

Susanna Nanni\*

*E vissero finalmente felici e contente:  
decostruzione dei modelli feerici femminili  
nella letteratura argentina per l'infanzia del XXI secolo*

Sono quella Cenerentola felice alla fine, all'inizio,  
quando abbiamo scoperto che il desiderio è sovversivo,  
e che può demolire i castelli che per noi erano confini e prigioni.  
Sono quella Cenerentola che ti racconta che è possibile cambiare,  
che possiamo rivoluzionare la nostra storia e la storia di tutt\*,  
con l'immaginazione, con gioia, con tante iniziative creative  
– come questa storia –  
dove la bellezza interpella i nostri sensi  
e ci invita all'avventura della libertà<sup>1</sup>.

(C. Korol, in López Salamero, 2015)

Con il presente contributo<sup>2</sup> mi è particolarmente grato partecipare a questo prezioso volume dedicato alla cara amica e collega Dora Faraci, esplorando la rappresentazione letteraria, grafica, etica ed estetica di alcuni personaggi femminili nella letteratura argentina per l'infanzia degli ultimi dieci anni. Nell'alta considerazione che ho di Dora come donna e come studiosa, ho a lungo riflettuto sul tema del mio articolo fino a giungere alla scelta di presentare un argomento che coniugasse lo studio di personaggi femminili di forza e capacità straordinarie, con temi e figure che, sebbene su un terreno non propriamente comune dal punto di vista disciplinare e geo-culturale, sembrano scrutarsi da lontano: quelli delle fiabe, qui presentate in forma di riscritture contemporanee e quelli dei bestiari, ai quali Dora ha dedicato una parte importante dei suoi studi e interessi di ricerca. All'interno di un'ampia cornice volta a

---

\* Università degli Studi Roma Tre.

<sup>1</sup> La traduzione di tutte le citazioni che compaiono in questo articolo è mia.

<sup>2</sup> Questo articolo recupera in parte e amplia dei miei lavori già pubblicati: in particolare, sulla letteratura argentina per l'infanzia e l'adolescenza si veda l'introduzione al volume *Memoria y Derechos Humanos: el desafío pedagógico. Miradas desde la sociología, la historia reciente y la literatura infanto-juvenil* (Nanni, 2020a); sulla figura delle anti-principesse rimando al saggio pubblicato nel volume *Eva e le altre* (Nanni, 2020b).

render conto di un fenomeno editoriale, argentino e internazionale, che in questi ultimi anni sta offrendo al pubblico di giovani lettori alternative letterarie ai modelli delle principesse occidentali, si colloca l'analisi di *La cenicienta que no quería comer perdices* di Nunila López Salamero (2009/2015), la storia di una anti-Cenerentola che, tra i numerosi titoli citati nell'articolo, scelgo come caso di studio di riscritture di fiabe che decostruiscono il modello fiabesco tradizionale con il fine di rivendicare e valorizzare identità etniche, culturali, sociali e di genere differenti<sup>3</sup>.

In occasione dell'ultima fiera del libro per l'infanzia e l'adolescenza tenutasi lo scorso luglio presso il Centro Cultural Kirchner di Buenos Aires, dove mi trovo per un soggiorno di ricerca, ho avuto modo di constatare personalmente l'affermarsi di una tendenza editoriale recente e in espansione che propone nuovi sguardi e approcci a figure cristallizzate che abitano spazi tuttora egemoni della fiaba tradizionale e del cinema industriale. Si tratta di un fenomeno che va inquadrato nel panorama politico e sociale degli ultimi anni, per osservare come la prospettiva di genere si stia consolidando nell'universo della letteratura per bambini e ragazzi, contestualmente a una crescente visibilizzazione della violenza di genere nei mezzi di comunicazione di massa e a una maggiore sensibilizzazione alle tematiche di genere in ambito educativo e giuridico attraverso la loro inclusione nei programmi scolastici e nelle leggi (si pensi alla legge sull'Educazione Sessuale Integrale nelle scuole, alla legge sul matrimonio egualitario, all'inserimento del termine *femminicidio* nel Codice Penale argentino e alla legge sull'interruzione volontaria di gravidanza)<sup>4</sup>.

Senza dubbio l'Argentina vanta una lunga tradizione di autori di letteratura per l'infanzia – Álvaro Yunque, María Elena Walsh, Gustavo

<sup>3</sup> In particolare, in riferimento a racconti che vedono come protagoniste figure di anti-Cenerentole, penso ai seguenti titoli: Cecilia Pisos, *La del zapatito de cristal* e Mercedes Pérez Sabbi, *Cleta, la verde* nell'Antologia illustrata da Federico Combi *Había una vez... ¿Y después?* (2011); Liliana Cinetto, con illustrazioni di Eugenia Nobati, *A cenicienta le duelen los pies* (2018); Juan Scaliter con illustrazioni di Delia Iglesias, *Anti Cenicienta* (2018); Roberta Iannamico, con illustrazioni di Walter Carzon, *La cenicienta del Imperio Maya* (2022). Oltre a questi, il sopracitato *La cenicienta que no quería comer perdices* di Nunila López Salamero, con illustrazioni di Miriam Cameros Sierra e il prologo di Claudia Korol, nell'edizione argentina Madreselva (Buenos Aires, 2015), sul quale mi soffermo nella seconda parte di questo articolo.

