nulla di dogmatico o teorico, sono intelligenti, spiritosi, graficamente bellissimi” (“Avventure, fiabe e poesie quando si scopre il mondo”, 1975). Mentre *Annabella* apprezza i libri – “le storie sono semplici, ben illustrate, chiare e aderenti alla nuova realtà della figura femminile” (“Due libri ‘dalla parte delle bambine’”, 1975) – il giudizio di Teresa Buongiorno per *Radiocorriere* è più cauto: da una parte la giornalista elogia l’iniziativa editoriale (“sono libri rivoluzionari, i primi due di una letteratura alternativa per l’infanzia”), dall’altra non è del tutto soddisfatta dell’esito delle storie, come è evidente dal suo commento a *Rosaconfetto*: “non credo che le bambine né le donne realizzeranno se stesse diventando uguali ai maschi” (1976).

A marzo 1976 il mensile femminista *Effe* pubblica una lunga intervista a Turin, in cui l’autrice ripercorre l’evoluzione del progetto e indica le donne con figlie e figli come target principale: “con le nostre storie tentiamo di dare uno strumento alle madri per aprire con le bambine (ma anche con i bambini) un dialogo sui loro problemi specifici in un mondo sessista” (“dalla parte delle bambine”, 1976). Nello stesso periodo, in un articolo di *la Repubblica* incentrato sulla letteratura femminista, Pirkko Peltonen cita anche le fiabe di DPDB, “nelle quali viene esaltata la donna ribelle, libera, che esce dagli schemi consueti di passività e sottomissione delle eroine fiabesche” (1976). Anche Camilla Cederna su *L’Espresso* apprezza il progetto di Turin: i due libri “rompono con

la vecchia letteratura per l'infanzia, fondata sul patriarcato", la collana "vuole essere un primo tentativo di letteratura infantile alternativa" (1976).

Proseguendo nella lettura della rassegna, Vittoria Sincero di *Tutto libri* scrive di Clementina come di un "personaggio antitradizionale e moderno", ma si chiede se la "casalinga annoiata" piacerà alle bambine o alle loro madri (1976). Vanna Gori dedica, invece, un lungo articolo favorevole su *Corriere d'informazione* (1976). Oltre a ricordare le ottime vendite, la giornalista spiega:

il successo deriva in parte dalla splendida veste grafica dei libri, in parte dall'humor e dalla freschezza delle storie che, contrariamente a quanto la matrice ideologica potrebbe far supporre, non sono pedanti e noiose e non cercano di indottrinare i bambini. (1976)

Anche Luciano Simonelli della *Domenica del Corriere* apprezza il progetto: "Una casa editrice femminista pubblica tanti libri che vogliono 'liberare' le piccole lettrici dal predominio dei maschi nella letteratura dedicata all'infanzia" (1976). Il giornalista elogia quindi la qualità dei libri: "graziosi, ben illustrati, ricchi di fantasia. Il loro è un femminismo di tono giusto, che rifugge gli isterismi" (1976).

Dal canto suo, *il manifesto* pubblica una pesante stroncatura, firmata da Cecilia Codignola. È interessante leggerla perché condensa diverse delle critiche che verranno mosse a DPDB nel corso degli anni, a cominciare dagli "insignificanti personaggi maschili stereotipi mortificanti" (1976). Il commento a *Una fortunata catastrofe* è particolarmente negativo: "morale implicita: la donna sgobba, gli uomini sono dei fannulloni, in particolare gli impiegati". E poco più sotto:

Che questa sia una storia moralistica, didascalica, ideologica, [...] mi pare non ci sia dubbio. Intreccio banale [...], disegni leziosi e disneyani, pastello sdolcinato, linguaggio tradizionale. [...]

Questa operazione dunque non solo non tiene in nessuna considerazione i bisogni reali dei bambini [...], non solo offre materiale scadente, ma si presenta come un'operazione "alternativa", liberatoria. Ma credo che il movimento femminista sia ormai abbastanza maturo per farsi carico della critica a questi prodotti [...]. (1976)

Al contrario, il quotidiano *Giorni* comprende e loda il progetto di Turin:

Dire che [...] i libri [...] danno una risposta “egualitarista” sarebbe banale, e anche sbagliato. In questi libri, semmai, c’è una risposta demitizzante del ruolo prevaricante tradizionalmente assegnato – nella letteratura infantile – al bambino, al futuro-uomo. Emblematico, in proposito, è “Una fortunata catastrofe”, a nostro avviso il più interessante e azzeccato dei sei libri. [...]

In questo libro [...] è evidente il tentativo di creare nelle piccole lettrici (...e lettori) la convinzione che la posizione subalterna della propria madre deriva da un pregiudizio, non certo da un dato di fatto. E questo, in fondo, è il senso e la “morale” che va tratta da ciascuno dei libri. (“Il libro dalla parte delle bambine”, 1976)

Concludiamo la rassegna con due interventi datati a inizio del 1977. Mentre Rasy di *Paese sera* scrive dei libri con toni decisamente più critici rispetto a un anno prima – “la morale delle quattro storielle è che le donne fanno benissimo a starsene tra loro” – Lapasini su *Noi Donne* ribadisce il suo apprezzamento:

La semplicità delle storie, la scelta dei disegni – estremamente curati –, i colori smaglianti “rassicurano” il bambino nel momento stesso in cui gli trasmettono un messaggio di rottura.

La validità della collana è confermata dal successo che essa ha ottenuto: presso i bambini stessi, ma anche tra i genitori e gli insegnanti – molti dei quali li hanno adottati, questi libri, come testo nelle scuole elementari – e tra i critici più attenti. (1977)

2.2. RASSEGNA STAMPA IN FRANCIA

I primi articoli su DPDB compaiono a dicembre 1975, in concomitanza con l’uscita dei libri. Fra questi, il commento di *Elle* è entusiastico – “La contestation féministe à la maternelle! Très réussi” (“Pour les 4-5 ans”, 1975) – così come è positivo il giudizio di *Le Magazine littéraire*: “deux livres-fables à l’usage des petites filles qui combattent avec humour et sagesse l’idéologie dominante” (“Du côté des petites filles”, 1975). Anche *Provençal-Dimanche* è chiaro nel suo apprezzamento: “[ces albums]

marquent une sorte de date dans l'histoire du féminisme" ("Deux livres pour enfants délicieusement féministes", 1975).

Edwige Talibon-Lapomme di *Le Monde de l'éducation* si mostra invece più cauta nel giudizio: "Ces deux premiers albums appellent des réserves. Leurs thèmes ne sont pas exploités avec assez de rigueur, ni illustrés avec l'imagination qu'ils méritent" (1976). Tuttavia,

ils sont suffisamment novateurs et libérateurs pour justifier une suite plus élaborée. Sans didactisme, sans ennui, avec une certaine drôlerie, ils font partager aux jeunes enfants une réflexion sur un problème importante posé à la société contemporaine et participent ainsi au renouveau du livre d'image. (1976)

Piuttosto diviso anche *Notes bibliographiques Livres jeunes aujourd'hui*. Riguardo *Rose Bombonne*, se da una parte l'autrice (o l'autore) elogia le "mots justes", le "belles images", nonché l'intento di denunciare i condizionamenti di genere, dall'altra "le ton 'démonstratif' est un peu irritant et la conclusion très décevante" ("Ed. Des Femmes", 1976). Anche *Après le deluge (Una fortunata catastrophe)* non è esente da critiche: se la storia è "un petit récit au ton vif, drôle, dont l'humour satirique n'est pas exclu", "on regrette qu'il ne conduise pas les enfants à l'image d'une famille où le père et la mère assurent ensemble la nouvelle situation: au contraire le conflit demeure, et le comportement du père est toujours négatif" (1976).

Se *Marie France* descrive gli albi come "charmants livres destinés à mettre les petites filles sur la bonne voie" ("Du côté des petites filles", 1976), e ancora *Marie Claire* li chiama "intelligents" ("Révolte d'une souris", 1976), *Mon ouvrage ma maison* fa invece dell'ironia: la giornalista, a sentire la trama di *Après le deluge*, si mette a ridere ("Savez-vous qui est Rose Bombonne?", 1976). Sfavorevole anche l'articolo di Émile Dufaud su *Lyon Poche*: "Voici deux bouquins qui prétendent casser la mâle autorité. [...] Signés par qui? Deux chipoteuses, deux teignes" (1976). *L'École et la Nation* propone anch'esso un giudizio negativo, focalizzandosi sul tono borghese degli albi:

En vérité, tout cela est d'une sagesse et d'une naïveté propres à donner le frisson d'aise aux fillettes d'institutions bien-pensantes! Ce que les fillettes

de ma banlieue ouvrière ont à vivre de leur condition recoupe d'autres réalités que ces petites histoires de rubans ou de droit pour leur mère de jouer de la guitare. (“rose bombonne après le déluge”, 1976)

Completamente positiva è invece la recensione di Aglaé di *C.D.F.*, dove la giornalista elogia i libri a partire dall'intento di Turin e Bosnia:

faire des livres pour enfants qui renversent les mythes de la virilité et de la féminité qui trainent dans tous les contes, de Blanche-Neige à Boucle d'Or, les décapent sans tomber dans le discours pour 'grands' et dans l'ennui... Leurs livres sont beaux, drôles et astucieux. (1976)

Favorevole anche l'articolo di *Notre Temps*, sulle cui pagine Anne-Marie La Fère scrive: “Deux nouveaux albums pour enfants viennent heureusement semer le doute dans les jeunes esprits quant à la fameuse supériorité du mâle” (1976). L'autrice elogia quindi i disegni e la qualità dei libri, osservando che a causa del loro prezzo sono destinati soprattutto a famiglie borghesi.

Nello stesso periodo, anche *La Gueule ouverte* e *Libération* mostrano di apprezzare i volumi. Sulle pagine del primo, Chris Ellis raccomanda gli albi non solo alle bambine, ma soprattutto ai bambini, per poi aggiungere: “Le message féministe a la mérite d'être attrayant, de ne pas tomber dans le prêchi-prêcha moralisant” (1976). Sul secondo, Leila S.P. scrive: “Adela Turin et Nella Bosnia ont réussi, malgré cette reprise d'un scénario presque identique, à renouveler le thème par des variations subtiles, en jouant sur l'humour, la beauté, le rythme du dessin et de la couleur” (1976). La giornalista esprime tuttavia il dubbio che i libri parlino agli adulti (donne, soprattutto), anziché alle bambine e ai bambini.

Dal canto suo, *L'Éducateur* si concentra sulla reazione a *Rose Bombonne* di una classe di scuola primaria:

Le texte a suscité de nombreuses discussions au niveau du groupe entre garçons et filles et surtout entre les tenants de la “féminité à tout prix” et celles qui revendiquent une plus grande liberté. [...]

Ce livre permet d'aborder un sujet trop rarement présenté dans les autres publications où la tendance est plutôt “conformiste”. (“Des livres que nos enfants ont aimés au C.P.”, 1976)

Germaine Finifter di *Heures claires* è, infine, piuttosto cauta nel suo giudizio. Se la giornalista comprende l'intento delle autrici, critica tuttavia il loro pensiero dicotomico: "on doit regretter que ces livres pour filles soient surtout des livres contre les garçons" (1976). Terminiamo la rassegna con un articolo di *Le Monde*, dove Talibon-Lapomme torna a trattare degli albi, osservando: "Livres militants, sans aucun doute, mais aussi ouvrages de recherche. La réflexion ne cesse de s'affiner ne cédant pas aux stéréotypes" (1976).

2.3. RASSEGNA STAMPA NEL REGNO UNITO

Una delle prime testate a occuparsi di DPDB in Gran Bretagna è *The Times*, con un articolo uscito ad aprile 1976, circa un mese prima della comparsa degli albi nelle librerie, prevista per maggio. Il giornalista si dimostra interessato agli albi di Turin: "Progressive girls of between three and seven are for a treat next month with the publication of four books described as non-sexist by their publisher" (PHS, 1976). Come nel caso di altri interventi, questo articolo risulta importante per ricostruire la presentazione degli albi attraverso il materiale promozionale, andato perduto. L'autore infatti riporta integralmente il testo confezionato da Writers and Readers per *Sugarpink Rose* e *Arthur and Clementine*, prima di concludere: "I am not sure whether they are non-sexist, but they sound great fun".

Sempre qualche settimana prima dell'uscita in libreria, Pearson Phillips scrive dei libri su *The Observer*. L'autore commenta che gli albi hanno avuto delle buone vendite in Italia e Francia, mentre il loro arrivo nel Regno Unito "has caused some sniggers" (1976). Tuttavia, Writers and Readers sostiene che i libri possano comunicare un messaggio sociale importante. Phillips continua: "But are [these books] not, in their feminist way, just as sexist as the kind of thing they are trying to counter-act? At the Writers and Readers Publishing Cooperative [...] they deny this". Riporta quindi le parole di Glenn Thompson, uno dei fondatori, che sostiene "you have to have a heavy counterbalance to the female side before you can achieve a fair, middling situation" (1976).

Sulle pagine di *The Western Morning Sue Puddefoot* (1976) affronta la questione del sessismo nella letteratura e nei giochi per l'infanzia. Elogia quindi l'operato di Writers and Readers, capace di tirature di 10.000 copie, per poi concentrarsi su *Little Girls* di Belotti e sui “witty picture books for tinies” di Turin. L'articolo firmato da Dot Bainbridge su *Evening Despatch* – in cui la giornalista intervista una classe di bambini e bambine di sette anni insieme alla loro maestra – è invece interamente negativo. La lettura in aula di *Arthur and Clementine* delude infatti il giovane pubblico, rattristato dalla decisione di Clementine di abbandonare il marito, e lascia perplessa anche l'insegnante. Le interviste ai giovani alunni mostrano tuttavia una situazione meno uniforme: se Vanessa non si aspetta che il marito cambi il pannolino del figlio, se Anthony sostiene che le bambine vengano al secondo posto dopo i bambini, “tomboy” Allison ha ben altre idee – “I think girls should be allowed to do what boys do” –, mentre Bryan vorrebbe essere una ragazza, vestirsi con abiti lunghi e mettersi il rossetto. Nonostante la radicalità di simile affermazioni, la giornalista non pare prendere queste frasi troppo sul serio, come evidente dal tono dell'articolo. Anche Michael Church di *Times Educational Supplement* avanza un giudizio decisamente sfavorevole, nonostante le “stunningly imaginative illustrations”:

Like their forebears, those second-rate Victorian moral tales written by overearnest adults for the edification of the young, these stories have that cardboard quality which always characterizes uninspired didacticism. [...] Caught up in the exhilaration of their feminist fantasies, the authors forget that they are talking to children, and end up talking to themselves. (1976)

Sulle pagine de *The Guardian*, Jill Paton Walsh si focalizza sull'origine italiana dei libri:

It's a pity, though, that all four books have been brought from Italy. By all accounts our Italian sisters have even more to put up with than English women do, and since there is plenty of home-grown criticism of children's writers, it would be even better to have a home-grown alternative product. (1976)

Se la scrittrice accetta i primi tre libri, critica aspramente *The Real Story of the Bonobos Who Wore Spectacles*. Riportando la descrizione della società dei bonobo, Paton Walsh si chiede: “Can this be non-sexist? And is it true?”. Willis Pickard di *The Scotsman* stronca invece l'intera collana: “if attitudes need modernising, this is not the way to go about it” (1976). Dello stesso parere *South Wales Echo*, che si concentra su *A Fortunate Catastrophe*: “Insecure dads should ban it from the family bookshelves. No daughter should be allowed to set eyes on it. It is a volume of the most wickedly subversive propaganda ever to be printed” (“poor old Dad”, 1976).

Al contrario, Nell Myers di *Morning Star* (1976) elogia gli albi: “these new books, with their beautiful pictures and often highly humorous texts will be welcomed by many people, children and adults”. Anche Andrew Mann, sulle pagine di *Time Out*, pubblica un articolo favorevole:

The appearance in G.B. of such non-sexist images in children's picture books is long overdue and these four titles will prove very valuable in homes, playgrounds, schools, libraries, etc, especially so, as they are well-produced (at a price inevitably) and can compete with any “straight” children's picture book through their shelf appeal and strong illustrations. (1976)

The Glasgow Herald lascia la parola a Nicholas Donald, un bambino di 5 anni, e a Stuart Wilson, di 10, per recensire rispettivamente *Sugarpink Rose* e *Arthur and Clementine*. Nicholas (così come Stuart) elogia le illustrazioni, ma esprime alcune riserve sul finale: “In the end it's a shame that the girl elephants were turned grey and played with the boys in the mud. Why couldn't they just be pink and still play in the mud?” (1976). Quanto a Stuart, il giovane lettore simpatizza con Clementine (“Arthur [...] is too bossy”), ma osserva che la storia “has a sad ending”: “Poor Clementine hasn't got a house” (1976).

Concludiamo la rassegna con un lungo articolo di parere negativo apparso su *Evening News*. Beryl Downing pare inizialmente approvare lo scopo della collana, mostrare donne e bambine “taking positive initiatives to define their own lives” (1976). Tuttavia, “they way they have gone about it is to produce books which are not at all non-sexist. They are violently anti-men”. La giornalista intervista quindi una psichiatra,

risoluta nella condanna dei libri: “A specifically anti-men attitude is very naughty – it destroys the authority of both parents”. E ancora: “Part of the trouble is that we are too influenced by the American idea that children should be allowed to develop as they wish [...]. Too much free expression does harm” (1976).

3. CONCLUSIONI

Scorrendo gli articoli della rassegna stampa, colpisce la quantità e la diversità delle testate che si occuparono dell’uscita degli albi di Turin: dai rotocalchi femminili come *Amica* o *Marie Claire*, ai quotidiani nazionali come *la Repubblica*, *Le Monde*, *The Times*, alle riviste femministe come *Noi donne* ed *Effe*. La quasi totalità dei giornalisti e delle giornaliste scrisse a proposito degli albi evidenziando la loro matrice ideologica antisessista e non quali pubblicazioni ordinarie – anche se non mancarono interventi che provarono ad attenuare la carica eversiva delle storie (“Avventure, fiabe e poesie quando si scopre il mondo”, 1975).

Notiamo inoltre che accanto a pareri decisamente favorevoli (si veda ad esempio “Per i bambini”, 1975; Lepasini, 1975; Gori, 1976; Aglaé, 1976; Ellis, 1976; Myers, 1976; Mann, 1976), ci furono anche opinioni negative o ambivalenti, come era ovvio davanti a libri militanti. Occorre però distinguere questi interventi: oltre infatti a una piccola percentuale di stroncature (Codignola, 1976; Dufaud 1976; Church, 1976; Pickard, 1976; “poor old Dad”, 1976), la maggior parte delle critiche negative si concentra su alcune caratteristiche specifiche. Uno degli aspetti più contestati è il trattamento dei personaggi maschili (Codignola, 1976; Finifter, 1976; Downing, 1976), nei primi libri particolarmente negativo. La stessa Turin, dal resto, aveva già affermato:

Noi non vogliamo affatto vendere [...] il concetto di parità tra uomo e donna: vogliamo solo che anche i bambini imparino a mettere in discussione i ruoli e che le bambine imparino a difendersi, a rassicurarsi, a essere libere. (Aspesi, 1975)

Lo scopo dei libri, programmaticamente, non era quindi quello di presentare racconti di parità fra i sessi, come molti recensori si aspettavano,

bensi quello di proporre storie sovvertitrici, che potessero mostrare alle bambine un mondo diverso. Se l'obiettivo era ambizioso, nella pratica molte recensioni si fermarono alla rappresentazione dei personaggi maschili, senza darsi la possibilità di apprezzare il contenuto anticonformista degli albi.

Oltre a ciò, in diversi sostennero che il linguaggio dei libri fosse troppo complesso per il giovane pubblico (Bainbridge, 1976), mentre altri disapprovarono le conclusioni degli albi (Buongiorno, 1976; "Ed. Des Femmes", 1976). Per quanto riguarda invece le critiche de *il manifesto* e *L'École et la Nation*, queste riflettono il rapporto spesso teso fra i partiti comunisti e il movimento femminista (si veda Perry, 2011, pp. 275–282). Al proposito, Garrera e Triulzi osservano che Turin non ricevette alcun appoggio dal PCI (2019: 449–450).

Tuttavia, scorrendo la rassegna notiamo che la maggior parte delle recensioni furono positive, almeno in Italia e in Francia, e questo testimonia il bisogno di rinnovo della letteratura per l'infanzia dell'epoca, oltre a essere una prova della qualità degli albi. A parte qualche raro caso dissidente, le illustrazioni, ad esempio, furono largamente elogiate (Aspesi, 1975; Cederna, 1976; "Ed. Des Femmes", 1976; Church, 1976; Wilson, 1976). Furono inoltre in diversi a giudicare i libri delle letture di grande utilità, capaci di far vacillare i miti legati ai ruoli di genere (Tumiati, 1975; "Il libro dalla parte delle bambine", 1976; Aglaè, 1976; La Fère, 1976).

Se la maggior parte dei temi è presente in tutti e tre i Paesi, osserviamo che nel Regno Unito la quantità di interventi negativi è sensibilmente più alta. Oltre a un differente percorso del movimento femminista di seconda ondata britannico (Fougeyrollas-Schwebel, 2005), non possiamo escludere che abbia influito anche l'origine italiana dei libri (si veda Paton Walsh, 1976), considerata l'innegabile riluttanza da parte del pubblico inglese ad approcciarsi a opere straniere per l'infanzia (O'Sullivan, 2005, p. 84). Si pensi, inoltre, che in Francia i libri ebbero l'appoggio della prestigiosa *Des femmes* di Antoinette Fouque, mentre in Gran Bretagna vennero pubblicati da una piccola casa editrice – Luca Turin, figlio dell'autrice, ricorda fra l'altro difficoltà legate alla promozione e distribuzione (Travagliati, 2023, p. 160).

In conclusione, dagli articoli trattati risulta evidente come gli albi abbiano raggiunto uno degli obiettivi di Turin: quello, appunto, di aprire un dialogo con le bambine e i bambini. Da un lato i libri furono infatti in grado di alimentare il dibattito pubblico sul sessismo nella letteratura per l’infanzia e in generale nell’educazione (“dalla parte delle bambine”, 1976; Puddefoot, 1976), dall’altro – si veda ad esempio Piccoli e Danti (1975) o “Des livres que nos enfants ont aimés au C.P.” (1976) – si rivelarono per i giovani lettori e lettrici una preziosa occasione di riflessione su questi temi.

BIBLIOGRAFIA

- Belotti, E. G. (1973). *Dalla parte delle bambine: l’influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita*. Feltrinelli.
- Fougeyrollas-Schwebel, D. (2005). *Feminism in the 1970s*. In Fauré, C. *Political and Historical Encyclopedia Of Women*. Routledge. Versione eBook.
- Garrera, G., & Triulzi, S. (2019). *Il libro dei libri per bambini. Gli anni Sessanta e Settanta: La rivoluzione*. Diacritica.
- Heywood, S. (2020). Fighting ‘On the Side of Little Girls’: Feminist Children’s Book Publishing in France after 1968. *Nottingham French Studies*, 59(2), 206–220.
- O’Sullivan, E. (2005). *Comparative Children’s Literature*. Routledge.
- Perry, W. (2011). *Italiane. Biografia del Novecento*. Laterza.
- Salviati, C. I. (2002). *Raccontare destini. La fiaba come materia prima dell’immaginario di ieri e di oggi*. Einaudi.
- Travagliati, A. (2023). *La prima casa editrice femminista per l’infanzia in Italia: gli albi illustrati di “Dalla parte delle bambine” di Adela Turin*. Tesi di dottorato presso l’Università di Bologna, Italia.
- Turin, A., & Bosnia, N. (1975a). *Rosaconfetto*. Dalla parte delle bambine.
- Turin, A., & Bosnia, N. (1975b). *Una fortunata catastrofe*. Dalla parte delle bambine.
- Turin, A., & Bosnia, N. (1976a). *Arturo e Clementina*. Dalla parte delle bambine.
- Turin, A., & Bosnia, N. (1976b). *La vera storia dei bonobo con gli occhiali*. Dalla parte delle bambine.

Weitzman, L. J., Eifler, D., Hokada, E., & Ross, C. (1972). Sex-role socialization in picture books for preschool children. *American Journal of Sociology*, 77(6), 1125–1150.

Articoli di giornale e di rivista¹

- “dalla parte delle bambine” (1976, marzo–aprile). *Effe*, 4(3–4).
- “Du côté des petites filles” (1976, febbraio). *Marie France*, 240.
- Aglaé (1976, 15 maggio). Des histoires pas comme les autres. *C.D.F.*, 660.
- Aspesi, N. (1975, 11 novembre). Per le bambine femministe. *Il giorno*.
- Avventure, fiabe e poesie quando si scopre il mondo (1975, 14 dicembre). *Supplemento del Corriere della Sera*.
- Buongiorno, T. (1976, 4 gennaio). Rosaconfetto. *Radiocorriere*, 53(1).
- Cederna, C. (1976 [?]). Il lato debole. *L'Espresso*.
- Church, M. (1976 [?]). Pink and blue. *Times Educational Supplement*.
- Codignola, C. (1976, 25 novembre). Catechismo sempre è. *il manifesto*.
- Des livres que nos enfants ont aimés au C.P. (1976, 30 settembre). *L'Éducateur*, 49(2).
- Deux livres pour enfants délicieusement féministes (1975, 7 décembre). *Provençal-Dimanche*.
- Donald, N. (1976, 28 giugno). Bright and Pink. *The Glasgow Herald*.
- Dot Bainbridge, D. (1976, 13 maggio). Sexist or not-sexist – while the arguments continue the bewildered pupils ask: What's all the fuss about? *Evening Despatch*.
- Downing, B. (1976 [?]). Non-sexist? Nonsense – This is Just Plain Anti-male. *Evening News*.
- Du côté des petites filles (1975, décembre). *Le Magazine littéraire*, 107.
- Due libri “dalla parte delle bambine” (1975, 20 dicembre). *Annabella*, 43(51).
- Dufaud, E. (1976, 24 marzo). Deux livres: féminisme chez les fillettes. *Lyon Poche*.
- Ed. Des Femmes (1976, febbraio). *Notes bibliographiques Livres jeunes aujourd'hui*.
- Ellis, C. (1976, 2 giugno). Bouquins. *La Gueule ouverte*, 108.
- Finifter, G. (1976, ottobre). [Les albums de la collection...]. *Heures claires*, 141.

