



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italiadomani
PIANO NAZIONALE
DI RIPRESA E RESILIENZA



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI UDINE
HIC SUNT FUTURA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE

Corso di dottorato di ricerca in
STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

Curriculum Letterature straniere

in convenzione con Università degli Studi di Trieste

Ciclo XXXVIII

**Edizioni iconotestuali delle fiabe
di Charles Perrault:
per una banca dati intermediale**

Dottorando

Andrea Fanton

Supervisore

Prof.ssa Alessandra Ferraro

Anno 2026

Finanziato dall'Unione Europea – Next Generation EU, Missione 4 Componente 1,
CUP G23C22001230003 (D.M. 351/2022)

GEORGE

The illustrations are hand-tipped.

JOE

And that's why it costs so much?

GEORGE

No, that's why it's worth so much.

JOE

Uh... I'll think about it.

NORA & DELIA EPHRON, *You've Got Mail*

Indice

Abstract in English	15
Abstract en français	17
Introduzione	19
Parte Prima	27
Capitolo I.....	29
Charles Perrault e i <i>Contes</i>	29
I.1 Vita e opere di Charles Perrault (1628-1703)	29
I.1.1 Il clan Perrault.....	29
I.1.2 L'infanzia	32
I.1.3 La giovinezza	33
I.1.4 La maturità: l'ascesa.....	36
I.1.5 La maturità: il declino	39
I.2 I <i>Contes</i>	44
I.2.1. La classificazione “contes-de-Perrault”.....	46
I.2.2 <i>Contes de ma mère l'Oye, Histoires o Contes?</i> ..	48
Capitolo II.....	51
Il corpus	51
II.1 Introduzione	51
II.2 Il manoscritto dei <i>Contes de ma mère l'Oye</i>	52
II.2.1 L'artista “anonimo”	56
II.3 L'(e) edizione(i) Barbin delle <i>Histoires ou Contes du</i> <i>temps passé avec des Moralitez</i>	58
II.3.1 Antoine Clouzier	63
II.4 L'edizione neerlandese delle <i>Histoires ou Contes du temps</i> <i>passé avec des Moralités</i>	68
II.4.1 Jacques de Sève.....	71
II.4.2 Simon Fokke	72
Capitolo III	75
La metodologia.....	75

III.1 Premesse	75
III.2 Primo livello: l'aspetto e l'ancoraggio	79
III.3 Secondo livello: l'aspetto plastico	80
III.4 Terzo livello: l'aspetto figurativo	86
III.5 Ulteriori strumenti semiotici.....	88
Capitolo IV	91
I frontespizi	91
IV.1 Premesse	91
IV.2 Il manoscritto	93
IV.3 L'edizione Barbin.....	100
<i>IV.3.1 Il ruolo del frontespizio Barbin nella Querelle</i> <i>des Anciens et des Modernes</i>	<i>104</i>
IV.4 L'edizione neerlandese	110
IV.5 Conclusione.....	113
Parte Seconda	115
Capitolo V.....	117
La Belle au bois dormant	117
V.1 Riassunto della fiaba	117
V.2 Cenni sulla ricezione critica della fiaba	121
V.3 Il manoscritto.....	129
<i>V.3.1 Il livello plastico</i>	<i>129</i>
<i>V.3.2 Il livello figurativo</i>	<i>142</i>
V.4 L'edizione Barbin	149
V.5 L'edizione neerlandese.....	155
<i>V.5.1 Jacques de Sève.....</i>	<i>155</i>
<i>V.5.2 Simon Fokke</i>	<i>161</i>
V.6 Considerazioni finali.....	171
Capitolo VI	175
Le Petit Chaperon rouge.....	175
VI.1 Riassunto della fiaba.....	175
VI.2 Cenni sulla ricezione critica della fiaba.....	176
VI.3 Il manoscritto	183
<i>VI.3.1 L'aspetto plastico</i>	<i>183</i>