<sup>4</sup> Tali conquiste sono il risultato di imponenti manifestazioni popolari e della lotta portata avanti da collettivi di donne (quali i movimenti dei *pañuelos verdes* o *Ni una menos*, entrambi nati in Argentina e dilagati, prima in tutto il continente americano, poi a livello mondiale) al fine di includere la questione della violenza di genere nell'agenda politica e nei dibattiti generati nelle istituzioni pubbliche. Per il testo della legge sull'Educazione Sessuale Integrale cfr. Congreso de la Nación Argentina (2006).

Roldán, Laura Devetach, Elsa Bornermann, Beatriz Dourmec, Graciela Montes, Alicia Barberis, Silvia Schujer, per citarne alcuni tra i più illustri (Bialet, 2017: 127-134) – che hanno scardinato gli schemi dei racconti tradizionali, in molti casi hanno dovuto sfidare la censura, hanno raccontato di libertà e dittature, di popoli e animali reali, di fantasie e sogni possibili (Fink, 2016: 64). Tuttavia, si può osservare come le principali caratteristiche delle fiabe classiche perdurino nel tempo dal ‘c’era una volta’, persistendo nel compito di consolidare gli stereotipi di genere, di classe e di etnia nell’immaginario collettivo contemporaneo di bambini e ragazzi.

Di fatto, nello scenario internazionale attuale, letterario e cinematografico (si pensi alle principesse del mondo Disney, vale a dire quello che tuttora domina il merchandising nel mondo dell’infanzia)<sup>5</sup>, abitato da principesse seppur moderne e ribelli (come la scozzese Merida di *The Brave*), permangono pressoché immutati i ricorsi narrativi (tematici, stilistici, grafici), le ideologie, i dogmi e i (sub)valori imposti dalla cultura patriarcale occidentale: le protagoniste, anche quando appartengono ad etnie ‘altre’ (Jasmine, Pocahontas, Mulan, Tiana, Vaiana e Raya) possiedono tratti somatici perfetti, secondo l’estetica dominante occidentale: cambia la tonalità di colore della pelle ma non la silhouette da modelle, né tantomeno il loro destino; le caratteristiche comportamentali che ancora definiscono le protagoniste femminili si limitano alla gentilezza e alla pazienza; allo stesso tempo, le relazioni tra le figure femminili continuano a mostrarsi conflittuali, con una quasi totale assenza di solidarietà; anche quando le protagoniste riescono a sfidare i ruoli assegnati e le strutture sociali, finiscono per accettare passivamente il destino che qualcun altro (di solito, una figura maschile) ha scelto per loro: sposare, senza dubbio, un principe o un re. In tal modo, la realizzazione personale della protagonista soddisfa sempre i desideri altrui, mentre si propaga silenziosa l’idea della necessità di ‘essere riscattata’ per realizzare un sogno. Nei pochi casi in cui le eroine riescono ad acquisire piena autonomia all’interno della società, si presenta l’incompatibilità tra la donna libera e la maternità, sia

<sup>5</sup> Le principesse Disney sono, in ordine cronologico di apparizione: Biancaneve (*Biancaneve e i sette nani*, 1937), Cenerentola (*Cenerentola*, 1950), Aurora (*La bella addormentata*, 1959), Ariel (*La sirenetta*, 1989), Bella (*La Bella e la Bestia*, 1991), Jasmine (*Aladdin*, 1992), Pocahontas (*Pocahontas*, 1995), Mulan (*Mulan*, 1998), Tiana (*La principessa e il ranocchio*, 2009), Rapunzel (*Rapunzel. L’intreccio della torre*, 2010), Merida (*Ribelle. The Brave*, 2012), Vaiana (*Oceania*, 2016), Rya (*Raya e l’ultimo drago*, 2021).

perché nessuna delle principesse ha figli – il ‘e vissero felici e contenti’ lascia solo immaginare, alla fine della trama, la conformazione di una famiglia (in senso strettamente tradizionale) per sostenere l’ordine costituito – sia perché le madri delle protagoniste raramente compaiono: nella maggior parte dei casi, sono morte prima dell’inizio della storia. Secondo Mária Averbach (1994: 25), una risposta plausibile a questa assenza materna risiederebbe nel fatto «che la giovane donna libera non si riconcilia con la figura materna nel mito sociale. O forse è proprio il sospetto della possibilità di una presunta riconciliazione a spaventare. [...] La società non ha il coraggio di immaginare una madre che salta con l’asta sull’abisso. Anche se è proprio quello che fanno molte madri».