¹ Segnaliamo che la rassegna stampa consultata presso l'archivio dell'Unione Femminile Nazionale presenta delle lacune: alcuni articoli sono privi dell'autore o della data, mentre nella maggioranza dei casi mancano i riferimenti ai numeri di pagina.

- Gori, V. (1976, 27 aprile). Son felici le scimmiette senza occhiali e senza maschi. *Corriere d'Informazione*.
- Grangié, M. (1979, 25 maggio). Des Femmes: 150 livres en 5 ans. *Le bulletin du livre*, 378.
- Il libro dalla parte delle bambine (1976, 29 dicembre). *Giorni*.
- La Fère, A.-M. (1976, maggio). “Histoire vraie des bonobos à lunettes”, et “Clementine s'en va...”. *Notre Temps*, 87.
- Lapasini, G. (1975, 30 novembre). Due libri “dalla parte delle bambine”. *Noi Donne*, 30(47).
- Lapasini, G. (1977, 27 febbraio). Sette, e tutti dalla parte delle bambine. *Noi Donne*, 32(9).
- Leila, S. P. (1976, 11 giugno). Des petites filles pas sages. *Libération*.
- Librazione (1975, dicembre). *Re nudo*.
- Mann, A. (1976, 25 giugno). Children. *Time Out*.
- Martin, I. (1975, 13–14 dicembre). Livres d'enfants: “Où est maman? Plus à la cuisine...”. *Gazette in Lausanne*.
- Myers, N. (1976, 9 giugno). Weapons for the battle. *Morning Star*.
- Paton Walsh, J. (1976, 21 maggio). The tortoiseshell hero. *The Guardian*.
- Peltonen, P. (1976, 9 marzo). La letteratura femminista è arrivata sui banconi dei supermercati. *la Repubblica*.
- Per i bambini (1975, 6 dicembre). *Tuttolibri Natale*.
- Phillips, P. (1976, 18 aprile). How a liberated tortoise may stamp out male chauvinism. *The Observer*.
- PHS (1976, 6 aprile). The Times Diary. Provocative reading for little girls. *The Times*.
- Piccoli e Danti (1975 [?]). I consigli del cane Camillo. *Il Corriere dei Piccoli*.
- Pickard, W. (1976, 2 giugno). No sexism please, we're children. *The Scotsman*.
- Poor old Dad (1976 [?]). *South Wales Echo*.
- Pour les 4–5 ans (1975, 8 dicembre). *Elle*, 1561.
- Puddefoot, S. (1976, 6 maggio). What are little girls made of? *The Western Morning News*.
- Rasy, E. (1975 [?]). Gli elefanti dalla parte delle bambine. *Paese sera*.
- Rasy, E. (1977, 4 gennaio). Favole femministe. *Paese sera*.
- Révolte d'une souris (1976, febbraio). *Marie Claire*, 282.
- Rose bombonne après le deluge (1976, marzo). *L'École et la Nation*, 259.
- Savez-vous qui est Rose Bombonne? (1976, gennaio). *Mon ouvrage ma maison*, 328.

- Simonelli, L. (1976, 6 maggio). Distruggiamo tutte le bambole. *Domenica del Corriere*, 78(19).
- Sincero, V. (1976, 24 aprile). Babbo Natale in roulotte. *Tuttolibri*, 25.
- Talibon-Lapomme, E. (1976, 24 dicembre). Comment le féminisme vient aux filles. *Le Monde*.
- Talibon-Lapomme, E. (1976, febbraio). Après le deluge, Rose Bombonne. *Le Monde de l'éducation*, 14.
- Tumiati, L. (1975 [?]). Libri per ragazzi. *Il giornale dei genitori*.
- Wilson, S. (1976, 28 giugno). Nice pictures. *The Glasgow Herald*.

Riassunto: La casa editrice Dalla parte delle bambine di Adela Turin si è rivelata un'esperienza editoriale di grande importanza per la letteratura per l'infanzia italiana. I suoi rivoluzionari albi illustrati femministi hanno saputo concretizzare l'esigenza di tante madri di offrire alle proprie figlie (e figli) dei libri nuovi, privi dei comuni e usurati stereotipi sessisti.

Indagare la ricezione di questi innovativi libri è di particolare interesse. Infatti, se da una parte diversi titoli riscossero un grande successo di vendita e di critica – come testimoniato dai premi ricevuti presso la Bologna Children's Book Fair –, dall'altra la casa editrice ebbe una vita relativamente breve: la sua produzione si collocò fra il 1975 e il 1982. Inoltre, come osservato da Salviati, Dalla parte delle bambine ricevette in generale un'accoglienza migliore all'estero che in patria (2002, p. 41).

Nell'obiettivo di approfondire la ricezione internazionale della casa editrice, questo articolo propone lo studio della rassegna stampa in Italia, Francia e Regno Unito dei primi quattro albi di Turin – *Rosacconfetto*, *Una fortunata catastrofe*, *Arturo e Clementina*, *La vera storia dei bonobo con gli occhiali* –, evidenziando come alcune recensioni abbiano apprezzato gli elementi di novità dei libri di Dalla parte delle bambine, e come al contrario altre abbiano rilevato delle criticità e abbiano talvolta rigettato il loro contenuto militante.

Parole chiave: anni Settanta, albi illustrati, femminismo, gender studies, rassegna stampa

Varia

How to reference this article

Biernacka-Licznar, K., Paprocka, N. (2025). Le case editrici lillipuziane e la loro offerta delle traduzioni polacche di letteratura italiana per l'infanzia (2000–2020). *Italica Wratislaviensia*, 16, 143–162.
DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2025.16.08>

Katarzyna Biernacka-Licznar

Uniwersytet Wrocławski

katarzyna.biernacka-licznar@uwr.edu.pl

ORCID: 0000-0003-0541-5005

Natalia Paprocka

Uniwersytet Wrocławski

natalia.paprocka@uwr.edu.pl

ORCID: 0000-0001-8178-8116

LE CASE EDITRICI LILLIPUZIANE E LA LORO OFFERTA DELLE TRADUZIONI POLACCHE DI LETTERATURA ITALIANA PER L'INFANZIA (2000–2020)

LILLIPUTIAN PUBLISHERS AND THEIR OFFER OF POLISH TRANSLATIONS OF ITALIAN CHILDREN'S LITERATURE (2000–2020)

Abstract: In the period from 2000 to 2015, with repercussions felt until 2020, the Polish publishing market for children and young adults was sparked by a group of publishing houses that, for their small size, came to be referred to as Lilliputian. Newly founded, independent and change-seeking through their revaluation of the children's and young adult book, the Lilliputian publishers quickly accumulated considerable symbolic capital, taking position at the autonomous, though structurally subordinate, pole of the Polish publishing market (see Bourdieu, 1999; Jankowicz et al., 2014). Translations formed an important part of all Lilliputian publishers' production. In this paper, we offer an account of the books released by the Lilliputians from 2000 to 2020, with a special focus on Italian children's and young adult literature. By examining their publishing production, we determine the place that literature and authors from Italy took in the overall output of the Lilliputian publishers in the time frame under study.

Keywords: Lilliputian publishers, translation, Polish publishing field, Gianni Rodari, Beatrice Alemagna

Received 17.04.2025; Accepted 20.08.2025; Published 15.09.2025

ISSN 2084-4514 e-ISSN 2450-5943

La letteratura polacca per bambini e ragazzi in Polonia deve molto alle piccole case editrici, cosiddette “lillipuziane”, che hanno rivoluzionato l’approccio alla letteratura per giovani lettori in Polonia dopo il 2000.

Il presente articolo si propone dunque di illustrare il ruolo e la presenza della letteratura italiana nell’offerta degli editori lillipuziani nel periodo compreso tra il 2000 e il 2020.

1. CASE EDITRICI LILLIPUZIANE: LA LORO STORIA E PRODUZIONE

Il termine “case editrici lillipuziane”, coniato da Joanna Olech nel 2005, si riferisce a un gruppo di piccole case editrici indipendenti che, fondate nei primi anni del XXI secolo, pubblicano esclusivamente o principalmente libri per bambini e ragazzi e i cui libri sono considerati di alta qualità, in virtù dei loro elevati standard letterari, artistici ed editoriali. Tra queste case editrici rientrano le seguenti: Barabryba, Czerwony Konik, Dwie Siostry, EneDueRabe, Entliczek, Ezop. Format, Fro9, Hokus-Pokus, Muchomor, Tako, Tatarak, Widnokrąg, Wytwórnia e, seppur con alcune riserve, Zakamarki (Olech, 2005, pp. 20–21).

Le piccole case editrici, orientate al cambiamento del mercato editoriale polacco attraverso la rivalutazione dell’arte nei libri per l’infanzia, hanno accumulato un considerevole capitale simbolico e, di conseguenza, nel campo editoriale nazionale hanno finito per occupare un’area autonoma, secondo le dinamiche descritte da Bourdieu nel 1999 e da Jankowicz *et al.* nel 2014. Nella monografia *Lilipucia rewolucja* [La rivoluzione lillipuziana] del 2018, insieme a Elżbieta Jamróz-Stolarska, abbiamo esaminato l’attività delle case editrici lillipuziane, indicando come questa abbia influenzato la trasformazione del mercato editoriale polacco per bambini e ragazzi nei primi anni del XXI secolo (Biernacka-Licznar, Jamróz-Stolarska & Paprocka, 2018). La loro attività è stata rapidamente riconosciuta sia in patria che all’estero, come dimostrano i premi più prestigiosi del settore assegnati sia alle case editrici stesse

(come per esempio la nomina per la casa editrice Dwie Siostry al The London Book Fair International Excellence Award nel 2016 e il premio nella categoria The Children's and Young Adult Trade Publisher Award nel 2017) sia ai libri da esse pubblicati (come il Bologna Ragazzi Award nel 2008, 2011, 2012, 2017, 2018, 2019, 2020) (Paprocka & Biernacka-Licznar, 2024).

Per comprendere il fenomeno degli editori lillipuziani è necessario collocarne la nascita e l'attività nel più ampio contesto della storia postbellica del mercato editoriale polacco e della letteratura polacca per l'infanzia e l'adolescenza. Il mercato editoriale polacco per più di cinquant'anni, durante la PRL – *Polska Rzeczpospolita Ludowa*, cioè Repubblica Popolare Polacca – che durò dal 22 luglio 1952 al 31 dicembre 1989, fu caratterizzato dalla chiusura alla letteratura straniera, specialmente quella occidentale, e da un monopolio statale, senza essere sottoposto alle leggi dell'economia, ma venendo gestito centralmente (Fordoński, 2000; Kitrasiewicz & Gołębiewski, 2005). Come sottolinea Olech (2008, p. 189), “questo monopolio paradossalmente favorì l'attività artistica, compresi i libri per l'infanzia e l'adolescenza, sollevando artisti ed editori dalla necessità di preoccuparsi dei mezzi di sussistenza e permettendo la nascita della scuola polacca di illustrazione”. Nonostante l'offerta editoriale fosse sottoposta alla censura e al controllo dello Stato, dobbiamo però sottolineare che durante il regime comunista gli scambi culturali ed editoriali tra Italia e Polonia erano possibili ed esistenti. (Biernacka-Licznar, 2018a)

Negli anni Ottanta del XX secolo il mercato editoriale polacco precipitò in una profonda crisi che ebbe ripercussioni anche sui libri per l'infanzia, rendendoli difficili da reperire e di scarsa qualità tipografica. Il crollo del regime comunista nel 1989 aprì la strada a trasformazioni economiche radicali nel settore editoriale: nel nuovo contesto del mercato libero, le grandi case editrici attive durante la PRL furono, come descrive Olech (2008, p. 190), “sommese dall'alta marea dei cambiamenti” (cf. Leszczyński, 2007; Świerczyńska-Jelonek, Leszczyński & Zajac, 2008) e si trovarono a dover competere con numerose realtà private emergenti, molto spesso orientate al profitto. Per undici anni il mercato polacco fu invaso da una “colorata spazzatura commerciale,

kitsch asiatico, traduzioni dilettantistiche e ristampe abusive, pubblicate in violazione dei diritti d'autore" (Olech, 2008, p. 192). Questo periodo è generalmente considerato come "un decennio poco glorioso nella storia del mercato polacco dei libri per l'infanzia e l'adolescenza" (Zajac, 2008, pp. 1–6), poiché, sebbene la trasformazione politica avesse innescato anche cambiamenti positivi (ad esempio il miglioramento della qualità dei libri pubblicati e l'apparizione di titoli di divulgazione scientifica), quelli negativi furono molto più evidenti: gli scaffali delle librerie si riempirono di libri coloratissimi ma con un'estetica spesso kitsch e di scarso valore artistico e letterario (Wandel, 2015; Paprocka & Biernacka-Licznar, 2024). Come osserva Marek Oziewicz (2013, p. 275), "la scarsa qualità estetica delle pubblicazioni [...] sollevò grosse preoccupazioni presso gli autori, gli illustratori e anche gli educatori".

Dal 2000 iniziarono a operare i cosiddetti editori lillipuziani, nella maggior parte dei casi su iniziativa di giovani genitori. L'impulso a costituire una casa editrice e a prenderne le redini nacque dal fatto che questi giovani genitori non riuscivano a trovare per i propri figli libri che desiderassero leggere e sfogliare insieme a loro. Iniziarono quindi a cercare, poi (molto spesso) a tradurre e a pubblicare libri assenti in Polonia: opere che stimolassero l'immaginazione dei più piccoli e ne formassero la sensibilità artistica. Non troppo interessati al successo commerciale, tali editori si dedicarono quanto più possibile a difendere la loro personale concezione di "bel libro" per l'infanzia, arrivando a modificare il paesaggio polacco dell'editoria infantile in modo tanto profondo quanto rigoroso. Vedevano la loro attività come una "missione" volta a introdurre nel mercato nazionale testi di notevole qualità sia estetica sia contenutistica. Per loro erano importanti "l'idealismo e la fede che si potesse cambiare qualcosa nel mercato polacco del libro per l'infanzia" (Dłużniewska, 2017). Nel corso del tempo il genere prediletto dagli editori lillipuziani è diventato l'albo illustrato, i cui tratti distintivi sono sempre stati l'alta qualità editoriale, artistica e letteraria e una straordinaria varietà, poiché il repertorio proposto comprendeva opere di autori polacchi e stranieri, classici e contemporanei, che trattavano temi diversi e sperimentavano svariate tecniche editoriali, stili di illustrazione e modalità narrative.

Sulla base delle ricerche da noi finora condotte, abbiamo suddiviso l'attività degli editori lillipuziani in tre periodi:

(1) il primo copre gli anni dal 2000 al 2006 e vede nascere alcune delle principali case editrici: Ezop (2000), Muchomor (2002), Hokus-Pokus (2003), Fro9 (2004), Dwie Siostry e Wytwórnia (2005) e Format (2006). Gli editori si propongono di ricostruire la tradizione della scuola dell'illustrazione polacca della PRL (ad esempio Ezop, Fro9, Dwie Siostry, Wytwórnia) e di promuovere i grafici e gli autori-illustratori polacchi della generazione postbellica. In questo periodo riescono a ottenere un certo riconoscimento sulla scena sia polacca che internazionale, aggiudicandosi abbastanza rapidamente numerosi premi in vari concorsi di settore (Biernacka-Licznar & Paprocka, 2016, pp. 151–152).

(2) il secondo periodo, databile tra il 2007 e il 2015, rappresenta una fase in cui gli editori lillipuziani già affermati consolidano la loro posizione ottenendo riconoscimenti da parte di critici e lettori. Proseguono sia l'esportazione della letteratura per l'infanzia polacca sia l'importazione di opere straniere. In tale contesto si assiste all'espansione progressiva del catalogo e all'aumento numerico delle pubblicazioni. Infatti, anche gli editori lillipuziani inizialmente focalizzati sulla diffusione della letteratura nazionale ampliano notevolmente la loro offerta integrando un numero crescente di traduzioni (ad esempio Format e Wytwórnia). Gli editori cercano di promuovere giovani illustratori polacchi, tra cui Jan Bajtlik, Edgar Bąk, Katarzyna Bogucka, Agata Dudek, Małgorzata Gurowska, Marta Ignerska, Aleksandra e Daniel Mizieliński, Anna Niemierko, essendo consapevoli che l'originalità del libro per l'infanzia è indissolubilmente legata alla libertà dell'autore e alla fiducia riposta dall'editore in quest'ultimo. In questo periodo si affermano anche nuovi editori che pubblicano principalmente opere polacche – Czerwony Konik (2008) e Widnokrag (2011) – oppure puntano sin dall'inizio sulla letteratura straniera: svedese e francese – Zakamarki (2007); americana e tedesca – Tatarak (2007); svedese, norvegese e britannica – EneDueRabe (2008); francese – Babaryba (2010) ed Entliczek (2011); spagnola e giapponese – Tako (2011). In questa seconda fase osserviamo la crescita della presenza delle case lillipuziane nel mercato editoriale polacco, in alcuni casi molto significativa (Dwie Siostry e Zakamarki). Le

opere da loro proposte, molto spesso originali, innovative a livello grafico (come nei casi di Aleksandra e Daniel Mizieliński) riescono ad adeguarsi alle tendenze mondiali del mercato della letteratura per l'infanzia e portano al cambiamento di tutto il mercato nazionale.

(3) il terzo periodo prende l'avvio nel 2016, quando tre delle sedici case editrici precedentemente studiate sospendono l'attività (Fro9, Ładne Halo ed EneDueRabe). Va notato che nel frattempo nel mercato polacco sono sorte altre case editrici (Łajka, Poławiacze Pereł, Tibum, Maman, Literówka, Polarny Lis, Adamada, ecc.) che, nonostante il profilo e l'approccio alla pubblicazione simili a quelli degli editori lillipuziani, non rientrano nell'ambito del presente studio, perché il nostro scopo è quello di presentare gli sviluppi dell'attività delle case editrici lillipuziane dopo la rivoluzione, cioè verificare se la loro posizione nel panorama editoriale polacco sia cambiata nel corso dei successivi cinque anni (2016–2020) (Paprocka & Biernacka-Licznar, 2024). In questa terza fase osserviamo una crescita dinamica della casa editrice Dwie Siostry e la situazione stabile delle altre case editrici lillipuziane attive nel mercato editoriale. Gli editori continuano a introdurre nel mercato polacco quasi esclusivamente opere nuove, la loro offerta viene ampliata rispetto al periodo precedente e si articola principalmente in traduzioni da molteplici lingue straniere. Le case editrici lillipuziane continuano altresì a trasferire il loro capitale simbolico, pubblicando autori nuovi o premiati, e i riconoscimenti ottenuti costituiscono anche un criterio per la selezione dei libri stranieri da tradurre.

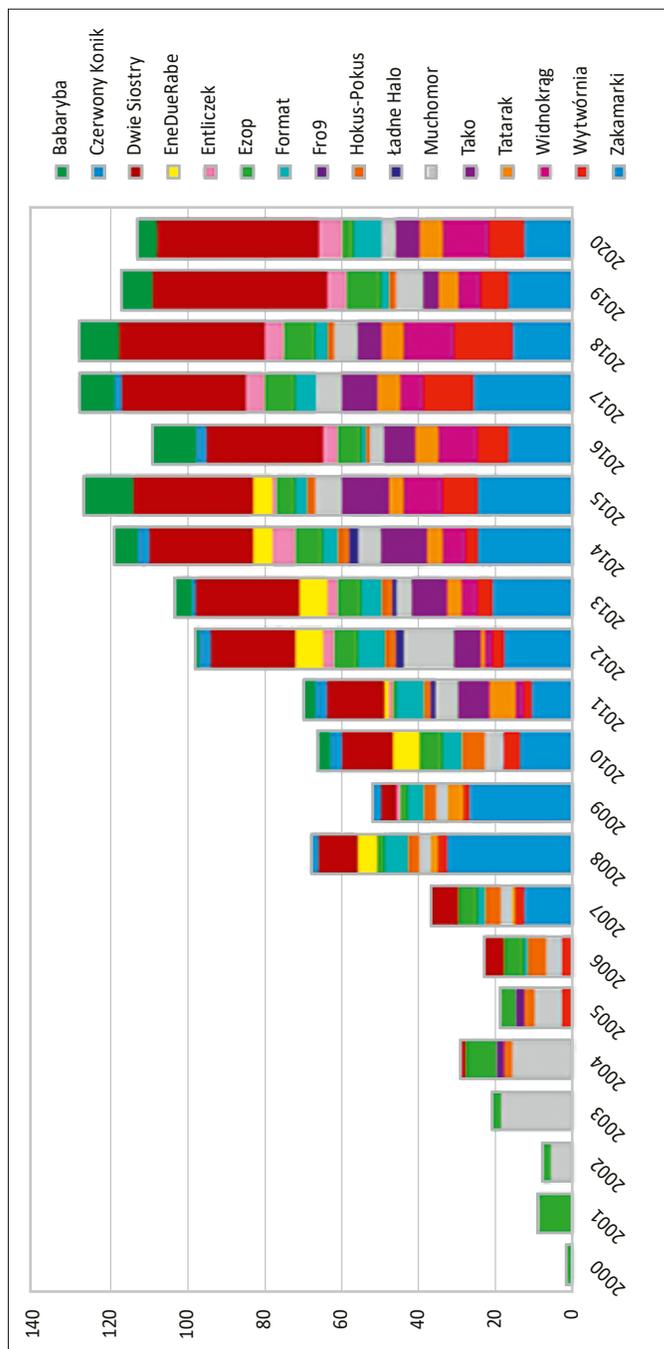
Nella nostra ricerca abbiamo esaminato il numero dei libri cartacei pubblicati dagli editori lillipuziani nell'arco temporale che si estende dal 2000 al 2020. Il database dei libri cartacei si fonda sulle informazioni reperibili nel catalogo della Biblioteca Nazionale di Varsavia e sui siti web degli editori. Ci siamo concentrate in particolare sul numero annuo di pubblicazioni, che rappresenta uno degli indicatori della dimensione dell'editore.

Durante i primi quindici anni di attività, dal 2000 al 2015, le sedici case editrici lillipuziane hanno offerto 851 libri ai giovani lettori polacchi, con una media di oltre 53 titoli all'anno (prime edizioni). Il contributo delle singole case editrici varia: le più grandi hanno superato

Tabella 1. Produzione editoriale delle case editrici lillipuziane negli anni 2000–2020 (elaborazione propria)

Casa editrice	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Babaryba											3	3	1	4	6	13	11	9	10	8	5
Czerwony Konik									2	2	3	3	3	1	3		3	2			
Dwie Siostry				1	5	7	10	4	13	15	22	27	31	30	32	38	45	42			
EneDueRabe							5		7	1	7	7	5								
Entliczek								1		1	3	3	6	1	4	5	5	5	5	5	6
Ezop	2	9	2	2	8	4	5	2	2	6	1	6	6	7	5	6	8	8	9	9	4
Format					1	2	6	4	5	7	7	5	4	3	1	5	3	2	7		
Fro9					2	2															
Hokus-Pokus					2	3	5	4	3	3,5	6	2	3	3	3	2	1	0	2	2	0
ładne Halo												1	2	1	2						
Muchomor			6	19	16	7	4	3	3	3	5	6	13	4	6	7	4	7	6	7	4
Tako												8	7	9	12	12	8	9	6	4	6
Tatarak								1	2	4		7	1	4	4	4	6	6	6	5	6
Widnokrąg												2	2	4	6	10	10	6	13	6	12
Wytwórnia						3	3	2	2	1,5	4	2	3	4	3	9	8	13	15	7	9
Zakamarki								13	33	27	14	11	18	21	25	25	17	26	16	17	13
	2	9	8	21	29	19	23	37	68	52	66	70	98	103	119	127	109	128	128	117	114

Diagramma 1. Numero delle prime edizioni pubblicate dalle case editrici illipuziane negli anni 2000–2020 (elaborazione propria)¹



¹ Gli esiti della ricerca bibliografica sono stati presentati nella pubblicazione Paprocka, N., & Biernacka-Licznar, K. (2024). *Après la révolution: les éditeurs illipuziens polonais et leur offre dans les années 2016–2020. Romanica Wratislaviensia*, 71, 129–146.

i 100 titoli, come Zakamarki (187), Dwie Siostry (162) e Muchomor (102); alcune hanno prodotto tra i 40 e i 70 titoli: Ezop (72), Tako (48) e Format (44); quattro case editrici quali Hokus-Pokus, EneDueRabe, Wytwórnia e Babaryba, hanno pubblicato tra i 30 e i 40 titoli, mentre le restanti ne hanno stampati meno di 30. Soltanto 82 degli 851 titoli hanno avuto ristampe (di solito una o due ciascuna), ma il record spetta Tatarak con ben dieci edizioni di *Bardzo głodna gąsienica (Il piccolissimo Bruco Maisazio)* di Eric Carle. Le ristampe in totale hanno costituito il 15,7% (134 posizioni), portando a 985 i titoli pubblicati complessivamente. In quel periodo sono stati pubblicati 20 titoli delle opere italiane mai pubblicate in polacco (tranne *Favole al telefono* di Gianni Rodari, uscite nella nuova traduzione).

Nei cinque anni successivi, le tredici case editrici rimaste sul mercato polacco hanno pubblicato 595 titoli, con una media di 119 prime edizioni all'anno. Ciò significa che in questo quinquennio l'offerta annuale degli editori in questione è stata più del doppio rispetto al periodo precedente (2000–2015). Tuttavia, si può osservare un rallentamento nella tendenza crescente: negli anni 2015, 2017 e 2018 l'offerta è stata più consistente, raggiungendo quasi 130 titoli all'anno, mentre nei due anni successivi è scesa sotto i 120. Questo aumento significativo delle pubblicazioni è stato principalmente dovuto alla casa editrice Dwie Siostry (187 titoli), che ha superato di gran lunga Zakamarki (87 titoli). Altre case editrici figurano con una produzione di titoli decisamente inferiore: Wytwórnia (52), Widnokrag (47), Babaryba (43), Ezop (34) e Tako (33). Tra il 2016 e il 2020 sono state ristampate 105 posizioni su 595. Complessivamente, dunque, nell'arco di questi cinque anni le case editrici esaminate hanno pubblicato 700 titoli (tra prime edizioni e ristampe), di cui solo 8 titoli nuovi e una ristampa di opere di letteratura italiana.