VI.3.2 <i>L'aspetto figurativo</i>	193
VI.4 L'edizione Barbin	197
VI.5 L'edizione neerlandese	202
VI.5.1 <i>Jacques de Sève</i>	202
VI.5.2 <i>Simon Fokke</i>	207
VI.5.3 <i>Veduta d'insieme</i>	216
VI.6 Considerazioni finali	219
Capitolo VII	223
La Barbe bleue	223
VII.1 Riassunto della fiaba	223
VII.2 Cenni sulla ricezione critica della fiaba	225
VII.3 Il manoscritto	237
VII.3.1 <i>L'aspetto plastico</i>	237
VII.3.2 <i>L'aspetto figurativo</i>	247
VII.4 L'edizione Barbin	251
VII.5 L'edizione neerlandese	258
VII.5.1 <i>Jacques de Sève</i>	258
VII.5.2 <i>Simon Fokke</i>	267
VII.5.3 <i>Veduta d'insieme</i>	278
VII.6 Considerazioni finali	280
Capitolo VIII	285
Le Maître chat ou Le Chat botté	285
VIII.1 Riassunto della fiaba	285
VIII.2 Cenni sulla ricezione critica della fiaba	287
VIII.3 Il manoscritto	295
VIII.3.1 <i>Il livello plastico</i>	295
VIII.3.2 <i>Il livello figurativo</i>	303
VIII.4 L'edizione Barbin	308
VIII.5 L'edizione neerlandese	314
VIII.5.1 <i>Jacques de Sève</i>	314
VIII.5.2 <i>Simon Fokke</i>	328
VIII.6 Considerazioni finali	340
Capitolo IX	349
Les Fées	349

IX.1 Riassunto della fiaba.....	349
IX.2 Cenni sulla ricezione critica della fiaba.....	351
IX.3 Il manoscritto	359
IX.4 L'edizione Barbin.....	372
IX.5 L'edizione neerlandese	376
<i>IX.5.1 Jacques de Sève</i>	<i>376</i>
<i>IX.5.2 Simon Fokke.....</i>	<i>381</i>
<i>IX.5.3 Veduta d'insieme.....</i>	<i>388</i>
IX.6 Considerazioni finali	390
Capitolo X.....	395
La banca dati iconografica.....	395
X.1 Definizione e creazione	395
X.2 Accesso, struttura e funzionamento	397
X.3 Obiettivi e usi	402
Conclusioni.....	407
Bibliografia e sitografia	413
Filmografia	445

Indice delle figure

Fig. II.1: riguardo negli <i>Hymnes</i> de Mr. l'abbé Santeuil, manoscritto su carta, 1690, Paris, Bibliothèque Mazarine.	57
Fig. III.1: schema dei radicali cromatici di base di Thürlemann.....	85
Fig. IV.1: frontespizio del manoscritto dei <i>Contes</i> , 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.....	93
Fig. IV.2: A. Clouzier, frontespizio per <i>Contes de ma mère l'Oye</i> , 1697, incisione su legno, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	100
Fig. IV.3: apertura sulle pagg. del frontespizio e della pagina del titolo, Paris, Bibliothèque Nationale de France (la foto è nostra).	102
Fig. IV.4: dettaglio del frontespizio per <i>Contes de ma mère l'Oye</i> , 1697, incisione su legno, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	107
Fig. IV.5 J. de Sève, frontespizio per <i>Contes</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	110
Fig. V.1: vignetta del manoscritto illustrante <i>La Belle au bois dormant</i> , 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.	129
Fig. V.2: suddivisione spaziale della vignetta del manoscritto illustrante <i>La Belle au bois dormant</i> , 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.	132
Fig. V.3: C. Le Brun, <i>Le Sommeil de l'enfant Jésus ou Le Silence</i> , 1655, Paris, Louvre.....	137
Fig. V.4: C. Le Brun, <i>Sainte famille ou Le Bénédicité</i> , 1655-56, Paris, Louvre.	138
Fig. V.5: Jean-Baptiste Jouvenet, <i>Le mariage de la Vierge</i> , 1691, Alençon, Musée des Beaux Arts et de la Dentelle.	138