All’interno di questo consolidato panorama letterario per bambini e ragazzi, negli ultimi decenni hanno iniziato a diffondersi a livello internazionale fiabe in cui la prospettiva della storia è radicalmente in contrasto con quella tradizionale: per esempio, in *Revolting rhymes* (1982) del gallese Roald Dahl, Cenerentola non ambisce ad incontrare alcun principe azzurro; Biancaneve lascia il castello per la capitale; Cappuccetto Rosso spara al lupo e salva i tre porcellini. In questa stessa linea di revisione dei classici, troviamo *Cinderella and the Hot Air Balloon* (1992), un racconto dell’autrice inglese Ann Jungman, che, pur riprendendo la trama, l’atmosfera e i personaggi di Perrault, contrasta apertamente con quella versione: la protagonista non ha un rapporto conflittuale con le sorellastre, né è intenzionata ad andare al ballo del principe. Con l’aiuto della Fata Madrina, organizza una festa tutta sua alla quale si presenta il principe in persona (e lasciando senza invitati quella del re). Il lieto fine non manca, ma in questa versione ognuno dei personaggi è libero di scegliere il proprio destino<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Per quanto riguarda la demistificazione delle principesse Disney in ambito internazionale, sebbene si tratti di un’opera rivolta a un pubblico adulto, ritengo interessante segnalare il progetto *Fallen Princess* (2007) della fotografa israeliana Dina Goldstein, che recupera sarcasticamente le principesse Disney per ripulirle della loro patina favolesca e sostituire il lieto fine con una quotidianità vissuta da anti-principesse nella frustrazione di una condizione umana problematica: Cenerentola affoga i suoi dispiaceri nell’alcol, Cappuccetto Rosso è una giovane obesa vittima del cibo spazzatura, Raperonzolo piange per la perdita dei suoi lunghi capelli biondi a causa della chemioterapia, Jasmine deve affrontare la guerra in Medio Oriente, Pocahontas soffre la solitudine a seguito dello sterminio del suo popolo, Biancaneve vive la disillusione di un amore perfetto e diventa la moglie trascurata di un marito fannullone, mentre Aurora – la bella addormentata – simboleggia l’utopia di una giovinezza fugace (cfr. Goldstein, 2007). Da parte sua, lo street artist svedese Herr Nilsson, in contrapposizione alla natura dolce, gentile e paziente delle principesse

In ambito latinoamericano, lo psicologo brasiliano di origine israeliana Ilan Brenman è autore di *Até as princesas soltam pum* (2008), in cui l'umanizzazione delle principesse tradizionali e la fuga dall'ideale di perfezione sono rese tramite il ricorso all'umorismo, a partire dal dubbio della bambina protagonista sul fatto che anche le principesse soffrano, o meno, di flatulenza.

Nel contesto specifico argentino, una linea analoga alla precedente, in termini di rottura con i modelli feerici tradizionali, è quella delle figure femminili che abitano storie, racconti, biografie, pubblicate da editori indipendenti che, credendo fermamente nell'idea che gli stereotipi siano forme di violenza di genere, propongono storie che sfidano i cliché del potere e introducono la costruzione di valori alternativi e solidali attraverso la prospettiva di genere.

Per fornire solo alcuni esempi, nel 2009 la Librería de Mujeres di Buenos Aires ha lanciato la proposta editoriale autofinanziata e autogestita Librería de Mujeres Editoras, da cui sono nate, tra le altre, cinque collane di letteratura per l'infanzia (*Yo soy Igual, Mi Sexualidad, Esta es mi Familia, Yo no Discrimino, e No quiero ser princesa, quiero ser...*), con l'obiettivo di promuovere l'uguaglianza di genere, la diversità, la libertà, il rispetto e la solidarietà fin dalla prima infanzia, mettendo in discussione i ruoli predeterminati dal contesto sociale. Una sfida ancora più impegnativa per i retaggi della cultura patriarcale che sopravvivono come naturali nella società odierna è il trattamento del tema della sessualità che, nelle sue varie manifestazioni, è tuttora considerato un tabù nelle opere rivolte ai bambini e ai giovani lettori. Tuttavia, negli ultimi anni si è iniziato a scorgere il tema LGTBIQ+ in un ristretto corpus di opere argentine per bambini e ragazzi<sup>7</sup>, tra le quali spicca *La princesa guerrera* (2015), di Amalia Boselli, che rivisita la fiaba per affrontare il tema della libertà sessuale attraverso l'amore – senza 'per sempre' – tra la Principessa Guerriera e la Cacciatrice della foresta.