Laddove fra il 2000 e il 2015 749 titoli pubblicati (oltre l'88%) erano assolute novità per il mercato polacco, fra il 2016 e il 2020 questa quota sale al 95% (568 titoli), a conferma del fatto che il focus delle case editrici lillipuziane è rimasto concentrato sull'introduzione di novità nel mercato editoriale.

Considerando prime edizioni e ristampe, tra il 2000 e il 2015 i libri polacchi costituivano il 36,7% dell'offerta, mentre le traduzioni il 63,3%.

Il catalogo era arricchito da opere provenienti da 18 lingue, soprattutto dallo svedese (quasi il 20%), dal francese (quasi il 12%) e dall'inglese (quasi il 10%). Nel quinquennio 2016–2020, la quota di traduzioni è salita al 70,3% e le lingue sono diventate 20. Le tre lingue principali sono rimaste le stesse, ma l'inglese è balzato in testa (quasi il 18%), mentre lo svedese è sceso al terzo posto (12,4%) e il francese ha mantenuto il secondo posto con il 16,3%. Sono comparse inoltre traduzioni dal tedesco (oltre il 5%), dall'olandese (4%), dallo spagnolo (3,6%), dal norvegese (2,9%), dal giapponese, dal ceco, dall'italiano (1%) e da altre lingue minori.

A contraddistinguere le offerte lillipuziane erano tanto l'elevata percentuale di traduzioni quanto la varietà delle lingue d'origine, in particolare lo svedese e il francese. Da notare anche che nello stesso periodo la media nazionale di traduzioni per libri per l'infanzia per tutto il mercato editoriale polacco si è attestata solo al 39% (di cui il 24% corrispondeva a traduzioni dall'inglese, il 3,8% a traduzioni dal francese e il 2,4% a traduzioni dall'italiano).

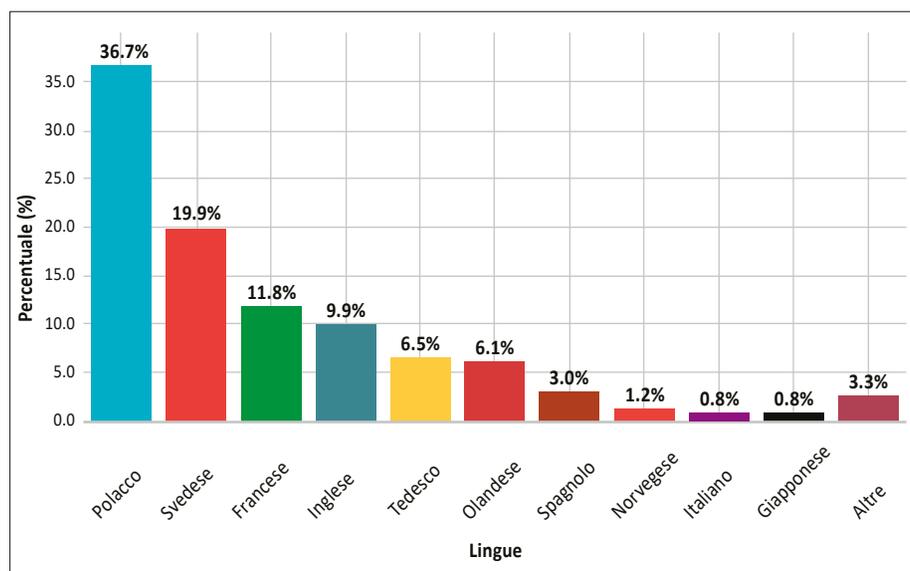


Diagramma 2. Offerta editoriale per lingua di origine (prime edizioni e ristampe) nei cataloghi degli editori lillipuziani, periodo 2000–2015 (elaborazione propria)

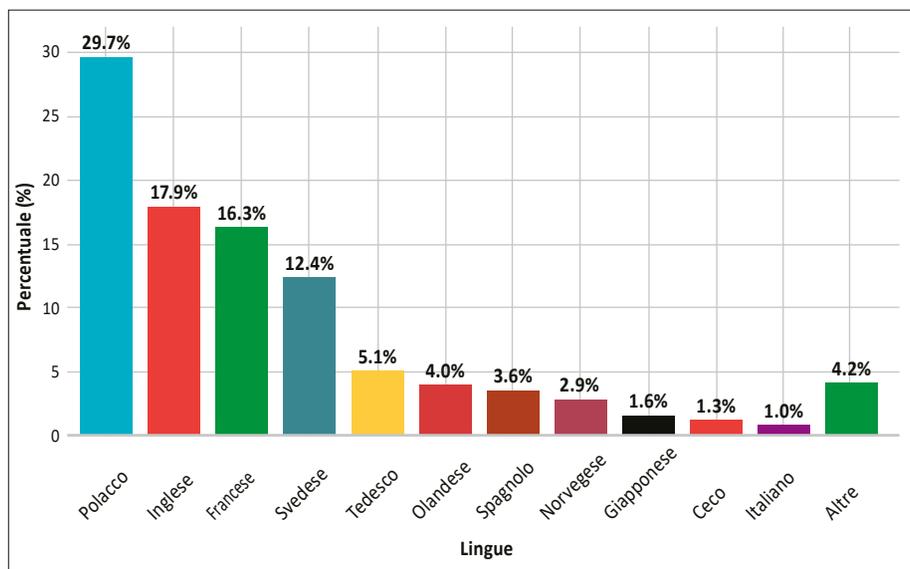


Diagramma 3. Offerta editoriale per lingua di origine (prime edizioni e ristampe) nei cataloghi degli editori lillipuziani, periodo 2016–2020 (elaborazione propria)

2. LA PRESENZA DELLA LETTERATURA ITALIANA NELL'OFFERTA DEGLI EDITORI LILLIPUZIANI (2000–2020)

Nella prima fase analizzata (2000–2015) la maggiore importazione di letteratura italiana è avvenuta grazie alle case editrici Bona di Cracovia (6 titoli) e Muchomor di Varsavia (5 titoli). Si nota inoltre il contributo della casa editrice Dwie Siostry di Varsavia (3 titoli) e di Tako da Toruń (2 titoli). Gli altri editori quali Babaryba, Entliczek, Hokus-Pokus, Tatarak e Zakamarki hanno optato invece per la traduzione di singoli libri. Sino alla fine del 2015, gli editori lillipuziani hanno pubblicato libri di nove autori italiani: Beatrice Alemagna, Anna Castagnoli, Davide Cali, Matteo Gubellini, Roberto Piumini, Gianni Rodari, Isa Tutino Vercelloni, Giovanna Zoboli e Leo Lionni. Si tratta di scrittori (autori dei testi), illustratori (autori delle illustrazioni) e “illustr-autori” (autori sia dei testi sia delle illustrazioni). Inoltre, ben due terzi degli autori italiani che hanno debuttato nel mercato polacco lo hanno fatto proprio per merito

degli editori lillipuziani, che hanno così ampliato il repertorio a disposizione del pubblico polacco della letteratura italiana per l'infanzia e l'adolescenza.

L'autore italiano maggiormente pubblicato dagli editori analizzati è Gianni Rodari (1920–1980), uno dei massimi rappresentanti della letteratura infantile italiana, le cui opere avevano riscosso grande interesse già nella Polonia degli anni 1954–1987 (Biernacka-Licznar, 2018, pp. 142–169). Vale la pena sottolineare, però, che nella maggior parte dei casi i libri di Gianni Rodari scelti dalle case editrici Muchomor (5)² e Bona (3)³ non erano mai stati pubblicati in Polonia durante il periodo del regime comunista. Il traduttore, poeta, autore dei libri per l'infanzia Jarosław Mikołajewski è stato un grande ambasciatore delle traduzioni polacche di Rodari. Grazie al suo impegno i testi del rinomato scrittore piemontese sono stati pubblicati con successo in Polonia dopo il 2000⁴.

È stata la casa editrice Bona a lanciare per la prima volta sul mercato polacco le opere di Roberto Piumini (1947) nella traduzione di Ewa Nicewicz-Staszowska. L'autore di racconti pluripremiati a livello europeo, dei quali si celebra il potere dell'immaginazione e dell'amicizia, si è imposto all'attenzione del pubblico polacco tra il 2012 e il 2013 con *Lo stralisco*, tradotto come *Migotnik* (2012), e *Mattia e il nonno*, ossia *Maciuś i dziadek* (2013). Entrambi i volumi affrontano con sensibilità e profondità il tema della morte e del morire e sono unanimemente considerati tra le opere più riuscite e rappresentative dell'autore (Biernacka-Licznar & Nicewicz, 2016; Gatti, 2007).

² Si tratta dei seguenti titoli: *C'era due volte il barone Lamberto ovvero I misteri dell'isola di San Giulio*; *Le favolette di Alice*; *Gli affari del signor gatto*; *Storie di Marco e Mirko*; *La filastrocca di Pinocchio*.

³ Si tratta dei seguenti titoli: *Le avventure di Tonino invisibile*, *Favole al telefono* e *Gelsomino nel paese dei bugiardi*. Gli ultimi due titoli sono stati pubblicati per la prima volta nel 1962 (Biernacka-Licznar, 2018, p. 299).

⁴ Il 17 settembre del 2024 Mikołajewski è stato insignito dell'Ordine della Stella d'Italia (nel grado di Ufficiale) dal Presidente della Repubblica Italiana Sergio Mattarella, che ha conferito l'onorificenza per il rafforzamento delle relazioni culturali tra Polonia e Italia e l'enorme contributo del poeta e traduttore polacco alla traduzione della letteratura italiana. (E.T., 2024)

Sempre Bona ha deciso di pubblicare *La storia del generale Tommaso, quello che non voleva mai fare la guerra* (in polacco *Opowieść o generale Tomaszku, który nie chciał pójść na wojnę*) di Isa Tutino Vercelloni (1934), scrittrice e giornalista originaria di Tregnago. Il libro che coniuga valore letterario e testimonianza storica è stato pubblicato in Italia per la prima volta nel 1965. La storia in rima, dall'intento dichiaratamente pacifista e corredata dalle illustrazioni dell'autrice stessa, è dedicata ai figli dell'autrice, come testimonianza delle esperienze da lei vissute in prima persona durante la Seconda guerra mondiale.

Tre case editrici (Dwie Siostry, Hokus-Pokus, Zakamarki) hanno scelto di introdurre nel mercato le opere dell'autore e fumettista italiano Davide Cali (1972). In una fase piuttosto precoce della sua ricezione in Polonia sono stati pubblicati *Io aspetto* (in polacco *A ja czekam...*), *Non ho fatto i compiti perché...* (in polacco *Nie odrobilem lekcji, bo...*), *Sono arrivato in ritardo perché...* (in polacco *Spóźniłem się do szkoły, bo...*) e *Il nemico. Una storia contro la guerra* (in polacco *Wróg*), realizzati in collaborazione con gli illustratori francesi Benjamin Chaud e Serge Bloch.

Le case editrici Babaryba e Tatarak hanno selezionato due titoli di Leo Lionni (1910–1999), graphic designer di fama internazionale, nonché scrittore, scultore e pittore, considerato tra i padri fondatori della forma narrativa del *picturebook* (Lionni, 2014). In particolare, la sua opera *Piccolo blu e piccolo giallo* (*Mały żółty i mały niebieski*), pubblicata per la prima volta negli Stati Uniti nel 1959, è unanimemente riconosciuta come vera e propria pietra miliare nella storia del libro per l'infanzia, poiché ha segnato un punto di svolta nel genere. I giovani lettori polacchi hanno potuto conoscerla nel 2015 grazie alla casa editrice Babaryba, nello stesso anno è uscita in traduzione l'opera *Un colore tutto mio* (*Własny kolor*) edita da Tatarak.

Grazie all'attività della casa editrice Entliczek, il pubblico polacco ha potuto conoscere la scrittrice ed editrice milanese Giovanna Zoboli (1962) e il suo libro *Troppo tardi* (*Zbyt późno*), ambientato nell'immaginario "Paese di Troppo Tardi", dove il piccolo Riccardo dà voce ai propri desideri. La casa editrice Dwie Siostry ha arricchito il panorama editoriale con la pubblicazione di *I cinque malfatti* (*Pięciu Nieudanych*)

di Beatrice Alemagna (1973), una narrazione caratterizzata da toni teneri e delicati, ma al contempo dotata di una forte valenza educativa e di una capacità di suscitare un ricordo duraturo nel lettore. La casa editrice Tako, infine, ha proposto al lettore polacco *La visita della domenica* (*Niedzielna wizyta*) di Matteo Gubellini (1972) e *Il grande viaggio* (*Wielka podróż*) di Anna Castagnoli (1971), opera in cui l'autrice restituisce con notevole precisione psicologica i pensieri e le aspirazioni del giovane protagonista.

Tabella 2. Numero di editori e di titoli di autori italiani pubblicati negli anni 2002–2020

	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Numero degli editori	1	1	1	0	1	0	0	2	0	2	2	3	1	3	3	1	1	2	2
Numero dei titoli	1	2	1	0	1	0	0	0,5*	0	2	6	3	1	4	3	1	1	2	1

* Per il valore di 0,5 sono stati considerati anche i racconti pubblicati nel libro *1989. Dziesięć opowiadań o burzeniu murów* (*Dieci racconti sulla caduta dei muri*), edito dalle case editrici Hokus-Pokus e Wytwórnia.

Nella seconda fase analizzata (2016–2020) l'offerta di letteratura italiana in traduzione si è mantenuta limitata, soprattutto se confrontata con quella proveniente da altre lingue: sono stati pubblicati solo otto titoli inediti e una ristampa del testo di Rodari. Nel 2016 gli editori hanno introdotto tre novità: la casa editrice Format ha proposto *Bruno. Il bambino che imparò a volare* (*Bruno. Chłopiec, który nauczył się latać*) di Nadia Terranova (1978), pubblicato in Italia nel 2012 e ispirato alla vita dello scrittore Bruno Schulz. La casa editrice Dwie Siostry ha invece

optato per la pubblicazione dell'albo illustrato *La voliera d'oro o La vera storia della principessa di sangue* (*Złota klatka czyli prawdziwa historia księżniczki czystej krwi*), raffinata fiaba di Anna Castagnoli e Carll Cneut. Quest'opera ha segnato la seconda presenza di Castagnoli nel mercato editoriale polacco, contribuendo a consolidare l'interesse per la narrativa poetica e illustrata italiana. Tatarak ha proposto *Guizzino* (in polacco *Swimmy*) di Leo Lionni, Wytwórnia ha deciso di pubblicare nel 2017 *Il meraviglioso Ciciapellaccia* (*Tuli-pucho-klaczek*), la stimolante storia di Beatrice Alemagna che ha per protagonista la piccola Eddie, una bambina vestita di fucsia convinta di non saper fare proprio nulla. Ezop nel 2018 ha proposto l'opera di Giovanna Zoboli, *Il grande libro dei pisolini* (*Wielka księga snów*), una ninna nanna in versi per i più piccoli, in cui si addormentano giraffe, foche, gabbiani, mandrilli, ippopotami e otto bassotti. Sia la figura di Beatrice Alemagna sia quella di Giovanna Zoboli erano già note al pubblico polacco, grazie alle pubblicazioni curate rispettivamente da Nasza Księgarnia e Dwie Siostry (per Alemagna) e da Entliczek (per Zoboli). Nel 2019 il mercato editoriale polacco si è arricchito di due novità provenienti dall'Italia: *Petra* (pubblicata con lo stesso titolo) di Marianna Coppo (1990) e *Il rinomato catalogo Walker & Dawn* (*Renomowany katalog Walker & Dawn*) di Davide Morosinotto (1980). La prima opera, edita da Wytwórnia, è stata selezionata in quanto ritenuta dall'editore un contributo di particolare valore artistico e narrativo, degno di essere introdotto nel panorama editoriale polacco. Sulla piattaforma per gli amanti della letteratura contemporanea: in literacka-kavka.pl Georgina Gryboś ha descritto *Petra* come un libro "capace di mostrare come realizzare i propri sogni, usare l'immaginazione e sentirsi liberi dalle circostanze. Non importa chi siamo o dove ci troviamo, perché possiamo essere ciò che desideriamo". Nel 2016 Davide Morosinotto – giornalista, traduttore di videogiochi, autore di fantascienza e di narrativa per ragazzi – ha pubblicato in Italia per lettori a partire dagli undici anni il romanzo *Il rinomato catalogo Walker & Dawn*, insignito l'anno successivo del Premio Andersen. *Renomowany katalog Walker & Dawn* uscito per Dwie Siostry presenta una storia avvincente, ambientata tra la Louisiana e Chicago, che narra il viaggio e le avventure di quattro giovani amici. Morosinotto era già presente in Polonia prima del

2019 grazie alla casa editrice Olesiejuk, che aveva dato alle stampe due suoi titoli, *La città senza nome (Bezimiennie miasto)* e *Il castello sotterraneo (Podziemny zamek)*, all'epoca firmati con lo pseudonimo "Jeremy Belpois". Nel 2020, l'editore Muchomor ha riproposto in Polonia il celebre testo di Gianni Rodari *C'era due volte il barone Lamberto*, nella traduzione di Jarosław Mikołajewski, già pubblicata nel 2004. Nello stesso anno è apparso *Terra chiama Luna (Ziemia do Księżyca: porywająca historia Apollo 11)* di Lara Albanese (1967–2020), destinato a lettori a partire dai nove anni, che racconta l'epica impresa della missione Apollo 11, avviata il 16 luglio 1969.

Tenendo conto dei dati relativi sia alle prime edizioni sia alle ristampe delle traduzioni della letteratura italiana per l'infanzia, si può affermare che, nel periodo compreso tra il 2000 e il 2020, gli editori lillipuziani polacchi hanno trattato la letteratura italiana come un settore di nicchia: in questo periodo sono apparsi complessivamente sul mercato polacco 27 titoli di letteratura italiana per bambini e ragazzi mai pubblicati prima e 8 titoli delle opere ristampate (tra cui la nuova traduzione delle *Favole al telefono*), spesso con un'uscita di uno o due titoli all'anno. Gli editori presi in esame hanno privilegiato soprattutto opere italiane di elevato valore artistico ed educativo, rivolgendosi a un pubblico consapevole e attento, alla ricerca di libri caratterizzati da un apparato illustrativo originale e da un indiscusso pregio letterario.

Sebbene il numero di pubblicazioni italiane per l'infanzia a cura di questo gruppo di editori polacchi non risulti elevato, se confrontato con altre lingue, l'offerta è stata in generale ben accolta da lettori e critici. Grazie ai loro sforzi, sono stati proposti – spesso per la prima volta in Polonia – lavori significativi di autori quali Gianni Rodari, Roberto Piumini, Beatrice Alemagna, Giovanna Zoboli, Anna Castagnoli e Leo Lionni. Le case editrici hanno prestato particolare attenzione ai libri premiati in Italia e hanno partecipato regolarmente alla Fiera del Libro per Ragazzi di Bologna, riuscendo così a individuare tempestivamente le opere più popolari degli autori italiani contemporanei.

Secondo le ricerche condotte da Ewa Nicewicz nel 2020, la letteratura italiana per bambini e ragazzi non occupa in Polonia una posizione marginale. Nel 2013 sono state pubblicate complessivamente 47

traduzioni, di cui 36 destinate all'infanzia e 11 all'adolescenza, mentre nel 2014 le cifre hanno raggiunto quota 57 (48 e 9 rispettivamente). L'anno record è stato il 2016, quando si è deciso di dare alle stampe 104 libri per bambini e 2 per ragazzi (Nicewicz, 2020, p. 258). La netta maggioranza delle opere italiane per l'infanzia e l'adolescenza tradotte nel periodo analizzato da Nicewicz è apparsa presso le case editrici Olesiejuk e Jedność, che di fatto hanno optato per la pubblicazione di testi poco ambiziosi sotto il profilo dei contenuti e dell'apparato illustrativo. In diversi casi si è trattato di raccolte di fiabe o libri di carattere religioso, che hanno determinato – come osserva Nicewicz – un'offerta di pubblicazioni “spesso poco curate dal punto di vista contenutistico, linguistico e grafico, e non di rado tradotte da altre lingue, ad esempio dall'inglese” (Nicewicz, 2020, p. 268).

Sono stati invece gli editori lillipuziani ad aprire la strada a una letteratura ambiziosa e finemente illustrata. Il loro esempio è stato seguito anche da Nasza Księgarnia, la più antica casa editrice polacca da oltre un secolo specializzata in traduzioni dalla letteratura italiana, che tuttora figurano nel suo catalogo.

Ogni anno, nel panorama della letteratura per l'infanzia, fanno il loro ingresso nuovi editori. Questo può essere interpretato come un segnale dell'attrattiva che il libro per bambini e ragazzi esercita ancora oggi. È vero che il settore – al pari dell'intero mercato librario – soffre di una sovrapproduzione di titoli e che l'avvento di nuove case editrici contribuisce ad accentuare tale fenomeno; tuttavia, auspichiamo che, all'interno di questo panorama editoriale in continua fioritura, la letteratura italiana possa mantenere una presenza stabile e rigogliosa.

BIBLIOGRAFIA

- Albanese, L. (2020). *Ziemia do Księżyca: porywająca historia Apollo 11*. Trad. Maria Wasyłkowska. Muchomor.
- Alemagna, B. (2015). *Pięciu Nieudanych*. Trad. Ewa Nicewicz-Staszowska. Dwie Siostry.
- Alemagna, B. (2017). *Tuli-pucho-kłaczek*. Trad. Paweł Łapiński. Wytwórnia.

- Biernacka-Licznar, K., & Nicewicz, E. (2016). Roberto Piumini: prolegomena do życia i twórczości pisarza. *Bibliotheca Nostra. Śląski Kwartalnik Naukowy*, 1(43), 26–41.
- Biernacka-Licznar, K., & Paprocka, N. (2016). Polscy wydawcy lilipuci jako idea-makers?. *Przekładaniec*, 3, 145–162. doi: <https://doi.org/10.4467/16891864PC.16.009.6549>.
- Biernacka-Licznar, K. (2018a). *Serce Pinokia. Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989*. SBP.
- Biernacka-Licznar, K., Jamróz-Stolarska, E., & Paprocka, N. (2018b). *Lilipucia rewolucja. Awangardowe wydawnictwa dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 2000–2015. Produkcja wydawnicza. Bibliografia*. SBP.
- Bourdieu, P. (1999). Une révolution conservatrice dans l'édition. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 126–127, 3–28.
- Cali, D. (2013). *Nie odrobilem lekcji, bo...* Trad. Jadwiga Jędryas. Dwie Siostry.
- Cali, D. (2013). *A ja czekam...* Trad. Julian Kutyla. Hokus-Pokus.
- Cali, D. (2014). *Wróg*. Trad. Katarzyna Skalska. Zakamarki.
- Cali, D. (2015). *Spóźniłem się do szkoły, bo...* Trad. Jadwiga Jędryas. Dwie Siostry.
- Castagnoli, A. (2012). *Wielka podróż*. Trad. Beata Haniec. Tako.
- Castagnoli, A. (2016). *Złota klatka czyli Prawdziwa historia księżniczki czystej krwi*. Trad. Wioletta Gołębowska. Dwie Siostry.
- Coppo, M. (2019). *Petra*. Trad. Gabriela Rogowska. Wytwórnia.
- Dłużniewska, E. (2017, January 16). Wydawnictwo Dwie Siostry. Piękne książki dla dzieci doceniane na świecie. *Gazeta Wyborcza*. Retrieved from: <http://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,21241166,skarbu-nieznalazlysmy-ale-mamy-przygody.html>.
- E. T. (2024, September 17). Jarosław Mikołajewski z odznaczeniem od Prezydenta Włoch. Retrieved from: <https://rynek-ksiazki.pl/aktualnosci/jaroslaw-mikolajewski-z-odznaczeniem-od-prezydenta-wloch/>
- Fordoński, K. (2000). Polski przekład literacki w warunkach wolnego rynku. Spojrzenie nieobiektywne, prowokacyjne i stroniczne. *Przekładaniec*, 7, 131–149.
- Gatti, C. (2007). Roberto Piumini: scrittore, poeta e narratore. In E. Catarsi & F. Bacchetti (Eds.), *I «Tusitala». Scrittori italiani contemporanei di letteratura giovanile* (pp. 141–156). Edizioni del Cerro.
- Gubellini, M. (2012). *Niedzielną wizyta*. Trad. Sylwia Kopeć. Tako.
- Jankowicz, G., et al. (2014). *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieua. Raport z badań*. Ha!art.

- Kitrasiewicz, P., & Gołębiowski, Ł. (2005). *Rynek książki w Polsce 1944–89*. Biblioteka Analiz.
- Leszczyński, G. (2007). Literatura dla młodych odbiorców 1990–2006. *Guliwer, 1*, 33–36.
- Lionni, L. (2014). *Tra i miei mondi. Un'autobiografia*. Donzelli.
- Lionni, L. (2015). *Mały żółty i mały niebieski*. Trad. Marta Tychmanowicz. Babaryba.
- Lionni, L. (2015). *Własny kolor*. Trad. Monika Perzyna. Tatarak.
- Lionni, L. (2016). *Swimmy*. Trad. Antonina Perzyna. Tatarak.
- Marosinotto, D. (2019). *Renomowany katalog Walker & Dawn*. Trad. Ewa Nicewicz-Staszowska. Dwie Siostry.
- Nicewicz, E. (2020). Is more always better? Translations of Italian children's literature in Poland after 2000. Selected aspects. *History of Education & Children's Literature, XV/2*, 243–248.
- Olech, J. (2005). Wydawnictwa lilipucie. *Tygodnik Powszechny, 14*, 20–21.
- Olech, J. (2008). Ilustracja polska po potopie. In D. Świerczyńska-Jelonek, G. Leszczyński & M. Zając (Eds.), *Po potopie. Dziecko, książka i biblioteka w XXI wieku: Diagnozy i postulaty* (189–194). Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich.
- Olech, J. (2010, April 25). Liliputy rosną. *Magazyn Literacki 3/17*, 20–21.
- Oziewicz, M. (2013). La letteratura per ragazzi nell'Europa dell'Est: tendenze, temi e autori a partire dagli anni Sessanta. In G. Grilli (Ed.), *Bologna. Cinquant'anni di libri per ragazzi da tutto il mondo* (pp. 269–280). Bona University Press.
- Paprocka, N., & Biernacka-Licznar, K. (2024). Après la révolution: les éditeurs lilliputiens polonais et leur offre dans les années 2016–2020. *Romanica Wratislaviensia, 71*, 129–146.
- Piumini, R. (2012). *Migotnik*. Trad. Ewa Nicewicz-Staszowska. Bona.
- Piumini, R. (2013). *Maciuś i dziadek*. Trad. Ewa Nicewicz-Staszowska. Bona.
- Rodari, G. (2002). *Pinokio rymowany*. Trad. Jarosław Mikołajewski. Muchomor.
- Rodari, G. (2003). *Interesy Pana Kota*. Trad. Jarosław Mikołajewski. Muchomor.
- Rodari, G. (2003). *Historyjki o Alicji, która zawsze wpadała w kłopoty*. Trad. Jarosław Mikołajewski. Muchomor.
- Rodari, G. (2004, 2020). *Był sobie dwa razy Baron Lamberto czyli Tajemnice wyspy san Giulio*. Trad. Jarosław Mikołajewski. Muchomor.
- Rodari, G. (2006). *Marek i Mirek*. Trad. Jarosław Mikołajewski. Muchomor.

- Rodari, G. (2011). *Niewidzialny Tonino*. Trad. Ewa Nicewicz. Bona.
- Rodari, G. (2012). *Bajki przez telefon*. Trad. Ewa Nicewicz-Staszowska. Bona.
- Rodari, G. (2012). *Gelsomino w Kraju Kłamczuchów*. Trad. Hanna Ożogowska. Bona.
- Świerczyńska-Jelonek, D., Leszczyński G., & Zając M. (Eds.). (2008). *Po potopie. Dziecko, książka i biblioteka w XXI wieku: Diagnozy i postulaty*. SBP.
- Terranova, N. (2016). *Bruno: chłopiec, który nauczył się latać*. Trad. Joanna Wajs. Format.
- Vercelloni Tutino, I. (2012). *Opowieść o generale Tomaszku, który nie chciał pójść na wojnę*. Trad. Anna Chociej. Bona.
- Wandel, A. (2015). Dinosaur et encore plus... Ouvrages documentaires étrangers pour la jeunesse dans le répertoire des éditeurs polonais (sur exemples choisis). In E. Skibińska, R. Solová & K. Gostkowska (Eds.), *Vingt cinq ans après... Traduire dans une Europe en reconfiguration* (pp. 215–233). Orizons.
- Zając, M. (2008). Polski rynek książki dla dzieci i młodzieży. Era Pottera i czas zmian. *Poradnik Bibliotekarza*, 9, 1–6.
- Zoboli, G. (2011). *Zbyt późno*. Trad. Małgorzata Flor. Entliczek.
- Zoboli, G. (2018). *Wielka księga snów*. Trad. Monika Woźniak. Ezop.

Riassunto: Nel periodo che va dal 2000 al 2015, con ripercussioni avvertibili fino al 2020, il mercato editoriale polacco dedicato ai libri per bambini e ragazzi ha subito una vera e propria rivoluzione, avviata da una dozzina di case editrici definite “lillipuziane”. In quanto realtà giovani e indipendenti, con una spiccata propensione al cambiamento attraverso la rivalutazione dell’arte nel libro per l’infanzia e l’adolescenza, queste case editrici hanno rapidamente accumulato un notevole capitale simbolico, collocandosi nel campo editoriale polacco in una zona autonoma subordinata (cf. Bourdieu, 1999; Jankowicz et al., 2014). Per ciascuna di esse, le traduzioni hanno rappresentato una parte significativa dell’offerta editoriale.

Nel presente articolo viene analizzata la proposta editoriale delle case editrici lillipuziane prese in esame tra il 2000 e il 2020, con particolare attenzione alla letteratura italiana per l’infanzia e l’adolescenza. L’analisi della produzione editoriale ci permetterà di individuare il ruolo della letteratura e degli autori della Penisola Italiana nell’offerta dei piccoli editori polacchi durante il periodo considerato.

Parole chiave: editori lillipuziani, traduzione, campo editoriale polacco, Gianni Rodari, Beatrice Alemagna

Gabriele La Rosa

Uniwersytet Wrocławski, Polonia

gabriele.larosa@uwr.edu.pl

ORCID: 0000-0002-7084-0895

Laura Pillon

Uniwersytet Wrocławski, Polonia

laura.pillon@uwr.edu.pl

ORCID: 0000-0001-6106-8509

DUE SGUARDI, DUE LAIDE. ANALISI DI *UN AMORE* DI DINO BUZZATI TRA LIBRO E FILM

TWO GAZES, TWO LAIDES. AN ANALYSIS OF DINO BUZZATI'S *UN AMORE* ACROSS ITS LITERARY AND CINEMATIC FORMS

Abstract: This study analyses Gianni Vernuccio's cinematic adaptation of Dino Buzzati's *Un amore* (A love affair), focusing on the representation of the female characters (especially Laide) and the evolution of their agency from page to screen. Drawing on Laura Mulvey's concept of the "male gaze" (1975), the analysis explores how the narrative, which is filtered through a male perspective in the book, is transformed in the film medium. Specifically, it investigates the ways in which the film adaptation grants the female characters greater autonomy and initiative, challenging the traditional objectification often associated with the male gaze. By comparing and contrasting the portrayals of the female characters (especially Laide) in the literary and cinematic versions, this research aims to shed light on the transformative power of Vernuccio's film in reinterpreting gender dynamics.

Keywords: Dino Buzzati, Gianni Vernuccio, male gaze, Laide, *Un amore*

1. INTRODUZIONE: OGGETTO, SCOPO E METODOLOGIA

Nel mare narrativo di Dino Buzzati, il romanzo *Un amore* (1963) rappresenta un arcipelago per molti aspetti a sé stante perché quasi veristico¹, un “libro vivo” (Gramigna, 1963, p. 3) e con forti riflessi autobiografici. Usiamo il termine arcipelago proprio per sottolineare la varietà di apporti attorno a quest’opera (film, adattamento teatrale, colonna sonora, copertine, locandine, traduzioni). Nel libro l’azione, ambientata nella Milano dei primi anni Sessanta, procede per la reazione di onde contrastanti quali passione e disperazione, piacere e dolore, ossessione e indifferenza. Motore di queste dinamiche è Adelaide Anfossi, detta Laide, ballerina al Teatro alla Scala e giovane prostituta di cui il protagonista Antonio Dorigo si innamora morbosamente, nonostante la considerevole differenza d’età, istruzione e aspettative.

Il presente articolo esplora la rappresentazione della figura di Laide nel film *Un amore* (1965), diretto da Gianni Vernuccio e interpretato da Rossano Brazzi e Agnès Spaak. Come esplicitato nei titoli iniziali, il film è un adattamento dell’omonimo libro di Buzzati, ovvero “la rielaborazione di un’opera letteraria in vista della sua rappresentazione scenica o di un film” (Manzoli, 2003, p. 70). Tuttavia, l’esito di questa operazione di trasposizione dipende da altri elementi (cf. Baszak-Glebow & La Rosa, 2024, p. 132), generando diverse possibilità di adattamento: in base alle tre categorie terminologiche proposte da J. D. Andrew (1984, pp. 98–104), possiamo definire il lavoro di Vernuccio un esempio di *borrowing*; allo stesso tempo, le libertà stilistiche adottate, l’introduzione di nuovi personaggi e il finale radicalmente diverso suggeriscono che l’opera possa essere anche una forma di *transforming*.

¹ Buzzati definì il suo romanzo vero, ma non realistico (cf. Nascimbeni, 1963, p. 3).

Lo strumento di analisi del personaggio Laide, al centro del nostro studio, è il concetto di *male gaze*, lo sguardo maschile che oggettiva² le donne nel cinema e, più in generale, nelle arti visive, elaborato dalla teorica cinematografica, nonché sceneggiatrice e regista Laura Mulvey nel suo breve ma influente saggio “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975)³.

In questo testo, capostipite della *Feminist Film Theory*, avvalendosi di strumenti teorici mutuati dalla psicoanalisi, Mulvey sostiene che il cinema privilegia e, di conseguenza, risulta strutturato attorno a un istinto scopofilo dello sguardo maschile che relega le donne a un ruolo passivo in quanto le riduce a oggetto sessuale per il protagonista maschile e, pertanto, per lo spettatore: “[...] le donne sono simultaneamente guardate e mostrate, con il loro aspetto codificato per ottenere un forte impatto visivo ed erotico” (1978, ed. dig.). Mulvey evidenzia come il cinema offra allo spettatore esperienza di controllo e di piacere voyeuristico e, allo stesso tempo, narcisistico, portandolo a identificarsi con il protagonista maschile⁴.

Questo studio si inserisce nel rinnovato interesse verso il film *Un amore*, che è centrale nel recente saggio di Giulio Iacoli (2023). Laddove Iacoli analizza *Un amore* sia come libro sia come film dal punto di vista del personaggio maschile in crisi, della sua mascolinità fragile e instabile, noi tratteremo il personaggio femminile di Laide, alla luce sempre dello sguardo maschile⁵. Lo scopo del nostro contributo è infatti mettere

² Per il complesso aspetto filologico del termine cf. Proietti, 2022.

³ Per le citazioni abbiamo utilizzato l'edizione tradotta da D. Lodi in italiano del 1978.

⁴ Mulvey è stata oggetto di critica per quanto riguarda l'effetto sullo spettatore femminile. A tal proposito la studiosa rispose parlando di “spettatore indifferenziato” nel successivo saggio “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel In The Sun* (1946)” del 1981 (1989, p. 30), a cui rimandiamo per le motivazioni psicoanalitiche in base alle quali lo spettatore femminile esperisce il punto di vista maschile.

⁵ Ricordiamo che la teoria di Mulvey si riferisce ad un prodotto visivo e non scritto, pertanto, terremo principalmente conto del film di Vernuccio e meno del romanzo di Buzzati, sempre oggetto di attenzione in quanto fonte primaria di riferimento per il film.

in evidenza come la trasposizione filmica del romanzo di Buzzati operi una rilettura critica della rappresentazione della protagonista femminile proposta nel testo originario e lo strumento analitico adottato è appunto il concetto del *male gaze*. Se l'immagine della Laide buzzatiana appare filtrata dalla prospettiva maschile, che ne condiziona profondamente la percezione nel lettore, è possibile stabilire la stessa conclusione sulla Laide di Vernuccio? Anche la Laide cinematografica esiste come risultante oggettivata dallo sguardo maschile, ovvero “come materia greggia (passiva) per lo sguardo (attivo) dell'uomo” (Mulvey, 1978, ed. dig.)?

Attualmente il film non è molto famoso e sembra quasi non avere levatura autonoma, ma vivere di luce riflessa del romanzo. Inoltre Iacoli, passando in rassegna la ricezione critica cinematografica, osserva che “[...] ci si imbatte in giudizi che colgono l'occasione dell'apparentemente conclamato fallimento interpretativo da parte della pellicola, muovendo dalle presunte colpe del regista per tirare su Buzzati [...]” (2023, p. 103). Il confronto con il romanzo buzzatiano non regge soprattutto dal punto di vista erotico. L'erotismo, largamente presente nel romanzo, nel film non è mostrato esplicitamente ma filtrato dallo sguardo, dalle allusioni, dal vedere e non toccare. Proprio l'eccessiva castità delle scene erotiche è forse ciò che non ha fatto decollare il film, rimasto sicuramente meno noto di produzioni dello stesso periodo come *Il magnifico cornuto* (1964) di Antonio Pietrangeli, interpretato dalla coppia Ugo Tognazzi⁶-Claudia Cardinale, che affronta un argomento simile.

Non ci sentiamo però di denigrare la mano del regista in questo film, comunque da apprezzare anche per la bella fotografia in bianco e nero di Aldo Scavarda, che riesce a dare ancora storicamente quel tanto di *appeal* alla protagonista e di enigmatico alla vicenda (si veda la nebbia o il sogno) che probabilmente la scelta del colore non avrebbe potuto facilmente rendere. Molto valida anche la colonna sonora di Giorgio Gaslini, vincitrice del Premio della critica discografica del 1966

⁶ “Il regista Gianni Vernuccio dice che per la parte del protagonista nessuno gli è sembrato che potesse andar meglio di Rossano Brazzi (Tognazzi, per esempio, avrebbe snaturato il personaggio, donandogli una dimensione grottesca)” (A. F., 1965, p. 11).

(Zappoli & Bersani, 2022, p. 13), che può essere intesa come un ulteriore intervento interpretativo (cf. Iacoli, 2023, p. 115).

La trama è molto aderente al libro sebbene ci siano significative differenze, già segnalate dal sopracitato Iacoli (pp. 123–136) ma che noi commenteremo in relazione all’uso dello sguardo maschile, il quale però non rappresenta la mascolinità trattata da Iacoli. A seguire riportiamo un riassunto della trama del film che, là dove non specificato diversamente, è da intendersi abbastanza simile al libro.

2. DALLA PAGINA ALLO SCHERMO: SNODI NARRATIVI DEL FILM

Antonio Dorigo è un celebre architetto milanese di 49 anni, scapolo, benestante e dal carattere timido e solitario. Sebbene goda di una solida posizione sociale e risulti simpatico a tutti, è goffo con le donne. A differenza del libro, nel film non frequenta colleghe di lavoro o altre ragazze, eccezion fatta per Luisa, donna in carriera nel mondo dell’editoria, sua amica, confidente, fidanzata e infine moglie. L’incapacità di Antonio di instaurare relazioni sentimentali autentiche con il sesso femminile fa sì che preferisca intraprendere avventure erotiche a pagamento, prediligendo ragazze molto giovani. Il luogo in cui consuma regolarmente i suoi incontri è una casa d’appuntamenti gestita dalla signora Ermelina.

L’attività di ruffiana della donna non era cessata dopo l’abolizione delle case chiuse prevista dalla legge della senatrice Lina Merlin (1958), ma era continuata seppur celata dietro l’apparente e innocente attività sartoriale di una boutique: la donna è sempre mercificata, ma attraverso metafore attinenti al mondo dei tessuti, come suggerisce infatti il linguaggio ricco di allusioni. In questo ambiente gli appuntamenti tra i due amanti diventano sempre più frequenti e, in breve, Dorigo sviluppa una vera e propria ossessione per la ballerina-prostituta Adelaide, detta Laide, un sentimento “torbido” (De Rosa, 2022, p. 78), mentre la ragazza comincia a sfruttare astutamente questa situazione a proprio favore, alternando momenti di affetto a freddezza e manipolazione. Vernuccio insiste sui dubbi e i presentimenti di Dorigo, inserendo dei *flash* di immaginazione di possibili tradimenti.

Il regista fa culminare le trame di gelosie nell'episodio di Modena: qui Antonio, relegato al ruolo fittizio di zio, incontra di persona per la prima volta Marcello, un giovane di 25 anni che Laide aveva precedentemente spacciato come cugino, anche se sempre con dettagli molto vaghi nel libro e ambigui nel film, e che Antonio (in entrambe le opere) sospetta fin da subito essere il suo spasimante. Quando Laide coglie l'occasione per restare da sola con Marcello, Antonio, ben consapevole delle intenzioni dei due giovani, accetta suo malgrado di recarsi da solo a pranzo in compagnia unicamente del cagnolino di lei.

Il rapporto tra Antonio e Laide è segnato da squilibri di potere all'interno della coppia e dal costante timore di lui di essere ingannato, alimentato dai comportamenti ambigui e sfuggenti della donna. Incapace di staccarsi da questo amore tormentato, Antonio le propone un contratto fisso di 50.000 lire alla settimana, anziché una proposta di matrimonio che ne eleverebbe il rango a quello di moglie, offrendole inoltre anche la possibilità di desessualizzare i loro incontri, ovvero una sorta di attenuazione e sospensione del ruolo di prostituta. La ragazza accetta immediatamente (42:37–43:55).

Tutto questo però non serve a migliorare la loro relazione, anzi la peggiora: Antonio è convinto di poter conquistare anima e corpo della giovane grazie al contratto mercenario, ma non è così. In questo frangente subentra la serie delle differenze più significative tra le due opere: innanzitutto, nel film si assiste alla cessazione momentanea del loro rapporto a causa della reazione violenta di Antonio all'intromissione da parte di Laide nella sua sfera familiare. Poi, durante l'assenza di quest'ultima, Antonio si riavvicina a Luisa, ma grazie ad una sorta di epifania dell'amata in poco tempo riprende a frequentare Laide. Anche stavolta però è Marcello a intromettersi tra loro. Come per il fatto modenese, così per evitare di ingarbugliare troppo la trama, a questo punto Vernuccio fonde diversi episodi (il cinema, il Capodanno e la zia malata), distanti temporalmente diversi mesi, in un'unica scena (58:36–01:04:58): Laide, Dorigo e Marcello vanno tutti e tre insieme al cinema e lì in una scena allusivamente erotica la ragazza stringe le mani di entrambi. Successivamente, Laide propone di festeggiare il Capodanno in tre e, dopo la mezzanotte, inventa una scusa per andarsene con Marcello, armata di

dolci e spumante francese, lasciando Antonio a casa con l'incombenza di ricevere una telefonata.

Il giorno dopo Antonio, particolarmente alterato, ritorna a casa di Laide, ma la ragazza riesce a calmarlo raccontandogli di aver liquidato Marcello, che la sera prima aveva tentato di "farle la festa" (01:07:00) e portarsela a letto. Questo sembrerebbe rassicurare Antonio, ma non è che la quiete prima della tempesta: la sera stessa Laide annulla l'appuntamento con la scusa di dover andare a trovare la zia malata ricoverata all'asilo Elena, un ospizio per vecchie signore. Antonio si reca quindi nell'appartamento di Laide e in preda ad una forte gelosia comincia a frugare nei cassetti fino a quando trova lettere di diversi amanti. Ottenute finalmente le prove dell'infedeltà (01:11:30–01:13:00), si distende e cade in un profondo sonno durante il quale rintraccia Laide all'asilo Elena.

Nel film la separazione che segue al suo risveglio è molto più brusca rispetto al libro, dove invece appare quasi una scelta sofferta ma ponderata da parte di Antonio nonché accettata da Laide (UA, pp. 247–248). Anche i finali sono totalmente diversi. Nel romanzo Antonio vuole trovare una via d'uscita dalla disperazione e fa di tutto per riavere Laide accanto a sé. Dopo un vago salto temporale il libro si chiude con un capitolo dalle sembianze oniriche e surreali: a distanza di mesi, Antonio si ritrova a contemplare Laide nuda nel suo letto e rivede "La vecchia torre che gli era sempre rimasta sprofondata nell'animo da quando era ragazzo" (UA, p. 269). Adesso però questa torre, simbolo di morte, non gli fa più paura: "Sì l'amore gli aveva fatto completamente dimenticare che esisteva la morte" (UA, p. 270).

Nelle ultime scene della pellicola, sempre con un salto temporale, ritroviamo invece Antonio, sposato con Luisa, a dover fronteggiare la monotonia borghese e coniugale. Durante un momento conviviale la sua mente corre a Laide e si riaccende subito il suo desiderio di rincontrarla. Antonio telefona alla signora Ermelina e fissa l'appuntamento pregandola di non dire niente alla ragazza perché vuole farle una sorpresa. Alla sua vista Laide lo accoglie freddamente: "Ah! Sei tu!", Antonio le sorride speranzoso, ma Laide lo incalza e lo lapida: "Lasciami! Non mi toccare!". Dorigo con tono di supplica le chiede di ascoltarlo. Laide però

è irremovibile: “Con tutti sì, ma con te mai! Ascoltami bene: non ti voglio vedere mai più! Dovessi crepare in questo istante! Chiaro? Chiuso!” e gli sbatte la porta in faccia (01:26:44–01:28:17). E con questo gesto finisce il film.

3. LO SGUARDO MASCHILE E I PERSONAGGI FEMMINILI SECONDARI⁷

Nel romanzo il lettore viene messo a conoscenza delle vicende e dei suoi protagonisti tramite la particolare strategia narrativa adottata dallo scrittore bellunese: la narrazione esterna in terza persona, quando interrotta, si alterna a riflessioni di Dorigo in prima persona (e sporadicamente a quelle di personaggi secondari come alcune prostitute), il che contribuisce all'immedesimazione, anche se inconscia, del suo punto di vista da parte del lettore. Ci sono quindi tre sguardi: scrittore/narratore, lettore, personaggi.

Anche nel film emergono tre sguardi su Laide: cinepresa, pubblico, personaggi (cf. Mulvey, 1978, ed. dig.), che interagiscono nelle dinamiche del film. Assistiamo a diverse scene simili con il doppio sguardo (spettatore-personaggio) e in alcune addirittura lo sguardo è triplo. Quando infatti si aggiunge lo sguardo della macchina da presa, ovvero del regista, l'effetto è maggiore. Occorre precisare che se lo spettatore cogliesse *in toto* sempre ogni fotogramma, il suo sguardo coinciderebbe con quello della cinepresa, ma non sempre è così a causa dei molteplici dettagli presenti in ogni fotogramma. Quando invece il regista utilizza lo zoom su un singolo elemento, l'attenzione dello spettatore è totalmente catturata e gli sguardi si sovrappongono. Se poi il regista offre allo spettatore anche il punto di vista del personaggio, l'immedesimazione è massima e i tre sguardi sono un tutt'uno.

L'oggettivazione sessuale della donna offerta dal *male gaze* avviene maggiormente quando lo sguardo dello spettatore coincide con quello

⁷ Le immagini sono utilizzate a fini di commento, analisi e critica, in conformità alla Direttiva 2001/29/CE e alla normativa polacca sul diritto d'autore. Ogni diritto appartiene ai rispettivi titolari. Uso non commerciale.

del protagonista. Ciò serve a far “entrare” lo spettatore nella testa del personaggio e, di fatto, a depistarlo dall'imparzialità delle immagini mostrate. Quando, per esempio, sono in automobile di ritorno da Modena, Antonio, già nervoso per il forte ritardo di Laide, ha un diverbio con la ragazza, intenta a osservare e seguire Marcello in vespa. Il crescente nervosismo di Antonio si trasforma in eccitazione: egli distoglie lo sguardo dalla strada e lo punta su Laide per poi abbassarlo, oggettivandone le gambe (41:52–41:56).



In questa sequenza il *male gaze* va a segno, ma non sempre, come vedremo, sarà così. Vernuccio attenua l'effetto dello sguardo maschile anche ricorrendo ad alcuni stratagemmi, come ad esempio l'introduzione di personaggi femminili secondari, quali la madre, Luisa e la signora Ermelina, donne che non risultano oggettivate sessualmente. Rispetto al libro i ruoli di Ermelina e della madre sono molto ampliati, mentre quello di Luisa è addirittura inventato. Il regista e i suoi sceneggiatori – Ennio De Concini, Eliana De Sabata ed Enzo Ferraris – si prendono tale libertà evidentemente per tratteggiare in modo più incisivo l'ambiente benestante e altolocato al quale appartiene Dorigo⁸. Per giunta, l'utilizzo registico delle tre donne contribuisce, oltre ad offrire altri *cliché* consueti femminili, a caratterizzare contrastivamente Laide per quanto riguarda personalità ed estrazione sociale.

La madre è rappresentata in modo autoritario secondo la classica figura della *sciura* milanese in pelliccia. Antonio ne è succube e ha per lei un rispetto reverenziale, come emerge dal loro dialogo in macchina (13:50–15:06), durante il quale il loro forte legame appare quasi come prototipo dell'atteggiamento di Dorigo verso le donne, indeciso e al

⁸ Segnaliamo anche elementi dal sapore più aristocratico che borghese: la servitù (l'anziana cameriera Rita che chiama ancora Dorigo “signorino”, 05:57; il maggiordomo in livrea, 06:20; la partita a golf, 01:22:40; l'albero genealogico, 01:26:40).

tempo stesso morboso. La devozione di Dorigo verso la madre non si spegne nemmeno dopo la morte di quest'ultima (31:16–31:23): è solo allora che egli invita Laide nella casa-museo (43:56–49:21) senza comunque permetterle di violare la sacralità del ricordo della defunta. Infatti, quando la ragazza indossa il cappello della madre, Antonio subito le ordina di riporlo nell'armadio. Lei indispettita gli urla: "Tienitela pure la tua casa con gli spiriti dei tuoi morti!". Antonio la schiaffeggia e lei si congeda minacciandolo: "Questa me la paghi, giuro che me la paghi!" (48:20–48:24). La scena forte e violenta, assente nel libro, decreta la prima rottura nella loro relazione e sottolinea il ruolo attivo di Laide.

La sostituta della madre e al tempo stesso amore fantoccio è Luisa. Il rapporto con Dorigo è a metà tra il filiacco e l'erotico (anche se mai mostrato), fatto di baci casti (07:09, 53:08, 01:22:15) e gesti amichevoli e non passionali, come il buffetto sulla guancia (52:58). Anche nella scena iniziale non traspare l'attrazione sessuale di Dorigo nei confronti della donna che, ironicamente, riceve le uniche attenzioni maschili dal prete, don Salvi, il quale con sguardo grassoccio addirittura commenta: "Vedrà, uno di questi giorni se li ritrova sposati!" (06:34–06:37). I loro dialoghi sono pacati (31:06–31:28, 52:09–53:16) e il regista mostra quasi sempre i due inquadrandone i volti di profilo per sottolineare che Luisa è messa sullo stesso piano di Dorigo, come quando lei gli parla del proprio lavoro (07:11). Il loro rapporto di rappresentanti della Milano-bene verrà sancito dal matrimonio, senza però un'evoluzione sul piano erotico o sessuale. Rilevante a tal proposito è alla fine del film il momento del pranzo insieme al prete e ad altri amici, che ripropone la scena conviviale iniziale seppur con una variante: Luisa "ha ereditato" il ruolo e l'austerità della madre, ma rimane esclusa dal ruolo dell'amante passionale e complice.

La signora Ermelina, se nel libro si limita ad un rapporto, prevalentemente telefonico, di intermediaria, nel film, interpretata da una procace Marisa Merlini, interagisce invece molto di più con il personaggio cercando anche di sedurlo (28:03–29:24): la matrona, invitato Antonio in casa per un caffè, gli si siede accanto sul divano in un vestito abbastanza scollato e gli parla in modo sensuale, mentre lui tiene lo sguardo basso o altrove senza mai fissarla negli occhi. La carica erotica è rivolta

quindi allo spettatore ma non a Dorigo, che rimane chiuso e distante. Ermelina non diventa quindi oggetto erotico tramite lo sguardo maschile, anzi, la scena è giocata in toni comici⁹ e sortisce l'effetto contrario (Dorigo corre via e non rinuncia a Laide).