In questo universo editoriale argentino, nel 2015 si inserisce, in coedizione con la casa editrice indipendente Sudestada, il contributo dell'editrice Chirimbote con la collana eloquentemente intitolata

---

Disney, ha messo in luce il loro lato oscuro e criminale. Così, dal 2013, le strade di Stoccolma sono messe in pericolo dalla presenza di murali che raffigurano queste donne dall'istinto omicida, pronte a uccidere appostate dietro qualsiasi angolo della strada (cfr. Nilsson, 2013).

<sup>7</sup> Sulla tematica LGTBIQ+ nella letteratura argentina per l'infanzia e l'adolescenza, si vedano, tra gli altri, gli studi di Cedeira Serantes & Cencerrada Malmierca, 2006; Larralde, 2014; Martínez, 2016; Martínez & Nieto, 2015; Soler Quiles, 2015.

*Antiprincesas*, insieme ad *Antihéroes* e *Anticlásicos*. I fortunati volumetti, scritti da Nadia Fink e illustrati da Emiliano ‘Pitu’ Saá, presentano modelli alternativi di donna, avvicinando i giovani lettori e lettrici alle biografie<sup>8</sup> di alcune protagoniste del passato latinoamericano – intellettuali, artiste, rivoluzionarie – che hanno infranto stereotipi, pregiudizi e schemi della loro società, donne che hanno trasceso il loro tempo per giungere ai giorni nostri nella loro straordinaria attualità: Frida Kahlo, Violeta Parra, Juana Azurduy, Alfonsina Storni, Clarice Lispector, Evita, e altre... insieme alle Madri e alle Nonne di Plaza de Mayo, sono le ‘anti-principesse’ che la casa editrice situa in un luogo attivo e collettivo fuori dai castelli e che propone come alternativa – non demonizzante – ai modelli di principessa ancora prevalenti nelle fiabe odierne e nei film Disney. Queste anti-principesse sono donne che, con il loro impegno e la loro azione, consegnano alle giovani generazioni modelli educativi basati sul valore del fare piuttosto che dell’apparire; donne che, contro la staticità dell’attesa del riscatto, hanno cambiato il proprio destino; contro l’obbligo di una vita familiare tradizionale, hanno avuto diversi amori e amanti, uomini o donne; contro il lieto fine individuale, hanno contribuito collettivamente alla creazione di un mondo migliore per molte e molti altri (la storia di Juana Azurduy e del suo esercito di Amazzoni, o quella delle Madri e delle Nonne di Plaza de Mayo nella loro instancabile ricerca di figli *desaparecidos* e di nipoti rubati dai militari, esaltano proprio il valore del gruppo nell’attuazione della lotta). Sono donne che hanno lasciato un segno nella storia e che hanno

<sup>8</sup> La scelta degli adattamenti biografici femminili per giovani lettori e lettrici implica, da un lato, la rottura con un’idea ancora non del tutto superata che considera la letteratura per l’infanzia come genere minore; dall’altro, esprime la necessità di valorizzare le biografie femminili che, soprattutto in ambito educativo-pedagogico, occupano ancora uno spazio marginale rispetto alle biografie maschili e, quando sono rese visibili, le vite di queste donne sono spesso trattate da una posizione decentrata che le colloca ‘al fianco’ di un uomo. Sotto questo punto di vista, trovo interessante notare che la collana *Antiprincesas* si affianca, a livello internazionale, ad altri progetti editoriali recenti che propongono adattamenti biografici per l’infanzia e l’adolescenza di donne, reali o letterarie, che si sono distinte per il loro talento, la loro tenacia, il loro impegno o la loro volontà di realizzarsi, nonostante le difficoltà economiche, le disabilità fisiche o le avversità degli ambienti sociali in cui hanno vissuto. Tra questi progetti editoriali spiccano alcuni casi italiani: il graphic-novel *Cattive ragazze. 15 storie di donne audaci e creative*, di Alessia Petricelli e Sergio Riccardi (2013); *Racconti della buonanotte per bambine ribelli. Cento vite di donne straordinarie*, di Elena Favilli e Francesca Cavallo (2016); *Le più belle storie di donne coraggiose*, di Valentina Camerini e Veronica Carratello (2019), *Le amiche che vorresti e dove trovarle*, di Beatrice Masini e Fabián Negrin (2019), *Principesse. Eroine del passato, femministe di oggi*, di Giusi Marchetta (2023).



gettato, e continuano a gettare, il seme del diritto al desiderio e al sogno nel terreno dell'infanzia, superando timori, imposizioni e pregiudizi attraverso la scoperta dei propri impulsi, dell'impegno e dell'attivismo, lontane da qualsiasi luogo passivo e dipendente. Sono donne reali che hanno combattuto battaglie di ogni tipo mettendoci il corpo. Ecco, allora, che nella raffigurazione grafica di queste donne emergono corpi – o meglio, *anticorpi* – che contrastano con l'ideale tradizionale di bellezza estetica femminile pur senza fondare nuovi contro-stereotipi che si articolano, ad esempio, sulla dicotomia 'intelligenza vs bellezza': sono corpi sofferenti, malati o tormentati (come quello di Frida Kahlo), o che non si prestano al desiderio altrui; sono corpi liberi e nomadi (come quelli di Violeta Parra e Alfonsina Storni), che invitano a pensare la forma libera con cui le donne desiderano rappresentarsi; sono corpi concreti e latinoamericani, ben lungi dalle rappresentazioni dei corpi chimerici di principesse europee e occidentali nei quali le bambine – non solo latinoamericane – non possono riconoscersi. Nelle parole di Nadia Fink (2016: 78), «apportare altri punti di vista all'infanzia, quel periodo di sperimentazione in cui tutto è possibile, significa aiutare ad aprire lo sguardo e [...] generare alternative per i tanti modi di vivere il corpo, il desiderio, i generi».

Nel contesto di questo fenomeno editoriale rivolto all'infanzia che riscrive modelli culturali, comportamentali e di genere da una nuova prospettiva, si riscontra la presenza di un circoscritto corpus di opere che scrive per la prima volta il *sequel* delle fiabe, vale a dire, ciò che non era presente nei racconti tradizionali e che ogni lettore, da bambino, ha immaginato. È il caso di *La cenicienta que no quería comer perdices* (2009), pluripremiato racconto dell'aragonese Nunila López Salamero, pubblicato dalla casa editrice argentina Madreselva nel 2015. Il libro, commissionato all'autrice da un gruppo di donne vittime di abusi domestici, è dedicato «a tutte le donne coraggiose che vogliono cambiare la loro vita e a tutte coloro che l'hanno persa e che ci illuminano dal cielo», e affronta la violenza di genere con una prospettiva propositiva e di cambiamento. L'efficace ironia dei testi minimalisti e l'espressività dei disegni servono a smontare con umorismo gli stereotipi che legano le donne al successo sociale, mettendo in luce anche le loro molteplici possibilità di riscatto.

In questa versione, una Cenerentola vegetariana, ribelle e con molte sfaccettature che frammentano la tradizionale rappresentazione manichea dei personaggi fiabeschi, sovverte la visione gerarchica della donna dipendente dall'uomo e l'idea di bellezza in senso estetico e

classico come requisiti per sentirsi felici e complete nella vita. L'autrice riscatta il ruolo attivo della donna e ne rivendica diritti e necessità, nonostante le opinioni di famigliari e amici e le imposizioni sociali dell'ambiente circostante. Attraverso una struttura narrativa capovolta, il canonico finale 'e vissero felici e contenti' diventa la premessa per disarticolare i fondamenti strutturali e tematici dei modelli feerici tradizionali: il matrimonio con il principe non è solo l'incipit della narrazione ma anche ciò che inizia a mettere in discussione tutto il resto: ovvero, vivere in un ambiente violento e infelice che le inaridisce l'anima, essere costretta a cucinare carne pur essendo vegetariana, osservare il mondo dall'alto di scarpe appuntite e con tacchi vertiginosi che le provocano dolore e ferite ai piedi ed evocano le martorianti 'scarpe di loto' delle donne cinesi di altri tempi, i loro effetti nefasti, la camminata esitante e l'impossibilità, per questo, di allontanarsi dalla propria abitazione.

D'altronde, vale la pena ricordare che le prime tracce della storia di Cenerentola risalirebbero a un racconto popolare cinese del IX secolo a.C., trascritto nel VI secolo a.C. da Tuan Ch'ing-Shih. In questa versione del racconto, la protagonista, Yen-Shen, ha una caratteristica fisica che è segno di straordinaria virtù e bellezza femminile: i piedi più piccoli del regno. I 'piedi di loto' – una pratica di fasciatura, di deformazione fisica, inflitta al corpo delle donne fin dall'infanzia legata allo status sociale e all'ambizione di un matrimonio prestigioso, che ebbe il suo massimo splendore all'inizio della dinastia Song (960-1279) e durò fino alla sua messa al bando nel 1949 – erano un simbolo di seduzione erotica (i piedi erano nascosti in piccole 'scarpe di loto' riccamente ricamate e spesso non venivano mostrati neanche al marito), di nobiltà (per l'esenzione, o l'impossibilità, di svolgere mansioni domestiche), di prestigio (per l'uomo, la cui moglie viveva solo per compiacerlo), di raffinatezza ed eleganza (per la camminata precaria – l'andatura di loto' – che costringeva la donna a ondeggiare per mantenersi in equilibrio). L'incomparabile minutezza del piede – per la cui lunghezza ideale di 7 cm lo si definiva 'loto d'oro' – è l'oggetto di culto, il nucleo centrale, che è rimasto nella maggior parte delle versioni di Cenerentola (anche se in alcune è stato sostituito da anelli, bracciali o altri oggetti), e le preziose scarpette (nel caso del racconto tradizionale cinese, cucite intorno al piede o a ciò che ne rimane), sono l'elemento distintivo, il fine ultimo della ricerca della moglie perfetta per l'uomo ricco, mercante o principe, che non desidera una donna da amare ma necessita di un simbolo estetico e prestigioso al suo fianco da mostrare. Infatti, al di