Questi tre personaggi sono sempre funzionali al ritratto di Laide, che nel film acquista un ruolo di primo piano per la sua presenza non mediata dalla prospettiva di Dorigo: Laide, nel corpo di Agnès Spaak, è presente con una fisicità sua, che però Dorigo pensa di poter gestire come oggetto del suo desiderio.

4. LO SGUARDO MASCHILE E LAIDE

Nel libro Laide è una ventenne, ovvero minorenni nel 1960 (cf. Legge 8 marzo 1975, n. 39), come confermato da Ermelina (UA, p. 25) e come alluso dall'ambiguo e ricorrente termine “bambina”. Anche l'episodio, raccontato da Laide, di essere scappata da una retata della polizia per la sua minore età (UA, p. 158) ne è un'ulteriore conferma. Nel film, in apertura, è definita vagamente dalla matrona come “bambina” e “giovannissima come piace a Lei”, non c'è alcun riferimento alla minore età – forse per eludere la censura.

Nel film l'interpretazione della ventunenne Spaak, per di più lettrici di Buzzati (Spaak, 1986, p. 59), influisce sulla resa del personaggio, anche se il critico Sandro Zambetti definì l'attrice “rudimentale” e nella “parte del Machiavelli in sottoveste” (1966, p. 595). La franco-belga fu in realtà fortemente voluta dal regista: “Agnès – spiega Vernuccio – porta scritto in faccia ciò che Catherine ha dentro, la falsa sfrontatezza”

⁹ A contribuire al tono comico è anche il fatto che Brazzi interpreta un personaggio complessato diametralmente opposto ai ruoli per i quali fu celebre nel periodo di fulgore degli anni Cinquanta.

(A. F., 1965, p. 11). Pure Buzzati si disse soddisfatto: “Agnès come personaggio c’è” (*ibid.*).

Nell’esordio alla sua recensione al film Alberico Sala recupera il bozzetto del Buzzati pittore in cui Laide veniva da lui disegnata con “le spalle nude, il caschetto di capelli scuri, ciglia lunghe e nasino puntuto” (1965, p. 3), il che corrisponde all’immagine descritta nel libro, eccezion fatta per la lunga chioma (UA, p. 28). Nel romanzo, man mano che Dorigo e Laide si frequentano, le descrizioni della ragazza vengono sempre più filtrate dai commenti dell’uomo (“Come era lei, in quel gesto: sfrontata, maliziosa, civetta, popolarisca, sicura di sé”, UA, p. 61). Nel film invece la bionda Spaak recita “con baldanza, civetteria, ma senza quel tanto di plebeo che Laide possedeva e che giustificava certi squilibri” (Sala, 1965, p. 3). La Laide-Spaak non ricorre mai al dialetto, a differenza di quella buzzatiana (“de matt!”, UA, p. 112, 159, 198; “Be’, adess mi torni a ca!”, p. 209), indice di appartenenza ad un basso livello sociale.

Laide nel libro è oggettivata sessualmente da Dorigo, e il lettore non ha modo di accedere direttamente a lei. Anche nel film lei è oggetto degli sguardi dell’uomo sin dal primo incontro, ma a differenza del libro, in molte situazioni mostra una propria autonomia che la porta a sfuggire, a contrastare o a neutralizzare lo sguardo maschile. Pertanto, sono di più i casi in cui il *male gaze* fallisce tramite espedienti registici o viene neutralizzato direttamente tramite il personaggio Laide che quelli in cui la ragazza viene oggettivata sessualmente e limitata a un ruolo passivo. Questa dinamica di *male gaze* sconfitto è sottolineata visivamente non solo dagli sguardi elusivi e di mancata reciprocità, ma anche dagli occhi della ragazza, che sono usati dal regista per identificarla: quando è la Laide-prostituta sono truccati, quando è la Laide-bambina sono al naturale o coperti (dai capelli o dagli occhiali da sole).

Il *male gaze* è presente nel film sin dalla prima scena di oggettivazione sessuale, quella dello svestimento (03:16–03:53). Il gioco di sguardi tra i due tradisce tutto l’eccitamento di Dorigo, il cui punto di vista coincide con quello della cinepresa: seduto sul divano di fronte allo specchio, egli osserva le gambe di Laide che si cambia e al tempo stesso la guarda interamente in lingerie attraverso lo specchio.



Nella scena successiva il tono cambia. Antonio senza occhiali né maglietta la fissa negli occhi e dice di averla già vista (04:37–04:41) qualche mese prima all'altezza del vicolo di corso Garibaldi che porta alla Storta, un quartiere malfamato milanese; ripercorrendo in *flashback* quella sera (04:55–05:20), recupera un dettaglio eloquente e premonitore: l'incrocio fuggente dei loro sguardi, affondandolo in un passato addirittura non testimoniato dalla ragazza (04:36). È come l'inizio di un legame indissolubile se non fosse per la recisa negazione di Laide, che interrompe il discorso, lo bacia voluttuosamente ma sorvola il suo volto con lo sguardo (05:40–05:45).

Nell'appartamento dell'amico Corsini, che diventa la loro alcova, assistiamo all'unico episodio di non oggettivazione di Laide da parte di Dorigo: la ragazza balla e lui la segue (16:15–17:00), addirittura lei sostiene divertita lo sguardo di lui che non indossa gli occhiali. Non è un momento di possessione/ossessione da parte di Dorigo, entrambi sono sereni e sorridenti. Questa felicità non deve stupire: nella fase iniziale del loro rapporto, un ambiente elegante e fuori dal giro dell'ambigua boutique della signora Ermelina dà una parvenza di normalità borghese alla loro frequentazione. È in questa occasione che Laide, alla domanda di Dorigo “Lo sai che puoi essere anche pericolosa tu?” (17:00), pronuncia tre frasi *clou* presenti sia nel libro (UA, pp. 89–90) sia nel film in un'unica sequenza: “Sai che cosa ho io? Che sono ancora una bambina, ma sono tutta femmina” (17:04–17:09), “Pensa che quando avevo 12 anni un ragazzo mi ha detto: Laide, da grande farai impazzire gli uomini [...]” (17:13–17:17), “Io sono la nuvola. Io sono l'arcobaleno. Io sono il fulmine. Io sono una bambina deliziosa” (17:29–17:42). In particolare, il riferimento emblematico a se stessa come “bambina” è un'iscrizione profonda che la ragazzina conserva di sé e che assume quasi letteralmente a scopo della propria vita, ovvero far impazzire gli uomini

sessualmente ricorrendo alle proprie arti seduttive. In questo meccanismo retorico Antonio sperimenta le manipolazioni di Laide e lo spettatore ne avverte la pericolosità, per la fisicità di lei e per i fallimenti della lucidità di lui.

Di tutt'altra natura è il ballo di Laide al club Due (24:33–25:41): qui Antonio, piazzato davanti alla ballerina, ne osserva i sinuosi e sensuali movimenti e viene interrotto da Ermelina che lo informa dell'assenza di Laide già partita. Solo a questo punto Antonio, fissando il volto della ragazza che è illuminato dai faretти ma nascosto dai capelli, si rende conto di essersi sbagliato, e con lui lo spettatore. Il mancato riconoscimento della "sua" Laide era già avvenuto al Teatro alla Scala, dove Laide non viene identificata subito da Dorigo, che si mette gli occhiali per vedere meglio (9:47) – persino lo spettatore fa fatica a individuarla, anche perché durante la ricerca l'obiettivo della macchina da presa di nuovo coincide con l'occhio di Dorigo. Al night invece l'inganno visivo implica un maggiore coinvolgimento dello spettatore: questi, che condivide lo sguardo di Dorigo, viene fuorviato dal regista perché prima vede il volto dell'uomo e poi quello della ragazza senza una ripresa esterna che mostri i due contemporaneamente. In entrambe le scene lo sguardo maschile quindi non va a segno. E questa del ballo al club è una trovata di Vernuccio, non presente nel libro.



Un'altra sequenza di analogo riconoscimento fallito, dunque di oggettivazione non riuscita, avviene al negozio di antiquariato. La regia dapprima mostra la donna dalla prospettiva dell'uomo, poi inquadra Dorigo di spalle mentre si avvicina alla vetrina e osserva la falsa Laide che si leva gli occhiali. Lo sguardo sembra "creare" il simulacro di Laide che si staglia sullo sfondo in verticale mimetizzandosi con altri oggetti oblungi, come statue, candelabri e lampade (50:33). Notiamo la trovata filmica di Vernuccio nel rappresentare l'illusione percettiva che,

sottolineata dalla presenza di una forte luce bianca, riporta alla mente di Antonio il desiderio e l'urgenza di Laide, spingendolo a fissare subito un nuovo incontro.



In altre due scene, con analoga scelta registica e luce abbagliante, Vernuccio rappresenta anche le gelosie di Dorigo, come nel caso dei presunti tradimenti di Laide con i “fusti” modenesi e con il commendatore. Nella fantasia con i “ragazzi della Ferrari che fanno gli allenamenti” (18:38–19:07) Laide è oggetto dei loro sguardi e della cinepresa che la inquadra come fosse la modella in un fotogramma pubblicitario. Nell'altro episodio, interrotto bruscamente dalla rottura di un bicchiere (21:08) scagliato da Laide, stufa del “terzo grado” (21:12–21:14), si vedono il commendatore e Laide distendersi sui sedili dell'auto in procinto di consumare un rapporto (20:55–21:03). Poche immagini, accompagnate solo da effetti sonori, che alludono alla nudità tramite la mano che sfilava il braccialetto, ma che riescono a trasmettere il senso erotico dell'incontro, di fatto solo intuito.



In entrambi i casi si tratta di *flash* di immaginazione che mostrano le ossessioni dell'uomo attanagliato dai dubbi sulla fedeltà della ragazza: nel primo avviene l'oggettivazione, nel secondo invece no, anzi la ragazza reagisce violentemente contrastando la fantasia maschile.

Diversa invece la fantasia sviluppata tramite la lunga scena onirica (01:14:25–01:18:50) all'asilo Elena e dal forte impatto surreale e di *suspense*, tipicamente buzzatiani, che nel libro (UA, pp. 232–239) precede

la lettura di Dorigo (p. 242) delle prove inconfutabili dei tradimenti di Laide. Nel film invece il protagonista disteso a letto si leva gli occhiali, piangendo fissa la luce che filtra dalle tapparelle e subito dopo si aggira tra viuzze nebbiose alla ricerca della presunta pensione. Molto inquietante è la forte presenza della luce bianca nello stabile, così come in precedenza per i *flash* ossessivi, sottolinea il momento onirico. Le ossessioni con un crescendo raggiungono l'apice in un alternarsi di immagini e punti di vista¹⁰. Dorigo, invitato a spiare Laide da una finestrella, la vede in intimo, di spalle e alle prese con un uomo anziano, intento a spogliarla. In questo frangente il punto di vista dello spettatore coincide con quello di Dorigo. Subito dopo il vecchio cliente ghermisce e bacia sul letto Laide, il cui volto per un attimo viene sostituito con quello dell'infermiera apparsa in scena prima. L'oggettivazione di Laide però stavolta va oltre la semplice ossessione/possessione, assumendo in questo caso un tono scabroso e angosciante, alimentato appunto da un cambio di volto e da una risata non gioiosa bensì maligna per via della laida prostituzione. Successivamente la cinepresa ritorna di nuovo sul volto di Antonio, atterrito, con gli occhi sbarrati, come se stesse assistendo a una scena d'orrore. È uno sguardo di repulsione analogo allo sguardo rabbioso di Dorigo quando caccia Laide di casa (48:55). La sequenza onirica si chiude con l'inquadratura in primo piano del volto di Laide che ride e non distoglie lo sguardo da Dorigo, salvato e riportato alla realtà solo dallo squillo del telefono.



Dopo la prima rottura del loro rapporto, Laide si ripresenta. La scena riuscita di oggettivazione sottolinea qui il ritorno della passione che irrompe: quando la cameriera informa Dorigo che c'è una persona che

¹⁰ C'è un rumore assordante e ossessivo che allude allo strazio che sta provando Dorigo in quel momento.

vuole parlargli, il regista traduce la reazione di Antonio con un primo piano sul volto. L'uomo corre quindi in salotto (53:52), dove lo spettatore lo segue, ma l'immagine lascia subito lo spazio al suo sguardo: adesso è inquadrata solo Laide attraverso gli occhi di Antonio (53:57). Ecco la novità che presenta il film: la Laide interpretata da Spaak non solo ha più autonomia espressiva nelle battute, ma in alcune sequenze partecipa anche con il suo sguardo femminile e gioca con il suo punto di vista e quello della cinepresa. Si tratta di iniziative di Vernuccio che si allontana dal libro. Nella scena del contratto, nel libro, Laide accetta reagendo così: "Lei, subito, con gesto fermo e sicuro, volse la testa a guardarlo. Nel film invece Laide dapprima tiene lo sguardo vago, armeggiando con una bustina di zucchero, e subito dopo aver accettato punta lo sguardo a sinistra (43:49–43:56). Antonio se ne accorge e anche lui volge lo sguardo in quella direzione. Laide mostra di accettare ma è come se rivendicasse, con quello sguardo a lato, uno spazio autonomo al di fuori della contrattualizzazione. Lo sguardo rivolto altrove è puntualizzato dal cambio della musica che assume toni drammatici.

Nell'appartamento di Corsini, quando Laide si sistema le sopracciglia guardandosi nello specchio sdraiata sul divano (29:58–30:49), Dorigo giocherella con il suo reggicalze e la guarda, ma lei non interagisce con lo sguardo dell'uomo (sebbene questi si tolga gli occhiali), anzi, lo esclude. Nel libro invece la scena è presente, ma non è caratterizzata dall'esclusione dello sguardo da parte di Laide in quanto Dorigo sta sul letto "accoccolato alle sue spalle" (UA, p. 161).



Successivamente mentre parlano d'amore, Laide inquadra Dorigo con un binocolo, maneggiandolo prima come una cipresa per poi puntarlo al contrario, mostrando così un Dorigo rimpicciolito e lontano (22:26–22:48). Il valore della scena è chiaramente simbolico: in questo gioco di avvicinamenti e allontanamenti Laide rivela una volontà che

agisce per conto proprio senza permettere ad Antonio di entrare nella sua vita né di farne parte, anzi quasi a farsi beffe di lui.



La prospettiva di Laide emerge anche nella scena finale dell'incontro con effetto a sorpresa che Dorigo organizza all'insaputa della giovane. Laide è totalmente diversa sia nell'apparenza che nell'atteggiamento: nel breve dialogo Dorigo viene inquadrato da dove è seduta Laide che fuma (durante il film, lei nega di fumare e insiste che quelle che ha sulle dita non sono macchie di nicotina) e non è vestita con l'eleganza della ballerina – è una Laide in tubino nero e con un fiore nei capelli da *femme fatale* pronta per gli altri clienti. Questo è l'unico momento in cui Laide si fa valere come persona (e non solo come prostituta). Il finale in origine avrebbe dovuto essere “ottimista” (A. F., 1965, p. 11) per Dorigo: “Dopo il matrimonio, Dorigo (il protagonista) torna da Laide (la donna che lo ha incatenato con i sensi) e le butta sul viso un po' di quattrini. Placato, vittorioso si presenta alla moglie: il passato non è più un ricordo che scotta. Ma questo finale non poteva andare, è lei che deve vincere, non lui” (ivi). Ciò significa che lo sguardo maschile risulta sconfitto perché questa ragazza armeggia, guarda altrove, si sottrae, disprezza il protagonista e si rifiuta alla fine.

* * *

La centralità di Laide è presente in maniera viva fin dal primo livello in cui il lettore entra in contatto con il volume edito da Mondadori, ossia della copertina, che pur variando nel corso del tempo mette costantemente in risalto (e in stretta connessione) questa componente. In particolare l'anticipazione grafica offerta dalla riedizione del 1965 allude

alla protagonista femminile che non solo viene subito identificata come il fulcro attorno al quale ruotano i desideri, le passioni e le ossessioni di Dorigo-Brazzi, ma viene altresì associata alla Laide-Spaak del film uscito quell'anno.

Anche le locandine e le fotobuste¹¹ di promozione del film, in quanto elementi, per così dire, paratestuali del testo qui filmico, costituiscono la prima risorsa di contatto con la pellicola e il suo cast da parte dello spettatore. Esse appartengono semiologicamente al film e presentano entrambi i personaggi, nonché il rimando al libro. Anche in questo caso l'anticipazione visiva della storia punta sulla visualizzazione di Laide-Spaak, che nelle scene proposte compare in primo piano o guarda direttamente in camera. Nella locandina 1 appaiono Laide braccata da dietro, come se fosse un oggetto posseduto, e la sagoma frontale di un impassibile Antonio sullo sfondo; nella locandina 2 invece c'è un riferimento al romanzo e Laide è da sola.

Nelle fotobuste 1, 2, 3, 6 Antonio con la sua sessualità matura bacia o fissa la giovane Laide, il cui sguardo è fuggitivo e rimanda ad altri interessi e/o preferenze. Nella FB 6 è presente anche un piccolo accenno di commedia nel riquadro con Marisa Merlini, ma c'è soprattutto nella FB 2 un'immagine che rende ragione al buon lavoro di fotografia e che mostra l'assoluta esistenzialità (nonché una certa incomunicabilità) della posa del viso. Se la FB 5 mostra invece sulla destra un'immagine degna di un thriller e che rivela il lato oscuro di Laide, la FB 8 presenta finalmente Brazzi senza occhiali, intento a baciare partecipatamente Agnès Spaak.

¹¹ Immagini tratte da <https://www.benitomovieposter.com/>. Ultimo accesso: 15/04/2025.



Copertina Mondadori
1965



Locandina 1



Locandina 2



FB 1



FB 2



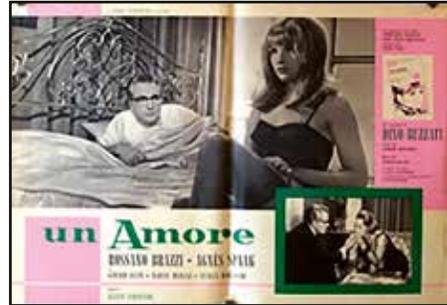
FB 3



FB 4



FB 5



FB 6



FB 7



FB 8

CONCLUSIONI

Attraverso la lente del *male gaze* abbiamo indagato le modalità attraverso cui nel film *Un amore* l'espedito dello sguardo maschile modifica la percezione dei personaggi femminili, con particolare attenzione a Laide, rispetto al libro di Buzzati. Il fatto che Laide sia una ballerina e anche una prostituta sembrerebbe subito facilitare l'oggettivazione maschile, ma a ben vedere non è così: la Laide di Vernuccio non è materia grezza passiva plasmata dallo sguardo maschile, anzi è resistente alla sbazzatura che vorrebbe assegnarle Antonio. Solo al Dorigo buzzatiano, artista, si addice il ruolo di Pigmalione: accosta Laide ad opere d'arte e tenta di modellarla come una sua scenografia.

In particolare, a livello visivo è emerso che questa costruzione del personaggio femminile è mediata dall'utilizzo di elementi ottici come lo specchio della boutique, la cinepresa, il televisore, lo specchietto, il cinema, ma soprattutto, gli occhiali e gli occhi di Dorigo da un lato, e il binocolo di Laide dall'altro. Se il binocolo è un "inserto innovativo e senz'altro pertinente, indovinato rispetto al romanzo" (Iacoli, 2023, p. 118) – e manipolato soltanto dalla donna – gli occhiali possono essere considerati un filtro utile a vedere oltre, come nel caso dell'erotismo di Laide, che non viene mai manifestato esplicitamente allo spettatore con l'atto sessuale, bensì tramite gli occhi e gli occhiali di Dorigo, vero e proprio oggetto simbolo del film. Se nel libro non è specificato se Antonio porti gli occhiali o no (è egli stesso che guarda e che fa 'da occhiali' per il lettore), il ritratto di Dorigo interpretato da Brazzi rende i complessi del personaggio proprio attraverso questo accessorio¹² dalle lenti spesse, da una parte indice del deficit visivo di Antonio, dall'altra espressione della sua bramosia attraverso cui lui guarda lei senza tuttavia poterla "vedere" per davvero. Vernuccio quindi, ricorrendo a questi mezzi ottici, rimane in un certo senso fedele al gioco narrativo di Buzzati, che mostra Laide allo spettatore per mezzo di Antonio; allo stesso tempo, però, il regista consegna al pubblico una giovane donna che, di fatto, non emerge dall'occhio di Dorigo e non diventa mai sua: Laide appare come un soggetto più autonomo, meno passivo, con una marcata agentività. Il finale diverso è un'ulteriore conferma di tale differenza e questo scarto tra testo e trasposizione riconfigura le dinamiche del desiderio e dello sguardo, non solo nel caso della protagonista, ma anche per quanto riguarda gli altri personaggi femminili.

In conclusione, Vernuccio affianca il *male gaze* (neutralizzandolo dove necessario) al *female gaze* di Spaak e al tempo stesso inserisce a delle battute di emancipazione che lasciano prorompere il punto di vista di Laide. Nel film lo sguardo maschile è circolare perché apre e chiude l'opera anche se con valenze opposte: se all'inizio è lo sguardo

¹² L'erotismo passa attraverso lo sguardo maschile e gli occhiali, che quasi anticipano il "buco della serratura" della commedia sexy all'italiana: lì dall'altra parte Edwige Fenech nuda, qui una ragazza ribelle in lingerie.

del predatore, alla fine è quello della preda caduta nel vortice distruttivo della baby-squillo, tra inganno e seduzione.

BIBLIOGRAFIA

- A. F. (1965). Un amore a Milano. *Corriere d'Informazione*, 30, 11.
- Buzzati, D. (2004). *Un amore*. Arnoldo Mondadori Editore.
- Baszak-Glebow, E., & La Rosa, G. (2024). Proibito di Mario Monicelli tratto da *La madre* di Grazia Deledda come esempio di «western deleddiano». *Italica Wratislaviensia*, 15, 127–150.
- De Rosa, V. (2022). «L'Amore è una brutta malattia». Donne, attese e assenze nell'opera di Buzzati. *Aura*, III(1), 69–80. doi:10.5281/zenodo.7632631
- Gramigna, G. (1963). Un libro vivo, *Corriere d'Informazione*, 89, 3.
- Iacoli, G. (2023). *Mascolinità in gioco. Politiche di rappresentazione in Buzzati*. Fabrizio Serra Editore.
- Mulvey, L. (1978). Piacere visivo e cinema narrativo, trad. di D. Lodi, *Nuova DWF*, 8, ed. dig.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Second Edition. (29–38). Indiana University Press.
- Nascimbeni, G. (1963). «Processo» a Buzzati. *Corriere d'Informazione*, 89, 3.
- Proietti, D. (2022). *Oggettivare e oggettivazione, oggettificare e oggettificazione*. Accademia della Crusca. <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/oggettivare-e-oggettivazione-oggettificare-e-oggettificazione/17162>
- Sala, A. (1965). Un canto di gelosia. *Corriere d'Informazione*, 296, 3.
- Spaak, A. (1986). Quell'«Amore» scoperto in una vetrina di Parigi. In *Buzzati e il «Corriere»*, supplemento al numero del 12 giugno del *Corriere della Sera*, 59.
- Zambetti, S. (1966). Un amore. *Cineforum*, 57, 595.
- Zappoli, G., & Bersani, C. (2022). *Dino Buzzati e il cinema*. Book Time.

Riassunto: Questo studio analizza l'adattamento cinematografico *Un amore* di Gianni Vernuccio, tratto dall'omonimo romanzo di Dino Buzzati, con particolare attenzione alla rappresentazione di Laide e degli altri personaggi femminili principali e all'evoluzione della loro autonomia nel passaggio dal libro allo schermo. In base al concetto di *male gaze* di Laura Mulvey (1975), si mette in luce il modo in cui l'adattamento concede ai personaggi femminili maggiore autonomia e iniziativa rispetto all'oggettivazione associata allo sguardo maschile. Confrontando e contrapponendo le figure femminili (in particolare Laide) rispettivamente nelle versioni letteraria e cinematografica, si vuole far luce sul potere trasformativo del film di Vernuccio nel reinterpretare le dinamiche di genere.

Parole chiave: Buzzati, Vernuccio, male gaze, Laide, *Un amore*

Recensione

Review

Roman Sosnowski
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polonia
roman.sosnowski@uj.edu.pl
ORCID: 0000-0001-9220-8420

LINGUISTICA DEL PRESENTE E DEL FUTURO

Arjuna Tuzzi (2024). *Fondamenti di analisi dei dati testuali*.
Roma: Carocci, pp. 268.

Il libro *Fondamenti di analisi dei dati testuali* di Arjuna Tuzzi si presenta come un'opera ambiziosa e ricca di spunti, una guida che sposa il rigore statistico con la curiosità della ricerca linguistica. Tuzzi è un nome già noto ai linguisti italiani grazie al volume introduttivo scritto con Manlio Cortelazzo, *Metodi statistici applicati all'italiano* (2008). Gli appassionati di letteratura potrebbero invece ricordarla per un contributo di tutt'altro genere: le analisi stilometriche che hanno animato il dibattito sull'identità di Elena Ferrante (Tuzzi & Cortelazzo, 2017). Ora Tuzzi torna con un manuale che distilla anni di ricerche, ponendo al centro una domanda: che cosa possono rivelarci i numeri sui testi che la lettura tradizionale non riesce a mettere?

Rispondere non è facile. L'analisi quantitativa dei testi non si accontenta di un divano comodo e di un libro aperto sulle ginocchia: richiede, se non la padronanza, almeno una discreta familiarità con i linguaggi

della matematica e dell'informatica. Richiede anche, e forse soprattutto, quello spirito d'indagine che spinge i ricercatori – linguisti e non – a guardare oltre il visibile, a mettere in discussione l'ovvio e il tradizionale.

L'opera si distingue per un'impostazione rigorosa e metodologica che affronta in modo esaustivo ogni fase dell'analisi dei dati testuali: dalla costruzione del corpus all'interpretazione dei risultati. Con equilibrio e precisione, Tuzzi sottolinea l'importanza di combinare metodi quantitativi e qualitativi, due approcci apparentemente opposti, ma qui orchestrati in una sintesi convincente.

Strutturato in dieci capitoli, il volume segue un percorso logico e progressivo, conducendo il lettore dalla teoria alla pratica. Ogni sezione è arricchita da esempi concreti e applicazioni, frutto della lunga esperienza dell'autrice. Le formule matematiche e i presupposti teorici non sono mai fini a sé stessi, ma vengono messi alla prova con una chiarezza che rende possibile immaginarne l'applicazione ad altri ambiti di ricerca. Il testo, come ogni buon libro di testo, avanza con ordine e con un ritmo misurato, equilibrando complessità e accessibilità, teoria e pratica.

L'opera si apre con un'introduzione che non si limita a definire l'analisi dei dati testuali, ma ne illumina la portata e le sfide. L'autrice tratteggia il profilo del *data scientist*, figura chiave di questo settore, e pone l'accento sulla necessità di una convergenza tra metodi quantitativi e qualitativi. Il lettore viene così introdotto al dualismo metodologico tra *close reading* e *distant reading*, due prospettive apparentemente opposte, ma entrambe indispensabili per un'analisi completa dei testi.

Dopo aver tracciato il quadro teorico, il capitolo *Costruire un corpus* affronta la definizione del corpus, elemento essenziale per qualsiasi ricerca testuale. La selezione dei testi, i criteri linguistici e le inevitabili variazioni (diacroniche, diatopiche, diafasiche e diamesiche) vengono trattati con chiarezza e ricchezza di esempi. Dai tweet ai romanzi, dagli articoli di giornale ai discorsi politici, l'autrice illustra una varietà di casi che consente al lettore di comprendere come le scelte metodologiche debbano essere calibrate in base alla natura dei testi da analizzare.

Un passaggio fondamentale avviene in *Identificare e contare*, dove si analizzano le fasi di elaborazione del testo: tokenizzazione,

normalizzazione e conteggio delle parole. Concetti chiave come *type* e *token*, il rapporto *type-token ratio* (TTR) e la legge di Zipf vengono spiegati con rigore, senza mai perdere di vista l'applicazione pratica.

L'analisi si fa più raffinata con *Classificare e trasformare*, dedicato alla classificazione delle parole secondo categorie grammaticali e semantiche, e alle tecniche per adattare i dati all'analisi. *Stemming*, lemmatizzazione, *part-of-speech tagging* e gestione delle *stop words* diventano strumenti indispensabili per affinare l'analisi testuale e migliorare la qualità dei risultati.

Le tecniche statistiche diventano protagoniste in *Misurare e selezionare*, dove vengono introdotte metriche fondamentali per quantificare le caratteristiche di un testo: frequenza relativa, TF-IDF, *keyness*, dispersione e *n*-grammi. Gli strumenti matematici sono presentati con precisione, arricchiti da esempi che mostrano come tradurre numeri e proporzioni in intuizioni linguistiche significative. Concetti avanzati come *odds ratio* (OR) e *relative frequency ratio* (RFR) completano il quadro, offrendo un ponte efficace tra statistica e linguistica computazionale.

Il sesto capitolo, *Strutture per i dati testuali*, affronta la costruzione di modelli strutturati per rappresentare i testi. Il fulcro del capitolo è la transizione dal dato testuale grezzo a una sua rappresentazione strutturata e matematicamente trattabile, essenziale per un'analisi approfondita. Si parte dalla matrice termine-documento (TDM) per arrivare a più sofisticate matrici di co-occorrenza e ai *word embedding*. Già la semplice TDM consente di quantificare la presenza e distribuzione delle parole nei testi, trasformandole in dati utilizzabili per analisi statistiche o algoritmi di *machine learning*. Successivamente, ci si addentra nella rappresentazione vettoriale delle parole e dei testi, argomento che trovo particolarmente interessante e che affronterò ancora nella seconda parte di questa recensione.

La rappresentazione grafica dei dati testuali trova spazio nel settimo capitolo, *Mappare contenuti e relazioni*, dove le tecniche di visualizzazione – spesso trascurate ma di enorme impatto – rivelano pattern nascosti e relazioni testuali. *Word cloud*, analisi delle corrispondenze e altre rappresentazioni grafiche offrono nuovi modi per esplorare il testo con un approccio più visivo.

Nel campo dell'apprendimento automatico, il capitolo *Raggruppare testi simili* introduce i metodi di clustering e classificazione applicati ai testi, con un focus sugli algoritmi di *machine learning* come *Support Vector Machine* (SVM) e *Random Forest*. *L'authorship attribution*, tecnica che permette di identificare l'autore di un testo sconosciuto, viene presentata come una delle applicazioni più affascinanti dell'analisi testuale.

Uno degli ambiti più discussi oggi è trattato in *Capire gli umori – Sentiment Analysis*, dove si esplorano le tecniche per l'analisi del *sentiment*, mettendo a confronto approcci basati su liste di termini emotivamente marcati e modelli di *machine learning*, evidenziandone punti di forza e limiti.

Da questa rapida panoramica risulta chiaro che il titolo del manuale – *Fondamenti di analisi dei dati testuali* – è pienamente giustificato. L'autrice offre ben più dei soli fondamenti, includendo persino una trattazione, per quanto introduttiva, delle novità del momento: gli *Large Language Models*. In più punti Tuzzi accenna agli LLM e fornisce una prima bibliografia sull'argomento. La parte più estesa dedicata agli LLM si trova nel sesto capitolo, che spiega esplicitamente la rappresentazione vettoriale dei testi con un approfondimento sul *word embedding*, tecnica che rappresenta le parole come vettori in uno spazio multidimensionale. Questo approccio consente non solo di calcolare la somiglianza semantica tra parole, ma offre anche uno strumento potente per visualizzare le relazioni latenti nel linguaggio: attraverso gli *embedding*, un testo si trasforma in un paesaggio concettuale dove distanze e direzioni tra vettori rivelano significati, affinità e differenze.

Particolarmente interessante è la discussione sui modelli *transformer* tra cui spiccano tecnologie d'avanguardia come BERT e GPT. Questi modelli, basati su architetture complesse e su enormi quantità di dati, rivoluzionano l'analisi testuale grazie alla loro capacità di catturare non solo relazioni semantiche, ma anche contesti articolati e dipendenze linguistiche a lungo raggio. Tuzzi evidenzia le applicazioni di tali strumenti – dalla comprensione automatica del linguaggio alla generazione di testi – offrendo una visione delle loro immense potenzialità, senza nasconderne i limiti ancora aperti. In effetti, ricerche recenti confermano

che gli LLM eccellono in molti compiti linguistici di base ma possono faticare in quelli più complessi che richiedono una comprensione più profonda delle sfumature o informazioni strutturate (Zhang et al., 2024, p. 3889). Ciò non toglie che la caratteristica forse più rivoluzionaria di questi modelli sia la capacità di adattarsi a nuovi compiti con pochissimi esempi forniti (*few-shot learning*): scalando le dimensioni di un modello linguistico si è visto un netto miglioramento delle prestazioni in contesti con dati limitati, a volte competitivo con approcci specializzati addestrati su migliaia di esempi (Brown et al., 2020, p. 5). Questo significa, ad esempio, poter affrontare una classificazione testuale o rispondere a domande su un dominio mai visto semplicemente fornendo al modello alcune istruzioni o esempi, una flessibilità impensabile con i metodi di analisi tradizionali. D'altra parte, per compiti molto specifici e strutturati, un modello pre-addestrato di dimensioni più contenute ma *fine-tuned* sul compito può ancora superare un LLM utilizzato tal quale sebbene oggi si proceda rapidamente con la presentazione di nuovi framework per la classificazione testuale che utilizzano LLM, ad esempio Sun et al. (2023).

Oltre alle capacità di generazione e comprensione generale, gli LLM trovano impiego in svariati ambiti applicativi della linguistica computazionale. In ambito traduttivo, ad esempio, i progressi sono notevoli sia nella produzione sia nella valutazione delle traduzioni. Un esempio è la ricerca di Simonsen (2024) sul faroese, che sfrutta GPT-4 per generare corpus paralleli e potenziare così un sistema di traduzione per questa lingua minoritaria. Dall'altro lato, sono state sviluppate metriche di valutazione della traduzione automatica basate su LLM. Basti citare BERTScore, un indice che misura la similarità tra il testo generato e il testo di riferimento confrontando le rappresentazioni BERT delle frasi (Zhang et al., 2019), oppure metodi più recenti privi di traduzione di riferimento (*reference-free*) come GEMBA – un approccio basato sui prompt diretti (indirizzati al GPT) introdotto da Kocmi e Federmann (2023). Nella loro ricerca hanno mostrato che modelli come GPT 3.5 e GPT-4, opportunamente promptati, possono valutare la qualità traduttiva raggiungendo un'accuratezza allo stato dell'arte paragonabile alle valutazioni umane secondo metriche standard (MQM). Questo

rappresenta un primo sguardo sull'utilità dei modelli generativi pre-addestrati per la valutazione della qualità delle traduzioni che apre la strada a strumenti di valutazione più affidabili e vicini al giudizio umano.

Anche nell'ambito della classificazione testuale e dell'estrazione di informazioni, gli LLM stanno cambiando le prassi consolidate. In passato per compiti come l'analisi del *sentiment* o l'attribuzione d'autore si costruivano classificatori supervisionati tradizionali; oggi è possibile istruire direttamente un modello generativo a classificare testi fornendogli indicazioni in linguaggio naturale. Ad esempio, si può chiedere a ChatGPT di etichettare il *sentiment* di frasi o di identificare lo stile di un autore, spesso ottenendo buoni risultati anche senza un addestramento specifico. Gli studi suggeriscono che gli LLM offrono prestazioni particolarmente elevate proprio quando le risorse di addestramento annotate sono limitate, superando nettamente modelli più piccoli addestrati su domini specifici in contesti di apprendimento con pochi esempi (Zhang et al., 2024, p. 3881). Al tempo stesso, la comunità scientifica sta esplorando tecniche per colmare alcune lacune: ad esempio, introducendo strategie di *prompting* più articolate che spingano gli LLM a ragionare sui testi (per gestire fenomeni complessi come ironia o contrasto) (Zhang et al., 2024, p. 3883), oppure combinando LLM generativi con modelli mirati (*hybrid models*) per sfruttare al meglio di entrambi gli approcci. Nel complesso, l'avvento di questi modelli sta ampliando gli orizzonti dell'analisi testuale, rendendo possibili applicazioni prima impensabili, ma richiede anche nuove prudenze metodologiche.

A questo punto mi permetto una breve digressione personale sugli sviluppi futuri che tali strumenti lasciano intravedere per la ricerca linguistica. Modelli come *word2vec*, BERT o i più recenti *sentence transformers*, oltre ad essere strumenti potenti con cui operare nel campo NLP applicato, potrebbero rivelarsi preziosi anche per la ricerca più teorica. Si può immaginare, infatti, una sorta di “grammatica vettoriale” che mappi i concetti lessicologici, fraseologici o perfino sintattici tradizionali in uno spazio geometrico, indagando le relazioni tra questi concetti attraverso i vettori che li rappresentano. BERT, ad esempio, con la sua architettura disposta tra strati (12) e vettori (768 dimensioni) per ogni token (Devlin et al., 2019), sembra particolarmente adatto

a questo tipo di analisi comparativa. In BERT ogni token (semplificando: ogni parola) ha un proprio *embedding* che può essere esaminato a diversi strati della rete neurale; alcuni studi hanno evidenziato che i livelli inferiori del modello tendono a catturare informazioni più superficiali e sintattiche, mentre quelli più alti colgono aspetti sempre più astratti e semantici (Rogers et al., 2020, p. 845). Ciò significa che osservando le rappresentazioni vettoriali di un elemento linguistico (una parola, un'espressione) nei vari layer, potremmo indirettamente catturare come il modello ne elabora sia la forma sia il significato. Per fare un esempio, se due espressioni idiomatiche sono considerate simili dalla teoria fraseologica, dovremmo aspettarci che i loro vettori risultino vicini; viceversa, discrepanze tra distanza vettoriale e categorizzazione teorica potrebbero indicare la necessità di rivedere le nostre classificazioni. In questo modo, gli *embedding* diventerebbero una lente empirica attraverso cui mettere alla prova la solidità di concetti linguistici complessi.

Un'altra applicazione di queste tecniche è la valutazione comparativa di traduzioni letterarie attraverso gli *embedding*. Ad esempio, si può calcolare la "distanza" tra una traduzione e il testo originale confrontando la media degli *embedding* delle frasi corrispondenti: più il vettore medio della traduzione è vicino a quello dell'originale, più possiamo considerare il testo tradotto aderente al contenuto del prototesto. In un veloce esperimento del tutto empirico condotto su due terzine della *Divina Commedia* tradotte in polacco da quattro diversi autori, questa tecnica ha mostrato risultati coerenti con il giudizio degli esperti. La traduzione di Mikołajewski (2021) è risultata la più vicina all'originale, seguita da quelle di Porębowicz e Stanisławski, mentre la versione di Korsak appariva la più distante – un esito che riflette i pareri critici diffusi e conferma come modelli di *embedding* e misure come la distanza coseno possano offrire indicazioni quantitative sulle qualità delle traduzioni. Questo semplice esempio rafforza l'idea che gli *embedding* possano fungere da strumenti di confronto anche per concetti complessi della linguistica tradizionale. Mappare i costrutti grammaticali descritti nelle grammatiche dell'italiano con gli *embedding* di modelli BERT o altri permetterebbe, in definitiva, di testare la validità empirica di tali

costrutti, contribuendo a delineare quella “grammatica vettoriale” di cui si diceva.

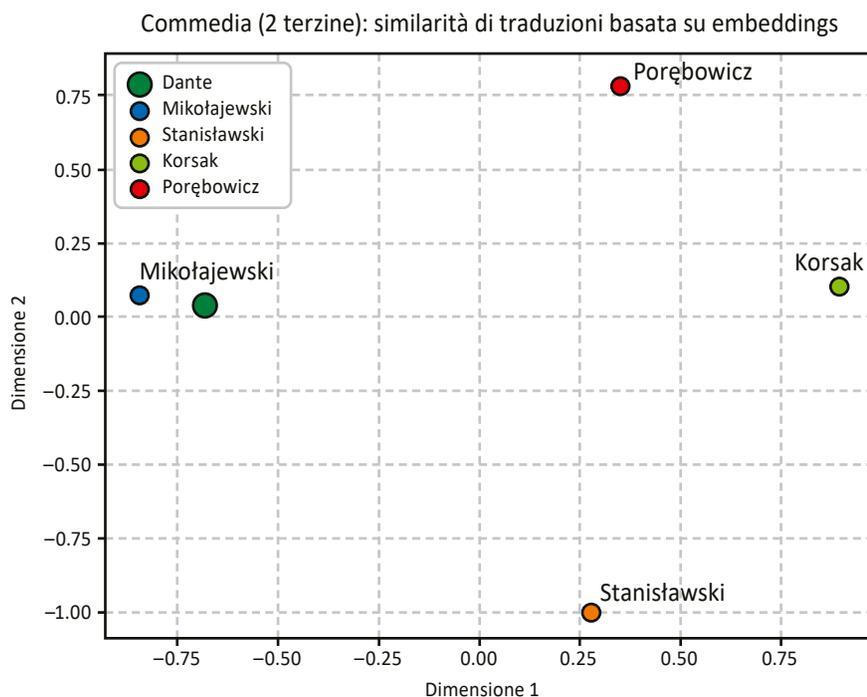


Tabella 1. Distanza tra l’originale e alcune traduzioni polacche delle prime due terzine della *Divina Commedia* (calcolo basato su BERT multilingue)

Accantonando però queste divagazioni personali e tornando al cuore del libro di Tuzzi, va sottolineato come, a proposito degli LLM, *Fondamenti* offra sì spiegazioni introduttive, chiare e accessibili su concetti come *embedding* e *transformer*, ma anche qualcosa di più. Ho trovato infatti molto significative due riflessioni generali che l’autrice inserisce quasi in sordina nel testo. Alla nota 20 si legge: “Anche se è forse troppo presto per dirlo, ci sono già alcune condizioni che suggeriscono un vero e proprio cambio di paradigma: l’innovazione tecnologica e la diffusione su larga scala degli LLM stanno cambiando pratiche consolidate di ricerca e aprendo un dibattito scientifico in praticamente tutte le discipline” (p. 179). Questa osservazione coglie nel segno l’impatto potenzialmente

dirompente dei modelli di linguaggio su larga scala, un impatto riconosciuto anche da altri studiosi (Gillings et al., 2024). In chiusura al volume, poi, Tuzzi affronta il problema delle “scatole nere” (*black-box*) con il consueto buon senso, invitando ad “aprirle” anziché accettarle passivamente. L’autrice afferma esplicitamente che il lettore dovrebbe cogliere “l’invito ad aprire le *black-box* e guardarci dentro con l’umiltà e spirito critico” (p. 251) – un richiamo importante alla trasparenza e all’interpretazione consapevole, anche nell’era degli algoritmi opachi.

Non solo questi passi, ma l’intera ricca sezione finale (capitolo 10, *Riflessioni a margine*) pone l’accento sull’importanza dell’interdisciplinarietà nell’analisi dei dati testuali. Tuzzi invita a un approccio critico e informato, mettendo in guardia contro l’illusione che i numeri da soli possano sostituire l’interpretazione. In queste pagine finali emerge l’anima della lettrice attenta che prevale su quella della studiosa di numeri: ben venga questa riflessione, che in effetti mette al riparo gli adepti dall’eccessivo e compulsivo sprofondamento nel mare dei dati statistici.

In definitiva, il libro di Tuzzi non è solo un invito a esplorare il testo attraverso i numeri, ma un’ode alla curiosità, alla precisione e al potere trasformativo dell’analisi scientifica applicata alle parole.

Chiudo con una riflessione generale. È ormai difficile immaginare, oggi, che la linguistica possa prescindere dall’impatto di quella sorta di “lessico mentale” costituito dagli *embedding* dei token negli LLM. Allo stesso modo, è improbabile che l’efficacia dei metodi statistici rimanga a lungo estranea alla tradizionale riflessione teorica in linguistica. Anche per questo, il testo di Arjuna Tuzzi risulta prezioso: con uno stile chiaro e un’impostazione metodica, esso si configura come una guida completa e accessibile, capace di soddisfare tanto il neofita quanto il ricercatore esperto. È un viaggio che permette di esplorare il mondo dell’analisi testuale con solidità scientifica e attraverso numerosi esempi di ricerche concrete – a volte un po’ semplificate per l’uso didattico, ma sempre sensate e coinvolgenti.

BIBLIOGRAFIA

- Brown, T. B., Mann, B., Ryder, N., Subbiah, M., Kaplan, J., Dhariwal, P., Neelakantan, A., Shyam, P., Sastry, P., Askell, A., Agarwal, S., Herbert-Voss, A., Krueger, G., Henighan, T., Child, R., Ramesh, A., Ziegler, D. M., Wu, J., Winter, C., Hesse, Ch., Chen, M., Sigler, E., Litwin, M., Gray, S. Chess, B., Clark, J., Berner, Ch., McCandlish, S., Radford, A., Sutskever, I., Amodei, D. (2020). Language Models are Few-Shot Learners, *arXiv preprint*, arXiv:2005.14165.
- Cortelazzo, M., & Tuzzi, A. (2008). *Metodi statistici applicati all'italiano*. Zanichelli.
- Devlin, J., Chang, M.-W., Lee, K., & Toutanova, K. (2019). BERT: Pre-training of Deep Bidirectional Transformers for Language Understanding. *Proceedings of NAACL 2019*.
- Gillings, M., Kohn, T., & Mautner, G. (2024). The rise of large language models: challenges for Critical Discourse Studies. *Critical Discourse Studies*, 1–9 (advance online publication).
- Kocmi, T., & Federmann, C. (2023). Large language models are state-of-the-art evaluators of translation quality. *arXiv preprint*, arXiv:2302.14520.
- Rogers, A., Kovaleva, O., & Rumshisky, A. (2020). A Primer in BERTology: What We Know About How BERT Works. *Transactions of the Association for Computational Linguistics*, 8, 842–866. https://doi.org/10.1162/tacl_a_00349
- Simonsen, A. (2024). *Improving Machine Translation for Faroese using ChatGPT-Generated Parallel Data*. Master Thesis, University of Iceland.
- Sun, X., Li, X., Li, J., Wu, F., Guo, S., Zhang, T., & Wang, G. (2023). Text Classification via Large Language Models. *Findings of EMNLP 2023*. <https://arxiv.org/abs/2305.08377>.
- Tuzzi, A., & Cortelazzo, M. A. (Eds.). (2017). *Drawings Elena Ferrante's profile*. Padova University Press.
- Zhang, T., Kishore, V., Wu, F., Weinberger, K. Q., & Artzi, Y. (2019). BERTScore: Evaluating text generation with BERT. *arXiv preprint*, arXiv:1904.09675.
- Zhang, W., Deng, Y., Liu, B., Pan, S. J., & Bing, L. (2024). Sentiment Analysis in the Era of Large Language Models: A Reality Check. *Findings of ACL: NAACL 2024*.

NOTE SUGLI AUTORI

Katarzyna Biernacka-Licznar è professore presso l'Istituto di Lingue e Letterature Romanze dell'Università di Breslavia. È autrice e co-autrice delle monografie: *Przekłady w systemie małych literatur. O włosko-polskich i polsko-włoskich tłumaczeniach dla dzieci i młodzieży* (2014), *Lilipucia rewolucja* (2018), *Serce Pinokia. Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989* (2018), *120 lat recepcji „Quo vadis” Henryka Sienkiewicza we Włoszech* (2020). I suoi interessi scientifici attualmente vertono sulla traduzione della letteratura per l'infanzia e sulla qualità e sulla valutazione della traduzione letteraria e specialistica. È co-fondatrice e membro del Consiglio di Programmazione del Centro Studi sulla Letteratura per Bambini e Ragazzi dell'Università di Breslavia. Da 16 anni è redattrice associata della rivista *Italica Wratislaviensia*.

Domenico Francesco Antonio Elia è professore associato in Storia della Pedagogia e dell'Educazione (PAED/01-B) presso il Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica dell'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro". Insegna "Pedagogia della Narrazione" nel corso di laurea triennale del DAMS (Discipline dell'Audiovisivo, della Musica e dello Spettacolo) e "Storia dei Processi Formativi e Culturali" presso il Corso di Laurea Magistrale in Scienze Filosofiche. I suoi interessi di ricerca vertono sul processo di *nation-building*, la relazione fra la dimensione europea e quella extra-europea, e la storia del fumetto.

Dalila Forni è professoressa associata di Letteratura per l'infanzia all'Università dell'Aquila. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze dell'educazione presso l'Università di Firenze con una tesi sugli stereotipi di genere negli albi illustrati. I suoi interessi di ricerca includono le narrazioni visive per l'infanzia e l'adolescenza e gli studi di genere. Sul tema ha all'attivo diverse pubblicazioni in volumi collettanei e riviste, oltre alle monografie: *Children's Literature across*

Media: Film and Theatre Adaptations of Roald Dahl's "Charlie and the Chocolate Factory" (2020, vincitore del Premio Siped) e *Raccontare il genere. Nuovi modelli identitari nell'albo illustrato* (2022).

Gabriele La Rosa, PhD, è docente di lingua e letteratura italiana presso l'Istituto di Lingue e Letterature Romanze dell'Università di Breslavia e presso l'Istituto di Studi Letterari dell'Università di Opole. Il suo principale ambito di ricerca è la letteratura siciliana e il suo rapporto con il cinema. Ha pubblicato nel 2019 una monografia intitolata *La fortuna di Pirandello nella critica teatrale polacca degli anni Venti e Trenta del Novecento*.

Malpezzi Chiara ha conseguito un dottorato di ricerca in Letteratura per l'infanzia ed è parte del Gruppo LETIN UNIPD (Università degli Studi di Padova). I suoi contributi più recenti includono studi sulla storia della biografia femminile in Italia (*Bookbird*, 2024), biografie ecofemministe (in Cagnolati & Petruzzi, 2024) e opere di nonfiction su scienziate (*MeTis*, 2023).

Natalia Paprocka è professoressa e traduttrice presso l'Istituto di Lingue e Letterature Romanze dell'Università di Breslavia. Le sue ricerche si concentrano sulla traduzione della letteratura per l'infanzia, nonché sulla ricezione della letteratura francese per giovani lettori in Polonia. È autrice della monografia: *Sto lat przekładów dla dzieci i młodzieży w Polsce. Francuska literatura dla młodych czytelników, jej polscy wydawcy i ich strategie (1918–2014)* (Kraków, 2018). Co-fondatrice e membro del Consiglio di Programmazione del Centro Studi sulla Letteratura per Bambini e Ragazzi dell'Università di Breslavia, direttrice responsabile della rivista *Romanica Wratislaviensia*.

Laura Pillon è dottoranda presso la Scuola di Dottorato di Linguistica e Letteratura dell'Università di Breslavia, dove conduce le sue ricerche in ambito letterario comparatistico. In qualità di traduttrice ha lavorato con le case editrici Edizioni della Sera e Marietti, pubblicando traduzioni italiane di autori polacchi come W.S. Reymont e Kornel Filipowicz.

Ha inoltre collaborato con le riviste *Gazzetta Italia*, *Holistic News*, *Performer* e *Andergraund*.

Valeria Puccini è dottore di ricerca in Filologia Italiana e cultrice della materia presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Foggia. È associata AdI (Associazione degli Italianisti) e componente del gruppo di ricerca "Escritoras y Escrituras" dell'Università di Siviglia. I suoi interessi sono rivolti principalmente alla letteratura rinascimentale e alla scrittura femminile tra Ottocento e Novecento.

Diego Salvadori è ricercatore in Letterature Comparete presso il Dipartimento FORLILPSI dell'Università di Firenze. Si occupa di Ecocritica, Gender Studies e Narratologia. Dirige le collane editoriali "Ellisse" (Effigi) e "Ritratti di Autori Moderni e Contemporanei" (Milella). Ha dedicato gran parte delle sue ricerche alla produzione letteraria di Claudio Magris, Luigi Meneghello e Camille Mallarmé.