là delle sofferenze dovute alle ossa rotte, alle necrosi, all'instabilità nella deambulazione, all'impossibilità di lavorare, di emanciparsi e di partecipare alla vita politica e sociale, i piedi piccoli divennero un simbolo pregiato di castità, di sottomissione e di proprietà dell'uomo, dal momento che la donna rimaneva confinata in casa, incapace di spingersi da sola molto oltre la sua soglia.

In una stravagante dialettica, le due storie (quella qui presa in analisi e quella cinese del IX secolo a.C.) sembrano dialogare da lontano. Allo stesso tempo, la Cenerentola del XXI secolo muove una critica all'estetica materialistica occidentale, in contrapposizione alla riflessoterapia plantare orientale:

All'inizio cercava di mettere la schiena dritta, ma cadeva all'indietro, così continuava a piegarsi e lungo la schiena scivolavano tutte le sue idee e le sue illusioni. E la pianta del suo piede era completamente spappolata. Ma questo è orribile! Tutti i nostri organi si riflettono nella pianta del piede! Cosa facciamo in Occidente con tutti gli organi danneggiati? (López Salamero, 2009/2015: 15)

Nel momento in cui riesce ad osservarsi dall'esterno, Cenerentola inizia a ridere della propria immagine, a rivalutare il proprio corpo «che era stato tanto a lungo maltrattato», a perdonarsi l'ingenuità di aver creduto che gli uomini fossero principi (tenta con diversi) e, con l'amore della fata Basta – che emerge da noi stesse ogni qualvolta diciamo 'basta' – inizia il percorso di trasformazione insieme ad altri personaggi delle fiabe classiche che hanno vissuto esperienze simili alla sua:

Alla Bella Addormentata e a Biancaneve, che si stanno risvegliando (disintossicandosi dal Prozak).

A Cappuccetto Rosso, che era stata violentemente aggredita dal cacciatore e, a causa delle sue diottrie emotive, non aveva visto il fucile.

A Pinocchio, che è stufo delle proprie bugie e sa di aver bisogno della verità, e all'Uomo di latta che, piangendo e piangendo, ha ritrovato il suo cuore. (López Salamero, 2009/2015: 38)

In pieno spirito di fratellanza (e sororità), Cenerentola è riuscita a coronare il suo sogno e ad aprire un music-bar ristorante vegetariano chiamato 'Me sobra armonía' dove, oltre a mangiare, lei e le sue amiche non riescono a smettere di ballare.

Ora sono felicissime di essersi incontrate, ma anche molto indignate per il ruolo che hanno dovuto interpretare nei racconti per secoli: ragazze passive che aspettano che venga chiesta loro la mano e che venga loro tolta la vita. È finita. È iniziata una nuova storia: C'erano una volta delle donne che non erano sole e che vivevano felici. (López Salamero, 2009/2015: 42)

Le versioni della storia di Cenerentola sono innumerevoli (già nel 1893 Marian Cox intitolava il suo celebre studio su questa figura *Cinderella: Three Hundred and Forty-Five Variants of Cinderella, Catskin, and Cap O'Rushes* e nel 1951 la studiosa svizzera Anna Rooth catalogava più di settecento versioni della fiaba): ogni popolo e ogni gruppo sociale ha rielaborato determinati elementi nella propria variante, evidenziandone alcuni ed eliminandone (o modificandone) altri, riflettendo una situazione universale nei contesti storici e sociali del proprio tempo. Ma in tutte le fiabe c'è una somiglianza narrativa, motivi costanti, topoi incontaminati, archetipi, persino nelle varianti locali sparse per il mondo e in epoche diverse<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> L'archetipo morfologico-letterario di Cenerentola compare nel Mediterraneo – in una storia ambientata in Egitto nel V secolo a.C. durante il regno di Amasis (XXVI dinastia) – prima nel IV secolo a.C., citata da Erodoto nelle sue *Storie* (II, 134-135), e poi alla fine del I secolo a.C. o all'inizio del I secolo d.C., registrata da Strabone nella sua *Geografia* (XVII, 33). Il frammento su 'Rodope' ('volto di rosa') di Erodoto e Strabone è considerato la più antica variante scritta della storia di Cenerentola, in cui secondo la definizione elaborata da Propp nel 1928 (Propp, 2000) diverse 'funzioni' sono presentate e ripetute in altre versioni successive. Nel mondo occidentale, la storia di Cenerentola inizia a circolare attraverso la stampa con l'inquietante racconto *La Gatta Cenerentola* (1634) ricompreso ne *Lo cunto de li cunti* o *Pentamerone* di Giambattista Basile (1570-1632), cfr. Basile, 1982. In questa versione, l'elemento più originale risiede nell'agire consapevolmente e deliberatamente violento della giovane protagonista, Zezolla, che la allontana dalla passività, dall'innocenza e dalla bontà delle Cenerentole più moderne e popolari (va ricordato che, in questa versione, la fanciulla non solo uccide la matrigna, ma, una volta regina, si vendica delle sorellastre con sadico compiacimento). In realtà, Zezolla conosce molto bene i propri mezzi e i modi migliori per metterli in atto. È una delle poche versioni della storia in cui l'eroina – artefice del proprio destino – è causa ed effetto delle proprie trame, poiché la sua condizione è il risultato dei suoi crimini e dei suoi successi. Epitomata e edulcorata da Charles Perrault (*La Petite Pantoufle de verre*, 1697), che inventa dettagli conformi ai modelli estetici e morali dell'epoca borbonica per la sensibilità della corte francese di Luigi XIV, la storia assume ancora una volta toni cruenti nella versione dei Fratelli Grimm. Se infatti la Cendrillon di Perrault possiede tutte le qualità di una regina ideale, la Aschenputtel dei Fratelli Grimm (1812) perde la sua dignità regale e si umanizza: lontana dalla bontà e dalla dolcezza della sua predecessora francese, è vendicativa a tal punto che, verso la fine del racconto, le sue fedeli colombe cavano gli occhi alle due sorellastre quando cercano di ingraziarsela accompa-

Per come conosciamo comunemente la storia di Cenerentola oggi, soprattutto grazie alla diffusione globale della versione Disney, è un racconto di angoscia e di speranza – ingannevolmente semplice (secondo Bettelheim, 1976) – la cui essenza risiede nella rivalità tra sorelle (assente nelle varianti più antiche) e nel riscatto individuale: un'eroina emarginata trionfa sulle sorellastre cattive, da cui viene umiliata e mortificata, e si redime nel lieto fine attraverso il matrimonio con il principe.

La versione della storia di Cenerentola del XXI secolo qui presentata – un inno all'amore, quello reale, basato sul piacere e sulla libertà – compie un meraviglioso sforzo per ripensare le chiavi della nostra cultura, e per smantellare con cura, fino a sradicarli, i mandati nascosti in fiabe che, poiché sembravano innocenti, erano ancor più pericolosi.

### *Riferimenti bibliografici*

- AVERBACH, M. (1994). ¿En qué andan las mujeres dibujadas?. *Feminaria*, 6 (11), 24-25.
- BASILE, G.B. (1982). *Il Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe* (B. CROCE, trad.). Roma/Bari: Laterza.
- BETTELHEIM, B. (2013). *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe* (A. D'ANNA, trad.). Milano: Feltrinelli. (Opera originale: ID. (1976). *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Alfred A. Knopf).
- BIALET, G. (2017). *Prohibido leer. Reflexiones en torno a la lectura, literatura y aculturación*. Buenos Aires: Aique.
- BOSELLI, A. (2015). *La Princesa Guerrera* (con illustrazioni di BELLINA). Buenos Aires: Editorial Muchas Nueces.
- BRENMAN, I. (2008). *Até as princesas soltam pum* (con illustrazioni di I. ZILBERMAN). Sao Paulo: Brinque-Book.
- CAMERINI, V. (2019). *Le più belle storie di donne coraggiose* (con illustrazioni di V. CARRATELLO). Milano: Gribaudo.
- CEDEIRA SERANTES, L., & CENCERRADA MALMIERCA, L. (2006). La visibilidad de lesbianas y gays en la literatura infantil y juvenil editada en España. *Educación y biblioteca*, 18 (152), 89-102.

---

gandola all'altare nel giorno delle nozze. Mentre alcuni degli elementi più feroci delle storie dei fratelli Grimm – dal cannibalismo allo stupro – furono rimossi chirurgicamente nelle edizioni successive, ciò che rimane intatto è il ruolo passivo delle principesse e il loro potenziale di realizzazione solo attraverso l'unione in matrimonio con un principe.