Gabriella Seveso è professoressa ordinaria e insegna Storia della pedagogia presso l'Università di Milano-Bicocca. Le sue ricerche recenti hanno riguardato la tematica della relazione fra generi e generazioni nella storia della cultura occidentale. Si è occupata inoltre di fumetti per ragazzi/e, di pedagogia montessoriana e di associazioni femminili ed educazione nel primo Novecento. Le sue pubblicazioni recenti includono: *L'educazione delle bambine nella Grecia antica* (2010); "Astrid Lindgren e le eroine al di là degli stereotipi di genere" in B. De Serio (Ed.), *Scrittrici d'infanzia. Dai libri per bambini ai romanzi per giovanette* (Bari, 2015).

Daniel Słapek è professore associato presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze dell'Università Jagellonica di Cracovia; si è laureato in scienze della cultura, a Cracovia, nonché in lingua e letteratura italiana all'Università della Slesia, dove ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in linguistica; è autore di *Rozważania metafęzykoznawcze* [Riflessioni metalinguistiche] (Łódź, 2017), *Lessicografia computazionale e traduzione automatica* (Firenze, 2016), coautore di *Narzędzia analizy*

przekladu [Strumenti di analisi traduttiva] (Toruń, 2015), nonché redattore associato della rivista *Italica Wratislaviensia*. Ha co-curato numerosi volumi, l'ultimo dei quali: *Le grammatiche italiane e la realtà linguistica* (Firenze, 2024). I suoi interessi vertono intorno alla linguistica e grammaticografia italiana, alla didattica dell'italiano LS e alla metalinguistica, argomenti ai quali ha dedicato vari saggi.

Roman Sosnowski si è laureato in Linguistica italiana presso l'Università Jagellonica di Cracovia. È professore ordinario presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze della medesima università e presso la Cattedra di Lingue Straniere dell'Università Cattolica di Ružomberok. Insegna Storia della lingua italiana e Linguistica italiana. È autore di numerosi volumi e saggi dedicati alla storia della lingua italiana, nonché agli aspetti filologici e storici dei manoscritti italiani conservati in Polonia (tra le sue opere: *Lingua dell'economia in Italia dal XIII al XVI secolo*, 2006; *Manoscritti italiani della collezione berlinese nella Biblioteca Jagellonica di Cracovia*, 2012). Nel 2019 ha curato l'edizione polacca delle *Stanze* di Pietro Bembo. I suoi principali interessi scientifici comprendono la storia delle lingue speciali dell'italiano, la storia dei contatti linguistici e culturali italo-polacchi, la lingua letteraria contemporanea e le pratiche traduttive tra l'italiano e il polacco. Dal 2023 è socio corrispondente estero dell'Accademia della Crusca.

Anna Travagliati ha conseguito nel 2023 il dottorato in Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Bologna con un progetto di ricerca incentrato sulla casa editrice Dalla parte delle bambine. Nel 2024 ha iniziato un postdoc all'Université Clermont Auvergne.

CRONACA DEGLI ITALIANISTI POLACCHI 2024

PREMI E ONORIFICENZE

Olga Płaszczewska: Medaglia d'argento per il lungo servizio assegnata dal Presidente della Repubblica di Polonia (12 settembre 2024).

Julia Dickstein-Wieleżyńska (1881–1943): Premio Leopold Staff nella categoria „*In memoriam*” (12 ottobre 2024).

Anna Wasilewska: Premio Leopold Staff nella categoria „Dzieło życia” (autrice di diverse decine di traduzioni dalla letteratura italiana, tra cui: Calvino e Gadda) (12 ottobre 2024).

Hanna Podgórska: Premio Leopold Staff nella categoria „Książka roku: przekład” per la traduzione: *Jak kwitnące drzewo. Florencja średnio-wieczna i renesansowa* di Silvia Diacciati et al. (PIW, 2023) (12 ottobre 2024).

Dorota Duszyńska: Premio Leopold Staff nella categoria „Książka dla dzieci” per la traduzione *Powiedz mi, kim jestem* di Paola Mastrocoli (Dwie Siostry, 2023) (12 ottobre 2024).

CONVEGNI

9–11 dicembre 2024: Università della Slesia di Katowice (Istituto di Letteratura, Istituto di Linguistica), Società degli Italianisti Polacchi e Istituto Italiano di Cultura di Cracovia: IV° Convegno degli Italianisti Polacchi “Svolte e cambiamenti negli studi letterari, linguistici e glottodidattici.

FINANZIAMENTI DI RICERCA

Małgorzata Trzeciak-Cygan: grant di ricerca nell’ambito del programma “Nowe Idee” Inicjatywa Doskonałości Uczelnia Badawcza dell’Università di Varsavia per la realizzazione del progetto: *Okiem sekretarza: weneckie i papieskie misje do Rzeczypospolitej Obojga Narodów (1674–1696)*.

Łukasz Jan Berezowski del Dipartimento di Italianistica dell’Università di Łódź ha ottenuto un finanziamento di ricerca nella VII edizione del concorso “Miniatura” organizzato dal *Narodowe Centrum Nauki* (Centro Nazionale della Scienza). L’oggetto della ricerca riguarda la metodologia di lavoro del traduttore e dell’interprete giudiziario nell’ambito della traduzione italo-polacca del diritto penale processuale per l’uso dei tribunali di circoscrizione romana.

ALTRE INFORMAZIONI

20.11.2024: Maria Maślanka-Soro è stata eletta Presidente della Commissione Neofilologica dell’Accademia Polacca delle Scienze e delle Lettere (PAU).

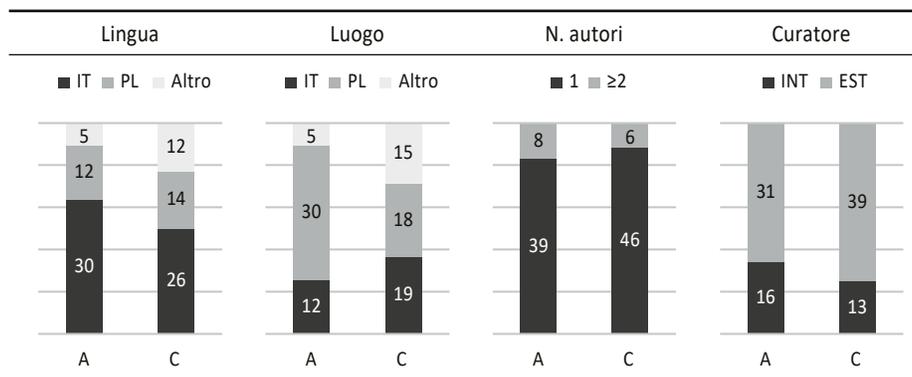
Daniel Słapek
Uniwersytet Jagielloński
daniel.slapek@uj.edu.pl
ORCID: 0000-0002-3755-9778

BIBLIOGRAFIA DELL'ITALIANISTICA POLACCA DEL 2024

La sesta edizione del BIP, in cui sono riportati i testi pubblicati nel 2024, contiene 125 pubblicazioni, tra cui 3 monografie, 7 curatele, 5 riviste, 2 manuali, 47 articoli su rivista, 52 capitoli nelle curatele (almeno 30 capitoli sono atti di convegno, ma nella maggior parte dei casi le informazioni sul convegno non si trovano più nel volume), 2 articoli di rassegna critica e 8 titoli che integrano la bibliografia dell'anno precedente.

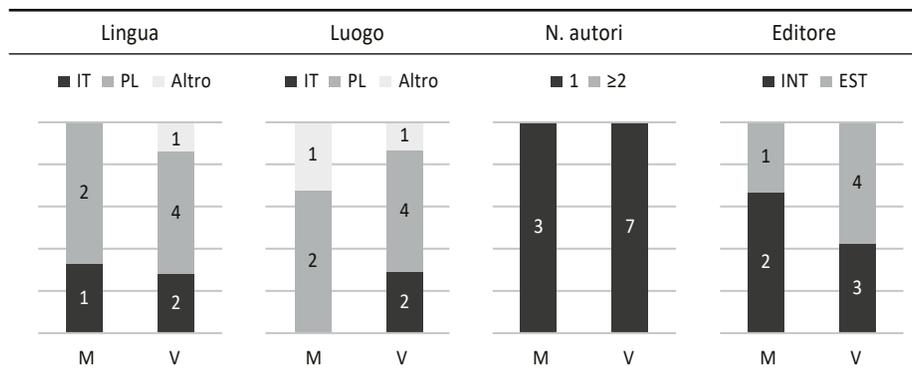
L'italiano è – chiaramente – la lingua in cui è scritta la maggior parte degli articoli (63,8%) e dei capitoli (50%), seguito dal polacco [oltre un quarto degli articoli (25,5%) e dei capitoli (26,9%)]. Gli articoli sono prevalentemente pubblicati in Polonia (63,8%), mentre per i capitoli si nota una distribuzione molto più bilanciata tra Italia (36,5%), Polonia (34,6%) e altri Paesi (28,8%). Sia gli articoli che i capitoli sono quasi sempre scritti da un solo autore, con una tendenza ancora più marcata nei capitoli (88,5%). La maggior parte dei testi, sia articoli (66%) che capitoli (75%), è apparsa su una rivista o un volume curato da redattori con affiliazione diversa (esterna) rispetto all'affiliazione dell'autore del testo. I dati numerici vengono presentati nella Tabella 1.

Tabella 1. Dati relativi agli articoli pubblicati su riviste (A) e capitoli nelle curatele (C)



Quanto ai libri (monografie d'autore e volumi curati), 1) si nota una certa tendenza alla produzione scientifica in polacco, soprattutto nelle opere collettive (curatele), ma l'italiano rimane comunque una lingua importante (3 libri); 2) le curatele dimostrano una maggiore apertura internazionale, con una presenza anche tra editori italiani, mentre le monografie sono più legate al contesto locale o internazionale (ma non italiano); 3) come ci si aspetta, le monografie riflettono lavori individuali, mentre le curatele sono collaborative; 4) nel caso delle curatele, la scelta di editori esterni è significativa (quasi metà), per le monografie invece prevalgono gli editori interni. I dati numerici vengono presentati nella Tabella 2.

Tabella 2. Dati relativi alle monografie d'autore (M) e curatele (V)



Siamo orgogliosi di notare che la rivista che ha raccolto il numero più alto di articoli scritti dagli italianisti polacchi è *Italica Wratislaviensia* (7 articoli), seguita da *Roczniki Humanistyczne* (3 articoli). Le altre riviste repertorate nel 2024 hanno pubblicato 2 articoli (6 riviste) o un solo articolo di un autore-italianista polacco (25 riviste).

Questo quadro di ricerca accademica presenta un profilo molto articolato e ricco, di una disciplina matura e sempre più aperta al dialogo internazionale, ma lascia anche intravedere alcune caratteristiche significative del nostro settore: 1) il dinamismo nella produzione scientifica: il numero complessivo di contributi (in particolare articoli e capitoli in volume) è alto; l'italianistica polacca si dimostra ancora una volta una comunità attiva e impegnata nella diffusione continua di ricerche, 2) una forte presenza di curatele: gli studiosi polacchi non solo partecipano, ma anche organizzano e coordinano progetti collettivi, conferenze e pubblicazioni tematiche, 3) un notevole investimento nella divulgazione della ricerca: la presenza di 5 volumi di riviste specialistiche con spazi dedicati all'italianistica indica un vero interesse a creare luoghi stabili di confronto accademico.

Monografie

- Gałkowski, A. (2024). *Italianità nella marchionimia polacca. Dall'ispirazione all'onomaturgia*. Berlin: Peter Lang.
- Kobylska, D. (2024). *Alienacja społeczna w dobie globalizacji na przykładzie twórczości Alda Novego*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kowalczyk-Cantoro, D. (2024). *Pietro Bembo. Na styku literackich tradycji*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Curatele – monografie

- Banasiak, I., Jabłońska, M., & Pawłowski, G. (Eds.). (2024). *Polskie szkoły lingwistyki stosowanej. Jubileusz 50-lecia Instytutu Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Calabrese, S., Lanzillotta, M., & Serkowska, H. (Eds.). (2024). *Verso l'uscita. Schedario transmediale sull'eutanasia*. Milano: Ledizioni.
- Consales, I., Słapek, D., & Sosnowski, R. (Eds.). (2024). *Le grammatiche italiane e la realtà linguistica*. Firenze: Franco Cesati.
- Künkel, V. E., Bonacchi, S., Rellstab, D. H., Roche, J., Schiewer, G. L., & Warmbold, J. (Eds.). (2024). *Linguistik der Interkulturalität. Dimensionen eines interdisziplinären Forschungsfeldes*. Baden-Baden: Ergon.
- Słapek, D., & Górski, R. L. (Eds.). (2024). *Problemy (meta)językoznawstwa*. Kraków: Instytut Języka Polskiego PAN.
- Tichoniuk-Wawrowicz, E., & Karczewska, M. (Eds.). (2024). *W uniwersum emocji. Literatura – nauka – sztuka*. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- Zieliński, L., & Skuza, S. (Eds.). (2024). *Sport współczesna problematyka*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Curatele – riviste

- Acta Universitatis Lodziensis. Folia Linguistica*, 58(1), “Kontekst onomastyczny”, Eds. A. Gałkowski, R. Zarębski.
- Fabrica Litterarum Polono-Italica*, 1(7), “Anatomia della gioia I”, Eds. T. Sławek, M. Jochemczyk, M. Piotrowiak.
- Fabrica Litterarum Polono-Italica*, 2(8), “Anatomia della gioia II”, Eds. T. Sławek, M. Jochemczyk, M. Piotrowiak.

Italica Wratislaviensia, 15, “La ‘sfortuna’ di Grazia Deledda”, Eds. J. Łukasiewicz, B. Meazzi.

Studia Romanica Posnaniensia, 51(2), “La lingua italiana e l'identità”, Eds. A. Godzich, A. Grochowska-Reiter.

Manuali

Bonacchi, S., Gradowski, M., Konert-Panek, M., Mela, M., Michnowska, M., Miłkowska-Samul, K., & Utri, R. (2024a). *Agresja werbalna w językach i kulturach europejskich. Podręcznik dla szkół ponadpodstawowych*. Warszawa: Instytut Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej, Uniwersytet Warszawski.

Bonacchi, S., Gradowski, M., Konert-Panek, M., Mela, M., Michnowska, M., Miłkowska-Samul, K., & Utri, R. (2024b). *Verbal Aggression in European Languages and Cultures. Handbook for Secondary School*. Warsaw: Institute of Specialized and Intercultural Communication, University of Warsaw

Saggi

Angeli, G., & Mokrzycki, Ł. (2024). Translating Andrea Busiri Vici's “I Poniatowski e Roma”: Opportunities and challenges. In A. Bender & J. Malinowski (Eds.), *Il Principe Stanisław Poniatowski e l'Italia* (pp. 45–52). Warszawa, Toruń, Roma: Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata & Wydawnictwo Tako.

Artico, D. (2024a). Granice i terytoria w pierwszej części „Bowo-buch” Elii Lewity. *Kwartalnik Historii Żydów*, 1 (289), marzec, 13–29.

Artico, D. (2024b). Mostri musulmani. La deumanizzazione dell'antagonista miscredente nella storia di Buovo d'Antona dalla tradizione anglonormanna al “Bovo-Bukh” di Elia Levita. *Italica Wratislaviensia*, 15, 239–263.

Artico, D. (2024c). Traduzione e autocensura fra il “Buovo d'Antona” veneziano e il “Bovo-Bukh” di Elia Levita. *Novecento transnazionale. Letterature, arti e culture*, 8, 12–27.

Balducci, M. A. (2024a). Alchimia dall'inferno al paradiso nella “Divina Commedia”. L'influsso su Dante dell'opera alchemica “Aurora consurgens”, parzialmente attribuita a San Tommaso d'Aquino. *Studia Paradyskie*, 34, 5–28.

- Balducci, M. A. (2024b). I papi corrotti e distruttori d'inferno nella "Divina Commedia". *Gradiva. International Journal of Italian Poetry*, 66, 71–90.
- Baszak-Glebow, E., & Rosa, G. (2024). "Proibito" di Mario Monicelli tratto da "La madre" di Grazia Deledda come esempio di "western deleddiano". *Italica Wratislaviensia*, 15, 127–150.
- Bartkowiak-Lerch, M. (2024). Italianismes et pseudo-italianismes dans la carte des restaurants italiens en Pologne. In P. Dębowiak & W. Rapak (Eds.), *La culture culinaire et les mots* (pp. 125–140). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlage.
- Bellifemine, O. (2024a). Dal piano Fanfani alle soglie del nuovo millennio. Le principali riforme della scuola pubblica nel dibattito parlamentare. Una proposta di percorso. *Rivista di Ricerca e Didattica Digitale*, 3(2), 9–34.
- Bellifemine, O. (2024b). "Misera morte d'uno studente". Cronaca, opinione pubblica e Meridione. Il caso Antonio Germinario (aprile–ottobre 1959). *Politica.Eu*, 10(1), 204–233.
- Bellifemine, O. (2024c). Un cronista a bordo campo: Vittorio Pozzo e i mondiali del 1934. *Clionet. Per un Senso del Tempo e dei Luoghi*, 8, online.
- Benigni, V., & Latos, A. (2024). Metaphorical Binominal Constructions in the Domain of Water: A River of Words. Evidence from Italian, Polish and Russian. In A. Baicchi & C. Broccias (Eds.), *Constructional and Cognitive Explorations of Contrastive Linguistics* (pp. 129–151). Berlin: Springer.
- Berezowski, Ł. J. (2024). Republika Włoska: Wyrok Trybunału Konstytucyjnego nr 131 z 2022 r. W przedmiocie zgodności z Konstytucją przepisów włoskiego prawa rodzinnego i praw pokrewnych dotyczących nadawania dzieciom nazwisk. *Przeгляд Sejmowy*, 3–4 (182–183), 209–235.
- Bielański, S. (2024). Polskie XIX-wieczne spojrzenie na włoską myśl polityczną epoki Renesansu. Edwarda Lubowskiego analiza porównawcza dzieł Niccolò Machiavellego i Francesca Guicciardiniego. In J. Biernat & M. Pieniążek (Eds.), *Dyskretny urok teorii. Księga jubileuszowa Tadeusza Biernata* (pp. 109–131). Kraków: AFM.
- Bonacchi, S. (2024a). „Antworten Sie, Professor!” Fremdsprachliche (Un)höflichkeitskompetenz im universitären Fremdsprachenunterricht. In V. E. Künkel, S. Bonacchi, D. H. Rellstab, J. Roche, G. L. Schiewer, & J. Warmbold (Eds.), *Linguistik der Interkulturalität. Dimensionen eines interdisziplinären Forschungsfeldes* (pp. 215–233). Baden-Baden: Ergon.
- Bonacchi, S. (2024b). Sessualizzate e animalizzate – Sessismo ostentato in politica e violenza mimetica. In A. Lohkemper & M. Nappi (Eds.),

- Identità e Alterità / Identität und Alterität* (pp. 219–232). Berlin, Boston: De Gruyter.
- Boni, F. (2024). Conoscere il nome del proprio Genio per esserne illuminati: Un trattato manoscritto di cabala pratica tra fine Seicento e inizio Settecento. In M. Krupa-Adamczyk & T. Szymański (Eds.), *Doświadczenie mistyczne w kulturze i nauce* (pp. 213–226). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Bruni, R. (2024a). Nota a “Adam Zagajewski, I «Canti» di Leopardi”. *Paragone. Letteratura*, 174–175–176, 9–11.
- Bruni, R. (2024b). Un Leopardi pop. Su “L’infinito” di Tiziano Scarpa. *Leopardiana. Rivista Internazionale*, 3, 83–90.
- Bruno, L. (2024). Machiavelli e i conflitti ‘horrendi’, ma necessari. *Roczniki Humanistyczne*, 72(5), 247–263.
- Brysiak, A. M. (2024). Na spotkanie z nieobecnością. “Tornerai” Justyny Bargielskiej. *Colloquia Litteraria*, 36(1), 91–102.
- Cabras, F. (2024). Dante in Norwid’s “Prayer Book”. In A. Ceccherelli (Ed.), *Dante and Polish Writers. From Romanticism to the Present* (pp. 51–63). New York: Routledge Taylor & Francis.
- Capoletta, M., & Serkowska, H. (2024). „Żal po stracie jest miejscem, którego nikt z nas nie zna, dopóki do niego nie trafi”. Laicki pamiętnik żałoby. In M. Paryż (Ed.), *Joan Didion* (pp. 139–151). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Chwaja, N. (2024). Miejski pejzaż podwodny. Nomadyczność obecność morza w literaturze triesteńskiej. In J. Kornhauser & Z. Małysa-Janczy (Eds.), *Nomadyczność. Podmioty – Przestrzenie – Pojęcia* (pp. 75–84). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Czaja, D. (2024). Baśń włoska. Pasaże radosne. *Fabrica Litterarum Polono-Italica*, 1(7), 1–16, online.
- Dygul, J. (2024a). La bella verità: Carlo Goldoni o teatrze muzycznym. In D. Kowalewska, A. Wiczorek, J. Dumanowski & S. Roszak (Eds.), *Wiek osiemnasty od kuchni. IV Kongres Badaczy XVIII wieku* (pp. 539–554). Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Dygul, J. (2024b). *La zingara spagnuola*: uno scenario di derivazione spagnola alla corte del re polacco Augusto III di Sassonia. In M. Lopez, S. Bartolotta, M. Marotta Peramos, & M. Re (Eds.), *Italia plural. Migraciones literarias, perspectivas temporales y culturas subyacentes* (pp. 187–197). Madrid: Unión de Editoriales Universitarias Españolas.

- Gałkowski, A. (2024a). Deonomastica “machiaavellica”. Sul deonimico Machiavelli in prospettiva internazionale, con particolare riferimento all’area linguistica polacca. *Treccani – Magazine – Lingua Italiana*, online.
- Gałkowski, A. (2024b). Il suffisso – *issimo* nelle neoformazioni italiane con statuto lessicale e onimico. *Rivista Italiana di Onomastica*, 30(1), 180–182.
- Gałkowski, A. (2024c). Kilka spostrzeżeń na temat stanu i interdyscyplinarności terminologii onomastycznej. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Linguistica*, 58(1), 9–28.
- Gałkowski, A. (2024d). Kompetencja onomastyczna w edukacji językowo-kulturowej. In D. Lech-Kirstein & A. Tabisz (Eds.), *Onomastyka kulturowa* (pp. 13–25). Opole: Uniwersytet Opolski.
- Gniadek, A. (2024). O czym mówimy, kiedy mówimy o trybach? Kilka uwag na temat italianistycznej terminologii językoznawczej. *Poradnik Językowy*, 817(8), 187–197.
- Godzich, A. (2024a). I verbi dal campo semantico-lessicale del cibo nel linguaggio del calcio italiano: Aspetti cognitivi e culturali. In L. Lala & E. Castro (Eds.), *Il verbo in italiano. Morfologia, sintassi, semantica e testualità* (pp. 209–224). Firenze: Franco Cesati.
- Godzich, A. (2024b). La comunicazione tra italiani e polacchi. In P. E. Balboni (Eds.), *La comunicazione tra italiani e altri popoli* (pp. 1–22, online). Roma: Edilingua.
- Godzich, A., & Machowski, S. (2024a). Kulinaryzmy i kulinaria w języku biznesowym w glottodydaktyce italianistycznej na podstawie podręczników „L’italiano in azienda” (2002) i „Un vero affare!” (2015). *Neofilolog*, 62(1), 249–262.
- Godzich, A., & Machowski, S. (2024b). Wariantywność terminologiczna we włoskim dyskursie dziennikarsko-sportowym na podstawie dziennika sportowego „La Gazzetta dello Sport”. *Roczniki Humanistyczne*, 72(8), 49–66.
- Godzich, A., & Szpingier, B. K. (2024). Il cibo come fattore identitario: Il lessico culinario nelle cronache di calcio italiane – un’analisi corpus-based. *Studia Romanica Posnaniensia*, 51(2), 29–44.
- Golda, P. (2024). Infedeltà nel trasferimento delle collocazioni nella traduzione dei romanzi di Michel Houellebecq dal francese all’italiano. *Italica Wratislaviensia*, 15, 195–216.
- Gotowicka, T. (2024). Emocje i funkcje zapachu w „Marcovaldzie” Calvina, w „Księżycu i ogniskach” Pavesego oraz w „Profesorze i syrenie” Lampe dusy. In E. Tichoniuk-Wawrowicz & M. Karczewska (Eds.), *W uniwersum*

- emocji. Literatura – nauka – sztuka* (pp. 67–84). Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- Grabowska, M., & Zapłotna, A. (2024). Il ruolo dell'apprendimento informale della lingua italiana nello stimolare la riflessione metacognitiva degli studenti di filologia. Un esempio di film e serie TV in italiano. *Italiano LinguaDue*, 16(2), 197–211.
- Grochowska-Reiter, A. (2024a). Il polimorfismo dei verbi in *-isco*. La storia dell'identità in via di definizione. *Studia Romanica Posnaniensia*, 51(2), 45–59.
- Grochowska-Reiter, A. (2024b). Polimorfismo *-o/-isco* nelle grammatiche d'italiano per stranieri. Un'analisi diacronica dal Cinquecento al Settecento. In L. Lala & E. Castro (Eds.), *Il verbo in italiano. Morfologia, sintassi, semantica e testualità* (pp. 45–59). Firenze: Franco Cesati.
- Gutorow, J. (2024). Radość patrzenia. O „Godzinach włoskich” Henry’ego Jamesa. *Fabrica Litterarum Polono-Italica*, 1(7), 1–17, online.
- Jabłońska, M. (2024). Rivisitazione dei concetti di fame e sazietà secondo S. Caterina da Siena. Alcune riflessioni sopra il lessico mistico del “Dialogo della Divina Provvidenza”. *Forum Lingwistyczne*, 12(1), 1–30.
- Janusz, J. (2024a). I meandri dell'autofiction nel “Ciclo delle stelle” di Mauro Covacich. In L. Coveri & T. Meozzi (Eds.), *La narrazione autobiografica. Prospettive incrociate tra letteratura, linguistica e glottodidattica* (pp. 107–116). Firenze: Franco Cesati.
- Janusz, J. (2024b). O cierpliwości w powieści “Il colibrì” Sandra Veronesiego. In E. Tichoniuk-Wawrowicz & M. Karczewska (Eds.), *W uniwersum emocji. Literatura – nauka – sztuka* (pp. 85–99). Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- Jędrzejewski, T. (2024). Dante and Mickiewicz. In A. Ceccherelli (Ed.), *Dante and Polish Writers. From Romanticism to the Present* (pp. 8–24). New York: Routledge.
- Kaliska, M., & Kostecka-Szewc, A. (2024). Il dialogo didattico per un effettivo sviluppo della competenza socioculturale sull'esempio della serie dei manuali “Va benissimo!”. In P. Diadori & D. Troncarelli (Eds.), *Il dialogo nei manuali didattici di italiano L2 di ieri e di oggi* (pp. 177–191). Firenze: Franco Cesati.
- Karp, K. (2024a). La letteratura italo-romena contemporanea. Sulla migrazione che genera trasgressione: “La frivolezza del cristallo liquido” di Irina Turcanu e Dodici più un angelo di Ingrid Beatrice Coman. *Revue Romane. Langue et Littérature*, 59(1), 40–54.