- CINETTO, L. (2018). *A cenicienta le duelen los pies* (con illustrazioni di E. NOBATI). Buenos Aires: Riderchail.
- COX, M. (1893). *Cinderella: Three Hundred and Forty-Five Variants of Cinderella, Catskin, and Cap O'Rushes*. Publications of the Folklore Society, 31. London: The Folk-lore Society.
- DAHL, R. (1982). *Revolting Rhymes* (con illustrazioni di Q. BLAKE). Londra: Jonathan Cape.
- FAVILLI, E., & CAVALLO F. (2018). *Storie della buonanotte per bambine ribelli. Cento vite di donne straordinarie* (2 voll.). Milano: Mondadori.
- FINK, N. (2016). De brujas y princesas: la literatura y el cine en la producción de estereotipos de género. In C. MERCHÁN & N. FINK (curr.), *Ni una menos desde los primeros años*. Buenos Aires: Chirimbote, 67-80.
- GOLDSTEIN, D. (2007). Fallen Princesses. <<https://www.dinagoldstein.com/fallen-princesses/>>
- IANNAMICO, R. (2022). *La cenicienta del Imperio Maya* (con illustrazioni di W. CARZON). Buenos Aires: Albatros.
- JUNGMAN, A. (1992). *Cinderella and the Hot Air Balloon* (con illustrazioni di R. AYTO). Londra: Frances Lincoln.
- LARRALDE, G. (2014). *Los mundos posibles. Un estudio sobre la literatura LGBTTTI para niñxs*. Buenos Aires: Título.
- CONGRESO DE LA NACIÓN ARGENTINA. (2006). Ley 26.150 de Educación Sexual Integral (ESI). <<https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/121222/texto>>
- LÓPEZ SALAMERO, N. (2015). *La cenicienta que no quería comer perdices* (con illustrazioni di M. CAMEROS SIERRA; C. KOROL, prol.). Buenos Aires: Madreselva. (Pubblicazione originale. (2009). Barcelona: Planeta, consultabile online). <<http://www.mujiresenred.net/IMG/pdf/lacenicientaquenoqueriacomerperdices.pdf>>
- MARCHETTA, G. (2023). *Principesse. Eroine del passato, femministe di oggi*. Torino: Add Editore.
- MARTÍNEZ, D. (2016). Duendes gays, princesas trans, dos papás y dos mamás: La literatura infantil argentina de temática LGTBI. *Ideario*, 5 (9), 52-59.
- MARTÍNEZ, D., & NIETO F. (2015). Configuraciones de la temática LGTBI en la Literatura Infantojuvenil argentina: publicaciones de la editorial Bajo el arcoíris. *Red sociales*, 2 (5), 90-100.
- MASINI, B. (2019). *Le amiche che vorresti e dove trovarle* (con illustrazioni di F. NEGRIN). Firenze: Giunti.
- NANNI, S. (cur.). (2020a). *Memoria y derechos humanos: el desafío*

- pedagógico. Miradas desde la sociología, la historia reciente y la literatura infanto-juvenil*. Roma: Nova Delphi Academia.
- NANNI, S. (2020b). Eva y las otras... Antiprincesas. In G. NUZZO (cur.), *Eva e le altre*. Salerno: Oédipus, 397-419.
- NILSSON, H. (2013). Home [pagina Facebook]. *Herr Nilsson*. Consultato il 22 aprile 2024 da <<https://www.facebook.com/herrNilssonStreetart/?fref=ts>>
- PÉREZ SABBI, M. (2011). Cleta, la verde. In A. BASCH, O. DRENNEN, Á. DURINI, M.I. FALCONI, G. PÉREZ AGUILAR, M. PÉREZ SABBI, C. PISOS & A.M. SHUA, *Había una vez... ¿Y después? Antología*. Buenos Aires: Quipu.
- PETRICELLI, A., & RICCARDI, S. (2013). *Cattive ragazze. 15 storie di donne audaci e creative*. Roma: Sinnos.
- PISOS, C. (2011). La del zapatito de cristal. In A. BASCH, O. DRENNEN, Á. DURINI, M.I. FALCONI, G. PÉREZ AGUILAR, M. PÉREZ SABBI, C. PISOS & A.M. SHUA, *Había una vez... ¿Y después? Antología*. Buenos Aires: Quipu.
- PROPP, V. (2000). *Morfologia della fiaba* (G.L. BRAVO, cur.). Torino: Einaudi.
- ROOTH, A.B. (1951). *The Cinderella cycle*. Lund: Gleerup.
- SCALITER, J. (2018). *Anti Cenicienta* (con illustrazioni di D. IGLESIAS). Buenos Aires: Chirimbote.
- SOLER QUILES, G. (2015). La representación de la diversidad afectivo-sexual en la literatura infantil y juvenil de América Latina. *América sin nombre*, 20, 63-72.