- Karp, K. (2024b). Nowa literatura rumuńsko-włoska. O migracji z Rumunii do Włoch: „Badante per sempre” [Opiekunka na zawsze] Ingrid Beatrice Coman i „Dalla Romania senza amore” [Z Rumunii bez miłości] Anci Martinas. *Polilog. Studia Neofilologiczne*, 14, 33–43.
- Kornacka, B. M. (2024). Una vecchia donna libera e felice? Riflessioni sul romanzo “Timira” di Wu Ming 2 e Antar Mohamed. In R. Onnis & M. Spinelli (Eds.), *Raccontare i corpi delle donne* (pp. 149–159). Firenze: Franco Cesati.
- Kozakiewicz-Kłosowska, D. (2024). Rzeczywistość (post)pandemiczna a pojęcie „szczepienia”. Covidowa komunikacja społeczna w Polsce i we Włoszech. In I. Banasiak, M. Jabłońska & G. Pawłowski (Eds.), *Polskie szkoły lingwistyki stosowanej. Jubileusz 50-lecia Instytutu Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego* (pp. 77–94). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Krauze, J. (2024). Magiczny krąg rąk. Tabu dotyczące nazw rąk, dłoni i palców w niektórych językach indoeuropejskich. In M. Wrześniak & N. Mojżyn (Eds.), *Jak na dłoni* (pp. 33–46). Warszawa: Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.
- Kwapisz-Osadnik, K. (2024). Una realtà percepita e diverse realtà linguistiche: Il caso dell’alternanza delle preposizioni in italiano. In I. Consales, D. Słapek, & R. Sosnowski (Eds.), *Le grammatiche italiane e la realtà linguistica* (pp. 59–69). Firenze: Franco Cesati.
- Lange-Henszke, M. (2024). “L’uomo nuovo” nei testi di Virginie Despentes e Sandro Veronesi. *Studia Paradyskie*, 34, 151–163.
- Łukaszewicz, J. (2024). Le traduzioni polacche delle novelle di Grazia Deledda (1906–1939). *Italica Wratislaviensia*, 15, 105–126.
- Malicka, P. (2024). Tra radice e rizoma. La poesia siciliana di oggi. In D. Reichardt, D. E. Cicala, L. Fournier-Finocchiaro, M. La Luna, C. Akieudji & C. Van den Bergh (Eds.), *Benvenuti al Nuovo Sud. Costellazioni, collaborazioni e trasformazioni transculturali* (pp. 85–96). Firenze: Franco Cesati.
- Maniowska, K. (2024). Untore 1630–2023. Cenni critici sulla traduzione polacca del romanzo “Diceria dell’untore” di Gesualdo Bufalino. *Italica Wratislaviensia*, 15, 173–194.
- Marcol-Cacoń, L. (2024). Coronello, il virus birbantello o il mostriciattolo con la corona. Il lessico utilizzato per descrivere COVID-19 nell’editoria per bambini può essere considerato specialistico? *Kwartalnik Neofilologiczny*, 71(3), 404–417.

- Marcol-Cacoń, L. M., & Dykta, D. (2024). “Costituire” oppure “è costituito”? Gli studenti di lingua italiana polacchi di fronte alle difficoltà nell’uso del passivo in italiano. *Italiano LinguaDue*, 16(1), 351–358.
- Masi, L. (2024a). Dante in twenty-first-century Poland. The case of Jarosław Mikołajewski. In A. Ceccherelli (Ed.), *Dante and Polish Writers. From Romanticism to the Present* (pp. 159–175). New York: Routledge.
- Masi, L. (2024b). Fellini i muzyka popularna. In B. Pawłowska-Jądrzyk, R. Birkholm & I. Tomczyk-Jarżyna (Eds.), *Demiurg kina. Szkice wokół Felliniego* (pp. 313–330). Warszawa: Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.
- Maślanka-Soro, M. (2024a). La finzione autobiografica tra mistificazione e paradigma universale nel “Secretum meum” di Petrarca. *Italica Wratislaviensia*, 15, 219–237.
- Maślanka-Soro, M. (2024b). “La verità nulla menzogna frodi”: Alcuni miti virgiliani e la loro reinterpretazione nella “Commedia”. In S. Ferrara & G. Tomazzoli (Eds.), *Lecturae Dantis Turonenses. Dante à Tours* (pp. 147–162). Paris: Honoré Champion Éditeur.
- Maślanka-Soro, M. (2024c). Lettura del canto III del “Purgatorio”. In A. Cerbo, F. Corradi & J. Rieu (Eds.), *La poésie de la “Divine Comédie”. Études, lectures et traductions | La poesia della “Divina Commedia”. Studi, lecturae e traduzioni* (pp. 31–44). Paris: L’Harmattan.
- Maślanka-Soro, M. (2024d). Lettura e interpretazione del canto XXII. In Z. G. Barański & M. A. Terzoli (Eds.), *Voci sul “Purgatorio” di Dante: Una nuova lettura della seconda cantica. Vol. II* (pp. 627–648). Roma: Carocci.
- Maślanka-Soro, M. (2024e). Lettura e interpretazione del canto XXIII. In Z. G. Barański & M. A. Terzoli (Eds.), *Voci sul “Purgatorio” di Dante: Una nuova lettura della seconda cantica. Vol. II* (pp. 649–667). Roma: Carocci.
- Miller-Klejsa, A. (2024). Michelangelo Antonioni’s tetralogy of alienation on cinema screens in the People’s Republic of Poland: A study of the critical reception. *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 12(4), 559–574.
- Miszalska, J. (2024). La ricezione critica di Giovanni Verga nella Polonia ottocentesca. In C. Carmina, L. Fava Guzzetta & F. Musarra (Eds.), *La funzione Verga tra letteratura, musica, cinema e teatro* (pp. 83–89). Firenze: Franco Cesati.
- Mokrzycki, Ł. (2024). Representations of Rome in Literature and Painting of the Late Grand Tour within the Framework of Edward Said’s orientalism

- (abridged version). In F. A. Jakubowski & E. Wojtasik-Dziekan (Eds.), *Porta Orientalis 2. Orient w badaniach młodych naukowców* (pp. 87–96). Dąbrówka: Rys.
- Nicewicz, E., & Pascale, L. (2024). Polonia. Il burattino viaggia in Polonia. In G. Capecchi (Ed.), *Atlante Pinocchio. La diffusione del romanzo di Carlo Collodi nel mondo* (pp. 205–215). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani.
- Ozimska, J. (2024). Kosmetonimy we włoskiej prasie męskiej. Analiza językowo-kulturowa. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Linguistica*, 58(1), 167–178.
- Paleta, A., & Dyda, A. (2024). A linguistic analysis of nationality-based hate speech on Facebook: The case of the Italian language. In S. Cruschina & C. Gianollo (Eds.), *An investigation of hate speech in Italian. Use, identification, and perception* (pp. 281–313). Helsinki: Helsinki University Press.
- Paliczuk, A. (2024). Il ruolo delle preposizioni nella percezione del mondo. Analisi cognitiva del confronto di alcuni casi in italiano e polacco. *Neophilologica*, 36, 1–26.
- Palmarini, L. (2024). 99 anni di lessicografia bilingue italiano-ceca, ceco-italiana. *Romanica Olomucensia*, 36(1), 15–32.
- Paprocka, N., & Biernacka-Licznar, K. (2024). Après la révolution: les éditeurs lilliputiens polonais et leur offre dans les années 2016–2020. *Romanica Wratislaviensia*, 71, 129–146.
- Podemski, P. (2024). La voce dei fratelli. I populismi di destra in Italia e in Spagna alla luce del discorso di Giorgia Meloni a Marbella (2022). In M. Heras García (Ed.), *Italia y España: Una pasión intelectual* (pp. 621–635). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Polanowska, P. (2024). Su una contemporanea geopoetica milanese. *Ermeneutica Letteraria – Rivista Internazionale*, 20, 79–87.
- Prokopovich-Mikucka, E. (2024). Evoluzione del dialogo nei manuali di italiano di autori russi. In P. Diadori & D. Troncarelli (Eds.), *Il dialogo nei manuali didattici di italiano L2 di ieri e di oggi* (pp. 35–46). Firenze: Franco Cesati.
- Pronińska, A. (2024). Słownictwo a planowanie kursu języka specjalistycznego na przykładzie włoskiego języka medycznego. In M. Grygiel & M. Kobylska (Eds.), *Komunikacja specjalistyczna w edukacji, translatoryce i językoznawstwie 5, Specialist communication in education, translation and*

- linguistics* (pp. 77–87). Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.
- Regagliolo, A. (2024). Telling Phaedrus' fables to children. A cruel language? A linguistic analysis in Italian books. *Journal of Classics Teaching*, 2024, online.
- Rella, A. (2024). La spiritualité joyeuse dans la poésie de Dotoli. In E. Turcat (Ed.), *Giovanni Dotoli poète international. Actes du colloque virtuel du 17 mai 2024* (pp. 105–122). Paris, Alberobello: L'Harmattan, AGA.
- Salwa, P. (2024). Posłowie. In G. Boccaccio, *Dekameron*, przełożyła Zofia Anuszkiewicz (pp. 803–819). Warszawa: Marginesy.
- Serkowska, H. (2024a). Conoscere l'ora e il giorno. La cinematografia sullo sfondo dell'eutanasia. In S. Canestrani, C. Faralli, M. Lanzillotta & L. Riscato (Eds.), *Il punto sull'eutanasia: Dal diritto alla letteratura* (pp. 315–329). Pisa: Pacini.
- Serkowska, H. (2024b). Przeklinać ciemność, czy chwalić światło? O kronikach pandemicznych A.D. 2020. In M. Grzegorzewska, M. Ganczar & I. Gielata (Eds.), *Pandemia albo końcówka. Kulturowe świadectwa czasów zarazy* (pp. 19–39). Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Serkowska, H. (2024c). Włodzimierz Kowalewski, *Bóg zapłac!*, 2000; Mateusz Pakuła, *Jak nie zabiłem swojego ojca i jak bardzo tego żałuję*, 2021; Wolfgang Liebeneiner (regista), *Ich Klage*, 1941; Alejandro Amenábar (regista), *Mar adentro*, 2004; Barry Levinson (regista), *You Don't Know Jack*, 2010; Marco Bellocchio (regista), *Bella addormentata*, 2012; Valeria Golino (regista), *Miele*, 2013; Mike van Diem (regista), *De Surprise*, 2015; Paolo Virzì (regista), *The Leisure Seeker*, 2016; Harry Macqueen (regista), *Supernova*, 2021; Francois Ozon (regista), *Tout s'est bien passé*, 2021; Sławomir Fabicki (regista), *Lęk*, 2023. In S. Calabrese, M. Lanzillotta & H. Serkowska (Eds.), *Verso l'uscita. Schedario transmediale sull'eutanasia* (pp. 52–55; 155–157; 267–269; 276–278; 284–285; 286–288; 290–292; 297–298; 307–308; 315–316; 317–319; 323–324). Milano: Ledizioni.
- Skórska K. (2024). Genealogia według Calvina. In I. Calvino, *Nasi przodkowie* (pp. 589–596). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Skuza, S. (2024). Barwy drużyn narodowych versus barwy narodowe na przykładzie drużyn włoskiej i francuskiej. In L. Zieliński & S. Skuza (Eds.), *Sport współczesna problematyka* (pp. 83–100). Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Słapek, D. (2024a). Bibliografia dell'italianistica polacca del 2023. *Italica Wratislaviensia*, 15, 277–297.

- Słapek, D. (2024b). I verbi sovrabbondanti a dittongo mobile (del tipo *nuociamo/nociamo*): Norme grammaticali e uso nei corpora. In I. Consales, D. Słapek & R. Sosnowski (Eds.), *Le grammatiche italiane e la realtà linguistica* (pp. 81–97). Firenze: Franco Cesati.
- Słapek, D. (2024c). Wpływ polityki ministerialnej na sposób publikowania wyników badań językoznawczych. Przykład językoznawstwa włoskiego. In D. Słapek & R. L. Górski (Eds.), *Problemy (meta)językoznawstwa* (pp. 151–177). Kraków: Instytut Języka Polskiego PAN.
- Sosnowski, R. (2024a). Pietro Bembo e i deittici avverbiali. In I. Consales, D. Słapek, & R. Sosnowski (Eds.), *Le grammatiche italiane e la realtà linguistica* (pp. 99–110). Firenze: Franco Cesati.
- Sosnowski, R. (2024b). The Italo-Romance versions of Lanfranc's "Chirurgia Parva". An analysis of the specialized language with particular respect to the manuscript Kraków, Ital. Quart. 67. In C. Benati & M. Caparrini (Eds.), *The vernacular reception of Lanfranc of Milan's surgical works in late medieval Europe* (pp. 20–39). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Ślarzyńska, M. (2024). Recensioni epistolari: Ennio Flaiano e Paolo Milano lettori dei racconti di Herling. *Polish Libraries*, 12, 232–249.
- Tichoniuk-Wawrowicz, E., & Karczewska, M. (2024). „Czuję, więc jestem”, czyli o uniwersum emocji. In E. Tichoniuk-Wawrowicz & M. Karczewska (Ed.), *W uniwersum emocji. Literatura – nauka – sztuka* (pp. 7–14). Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego.
- Tylusińska-Kowalska, A. (2024). La Sicilia che cambia. In M. Heras García (Ed.), *Italia y España. Una pasión intelectual* (pp. 509–524). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Valentová, I., Harvalík, M., & Gałkowski, A. (2024). The concept of the international database of onomastic terminology (ONOMTERM). *Onoma. Journal of the International Council of Onomastic Sciences*, 59, 303–323.
- Wielgosz, A. (2024). Personal Names in Translated Children's Literature: A Translational Norm in Three Polish Editions of Gianni Rodari's "Favole al telefono". In: E. Oki, A. Pantuchowicz & A. Warso (Eds.), *Normativity and Resilience in Translation and Culture* (pp. 119–127). Berlin: Peter Lang.
- Wodzyński, R. (2024). Tra identità culturale e identità nazionale – alcune riflessioni sull'italianità in base ai romanzi di Igiaba Scego e Laila Wadia. *Polilog. Studia Neofilologiczne*, 14, 157–167.

- Wrana, M. (2024). Un poeta arcade tra letteratura e diplomazia: Angelo Maria Durini, nunzio apostolico in Polonia (1767–1772) e la sua ‘guerra’ all’Impero russo. In S. Valerio, A. R. Daniele & G. A. Palumbo (Eds.), *Scenari del conflitto. Atti del XXV Congresso dell’Adi – Associazione degli Italianisti (Foggia, 15–17 settembre 2022)* (pp. 1–12). Roma: Adi.
- Zajęc, A. (2024). Wariantywność czasowników percepcji wzrokowej w piśmach św. Franciszka z Asyżu. Problemy translatorskie w przekładach z łaciny na język polski i włoski. *Roczniki Humanistyczne*, 72(8), 147–162.

Articoli di rassegna critica di letteratura

- Regagliolo, A. (2024). [Book review] *Telling Tales in Nature: Orchard Tales* (L.) Robinson Pp. 60, Independently published, 2023. *Journal of Classics Teaching*, 2024, online.
- Salwa, P. (2024). [Book review] A. Ceccherelli (ed.), *Dante and Polish Writers. From Romanticism to the Present*, Routledge, New York–London 2024. *Studi Slavistici*, 21(1), 281–284.

Integrazione della bibliografia del 2023

- Bruni, R. (2023). “Il sogno di un demiurgo”: Motivi gnostici nella scrittura di Papini. *Toruńskie Studia Polsko-Włoskie*, 19, 35–57.
- Bruno, L. (2023). *Ricezione del Principe di Niccolò Macchiavelli in Polonia alla luce di studi critici e paratesti*. Berlin: Peter Lang.
- Kłós, A. (2023). Tkanina Penelopy. Historia wydawnicza *Le botteghe color cannella* w świetle dokumentów z archiwum wydawnictwa Einaudi. *Schulz/Forum*, 21–22, 5–30.
- Kwaśniewska-Urban, P. (2023). „Nie idzie tylko o poziom przekładu – osobowości nie mniejsza tu przypada rola”. Listowna współpraca Zofii Jachimeckiej z Mieczysławem Brahmrem. *Przekładaniec*, 47 (Biografie tłumaczy), 66–93.
- Liszka-Drażkiewicz, A. (2023). Kontestacja i *riflusso*: Bolońskie „Movimento del ’77” w „Boccalone” Enrica Palandriego i „Libertynach inaczej” Pier Vittoria Tondellego. In J. Kornhauser (Ed.), *Najnowsze literatury romańskie. 4. Powroty do przeszłości, powroty do przyszłości, powroty do powrotów* (pp. 177–192). Kraków: Scriptum.

- Serkowska, H. (2023). „Nie daję łajbie żadnych szans”. Depresja: Choroba czy rozczarowanie? *Ruch Literacki*, 4 (379), 497–513.
- Toruńskie Studia Polsko-Włoskie / Studi Polacco-Italiani di Toruń*, vol. XIX.
- Zonch, M. (2023). *Postmodern(ist) holocaust*: Primi appunti per una storia delle scritture postsecolari. *Bollettino '900 – Electronic Journal of '900 Italian Literature*, 1–2 (2023), online.

PROCEDURA DI VALUTAZIONE

1. Ogni contributo è sottoposto alla valutazione di due revisori anonimi.
2. Tutti gli autori che inviano proposte alla Rivista si dichiarano pienamente responsabili per l'autenticità e l'originalità della loro opera, conformemente alle norme del diritto d'autore e ad altre norme affini attualmente vigenti.
3. Se la valutazione preliminare è favorevole, il Collegio Redazionale nomina due esperti revisori esterni, provenienti da università polacche o straniere, che hanno sede di afferenza diversa da quella dell'autore del testo.
4. Le recensioni seguono la procedura "double-blind review process".
5. I recensori dei singoli testi rimangono anonimi.
6. I valutatori devono fornire un giudizio di valore con cui la proposta viene accettata o respinta. Tra i criteri di valutazione ci sono: pertinenza al contenuto della rivista, originalità/innovatività, correttezza dell'impostazione metodologica, significatività della base bibliografica, valenza scientifica e rigore del testo.
7. L'esito di valutazione viene redatto per iscritto in forma di questionario che indica in maniera univoca la valutazione favorevole o sfavorevole alla pubblicazione con eventuali modifiche suggerite.
8. Gli autori cui siano chieste modifiche nel testo dovranno rispondere ai suggerimenti entro un termine stabilito.
9. Il Direttore Responsabile formula il giudizio definitivo.

INFORMAZIONI PER GLI AUTORI

L'autore/gli autori che desidera/no sottoporre il testo alla pubblicazione nella rivista "Italice Wratislaviensia" dichiara/no che il testo è stato redatto con il massimo rispetto delle norme di pubblicazione e di onestà scientifica.

Per opporsi ai fenomeni di *ghostwriting* e *guest authorship* la redazione della rivista chiede agli Autori di:

1. Evidenziare nell'articolo il contributo di tutti gli Autori (citando i loro nomi, cognomi e gli istituti di appartenenza, nonché indicando la paternità delle concezioni e dei metodi utilizzati durante la stesura della pubblicazione). La responsabilità all'inserimento delle informazioni sui soggetti che hanno apportato un contributo al lavoro ricade principalmente sull'Autore che consegna il manoscritto e, nel caso in cui ci siano più autori, su quello citato per primo.
2. Inserire nell'articolo, in una nota a piè di pagina, adeguate informazioni sul sostegno che l'Autore ha ottenuto da istituti di ricerca, associazioni e altri enti. Occorre p.es. inserire il numero della sovvenzione e il nome dell'ente che la concede.

La redazione della rivista "Italice Wratislaviensia" informa inoltre che i casi di disonestà scientifica e in particolare di violazione delle norme etiche vigenti nel campo della ricerca saranno documentati e resi pubblici, compresa la notifica alle autorità competenti (quali gli istituti di appartenenza degli Autori o associazioni scientifiche).

La rivista non richiede contributi di pubblicazione da parte dell'autore.

PEER REVIEW PROCEDURE

1. All texts submitted to “Italice Wratislaviensia” are subject to review.
2. The Authors of texts submitted for publication in the journal must attest that the materials submitted are original and verify that they represent their own authentic and valid work, in accordance with the binding copyright and related laws.
3. After the pre-selection of manuscripts, the Editor-in-Chief, in consultation with the Editorial Staff, appoints two independent, Polish or foreign Reviewers that are not affiliated with the Author’s institution.
4. All submissions go through a double-blind review process.
5. The identity of Reviewers of individual submissions will not be disclosed. All Reviewers for a given year are listed in the journal and on the journal’s website.
6. The Reviewers recommend acceptance or rejection of the submitted manuscripts based on their relevance to the journal’s profile, innovative approach to the subject matter, methodological competence, appropriate use of primary and reference sources, contribution to the current state of the art, and formal aspects.
7. Each review is made in writing. The review form contains a clear statement whether the submission is or is not publishable in “Italice Wratislaviensia”.
8. The Authors must respond to the comments of Reviewers by the specified deadline.
9. The Editor-in-Chief holds final authority for accepting or refusing submissions for publication in “Italice Wratislaviensia”.

COPYRIGHT NOTICE

The Authors submitting manuscripts for publication in “Italice Wratislaviensia” provide the statement of their compliance with academic integrity rules.

In their commitment to combating ghostwriting and guest authorship, the Editorial Staff of “Italice Wratislaviensia” request the Authors to:

1. Specify in the article how particular Authors contributed to the work (stating who – with names, surnames and affiliations provided – developed which concepts and methods used in preparing the manuscript). Accountability for providing information about the individuals that contributed to the work lies with the Author submitting the manuscript and, in case of collective submission, the first listed Author.
2. Specify, in a footnote, the sources of funding and the contribution of research institutions, associations and other parties involved. It is, for example, mandatory to provide the grant name and number and the institution that awarded the grant.

The Editorial Staff of “Italice Wratislaviensia” inform that all cases of breaching academic integrity rules and, in particular, of violating the academic code of ethics will be registered and revealed, and all the parties concerned (e.g. the institutions the Authors are affiliated with and scientific associations) will be notified thereof.

The journal does not charge authors an article processing charge (APC).

PROCEDURA RECENZOWANIA

1. Wszystkie artykuły naukowe nadesłane do czasopisma „Italica Wratislaviensia” podlegają recenzji.
2. Autorzy, składając teksty do Redakcji czasopisma z zamiarem ich publikacji, w pełni odpowiadają za autentyczność i oryginalność swego dzieła, zgodnie z aktualnym prawem autorskim i prawami pokrewnymi.
3. Po etapie preselekcji zespół redakcyjny powołuje dwóch niezależnych recenzentów, z zagranicznych lub polskich ośrodków akademickich, niezwiązanych z miejscem pracy Autora recenzowanego tekstu.
4. Recenzje mają charakter *double-blind review*.
5. Nazwiska recenzentów poszczególnych publikacji nie są ujawniane.
6. Recenzenci wydają opinię o dopuszczeniu lub niezakwalifikowaniu recenzowanego tekstu do publikacji, biorąc pod uwagę takie kryteria, jak: zgodność z profilem czasopisma, innowacyjne ujęcie tematu, adekwatność zastosowanej metodologii, zasadność wykorzystanej literatury źródłowej i przedmiotowej, wartość merytoryczna artykułu i jego forma.
7. Każda recenzja zostaje sporządzona w formie pisemnej i zawiera jednoznaczny wniosek o dopuszczeniu artykułu naukowego do publikacji.
8. Autorzy ustosunkowują się do uwag recenzentów we wskazanym terminie.
9. Ostateczna decyzja o zamieszczeniu tekstu na łamach czasopisma należy do redaktora naczelnego.

INFORMACJE DLA AUTORÓW

Składając tekst do druku w czasopiśmie „Italica Wratislaviensia”, Autor/ Autorzy oświadczają, że przesłany artykuł naukowy został opracowany zgodnie z zasadami rzetelności naukowej.

Przeciwdziałając przypadkom *ghostwriting* i *guest authorship*, redakcja czasopisma „Italica Wratislaviensia” prosi Autorów o:

1. Ujawnienie w artykule wkładu poszczególnych Autorów w powstanie publikacji (z podaniem ich imion, nazwisk i afiliacji oraz ze wskazaniem autorstwa poszczególnych koncepcji i metod wykorzystywanych przy przygotowaniu publikacji). Główną odpowiedzialność za umieszczenie informacji o podmiotach, które przyczyniły się do powstania pracy, ponosi Autor zgłaszający manuskrypt, a w przypadku zgłoszenia zbiorowego – Autor wymieniony na pierwszym miejscu.
2. Ujawnienie w przypisie do artykułu informacji o źródłach finansowania i wkładzie instytucji naukowo-badawczych, stowarzyszeń i innych podmiotów. Wymagane jest np. podanie numeru grantu i nazwy instytucji go przyznającej.

Jednocześnie redakcja „Italica Wratislaviensia” informuje, że przypadki nierzetelności naukowej, a zwłaszcza łamania zasad etyki obowiązujących w nauce, będą dokumentowane i demaskowane, włącznie z powiadomieniem odpowiednich podmiotów (takich jak instytucje zatrudniające Autorów czy towarzystwa naukowe).

Redakcja nie pobiera opłat za publikację artykułów naukowych.