Fig. V.6: P. Mignard, <i>Saint Luc peignant la Vierge</i> , 1695, Troyes, Musée des Beaux Arts.....	139
Fig. V.7: N. Poussin, <i>Assunzione della Vergine</i> , 1630-32, Washington, National Gallery of Art.	139
Fig. V.8: vignetta del manoscritto illustrante <i>La Belle au bois dormant</i> , 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.	142
Fig. V.9: A. Clouzier, <i>La Belle au bois dormant</i> , 1697, incisione su legno, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	149
Fig. V.10: dettaglio dei grifoni in A. Clouzier, <i>La Belle au bois dormant</i> , 1697, incisione su legno, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	153
Fig. V.11: J. de Sève, <i>La Belle au bois dormant</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	155
Fig. V.12: suddivisione spaziale in J. de Sève, <i>La Belle au bois dormant</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.....	157
Fig. V.13: S. Fokke, <i>La Belle au bois dormant</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	161
Fig. V.14: diagonale in S. Fokke, <i>La Belle au bois dormant</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.....	164
Fig. V.15: apertura sulle pagg. de <i>La Belle au bois dormant</i> , 1742, Paris, Bibliothèque Nationale de France (la foto è nostra).	169
Fig. VI.1: vignetta del manoscritto illustrante <i>Le Petit Chaperon rouge</i> , 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.	183
Fig. VI.2: squadratura della vignetta del manoscritto illustrante <i>Le Petit Chaperon rouge</i> , 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.	187
Fig. VI.3: vignetta del manoscritto illustrante <i>Le Petit Chaperon rouge</i> , 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.	193

Fig. VI.4: A. Clouzier, <i>Le Petit Chaperon rouge</i> , 1697, incisione su legno, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	197
Fig. VI.5: J. de Sève, <i>Le Petit Chaperon rouge</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	202
Fig. VI.6: S. Fokke, <i>Le Petit Chaperon rouge</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	207
Fig. VI.7: apertura sulle pagg. de <i>Le Petit Chaperon rouge</i> , 1742, Paris, Bibliothèque Nationale de France (la foto è nostra).	216
Fig. VII.1, a sinistra: pagina del manoscritto de <i>La Barbe bleue</i> , 1695, New York, The Morgan Library and Museum.	227
Fig. VII.2, a destra: pagina dell'edizione Barbin de <i>La Barbe bleue</i> , 1697, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	227
Fig. VII.3: vignetta del manoscritto illustrante <i>La Barbe bleue</i> , 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.	237
Fig. VII.4: dettaglio su Santa Trifina, 1623 ca., pittura su legno, Pontivy, Chapelle Sainte Triphine.	244
Fig. VII.5: i vettori nella vignetta del manoscritto illustrante <i>La Barbe bleue</i> , 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.	245
Fig. VII.6: vignetta del manoscritto illustrante <i>La Barbe bleue</i> , 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.	247
Fig. VII.7: A. Clouzier, <i>La Barbe bleue</i> , 1697, incisione su legno, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	251
Fig. VII.8: J. de Sève, <i>La Barbe bleue</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	258
Fig. VII.9: J. de Sève, <i>La Barbe bleue</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	260

Fig. VII.10: i vettori nell'incisione di J. de Sève, <i>La Barbe bleue</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	262
Fig. VII.11: S. Fokke, <i>La Barbe bleue</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	267
Fig. VII.12: dettaglio sulla coppia, da S. Fokke, <i>La Barbe bleue</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	270
Fig. VII.13: dettaglio su Anna e i fratelli da S. Fokke, <i>La Barbe bleue</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	272
Fig. VII.14: logica iconica soggiacente a S. Fokke, <i>La Barbe bleue</i> , 1742, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	275
Fig. VII.15: apertura sulle pagg. de <i>La Barbe bleue</i> , 1742, Paris, Bibliothèque Nationale de France (la foto è nostra).	278
Fig. VII.16: G. de Mets, particolare de <i>Le Roman de Mélusine</i> , XV secolo, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	281
Fig. VIII.1: vignetta del manoscritto illustrante <i>Le Chat botté</i> , 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.	295
Fig. VIII.2: vettori nel guazzo de <i>Le Chat botté</i> , 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.	299
Fig. VIII.3: concezione sintagmatica del guazzo de <i>Le Chat botté</i> , 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.	301
Fig. VIII.4: vignetta del manoscritto illustrante <i>Le Chat botté</i> , 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.	303
Fig. VIII.5: A. Clouzier, <i>Le Chat botté</i> , 1697, incisione su legno, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	308
Fig. VIII.6: allusione a Boileau in A. Clouzier, <i>Le Chat botté</i> , 1697, incisione su legno, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	312

Fig. VIII.7: J. de Sève, <i>Le Chat botté</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	314
Fig. VIII.8: divisione spaziale in J. de Sève, <i>Le Chat botté</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	316
Fig. VIII.9: analisi del movimento in J. de Sève, <i>Le Chat botté</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	319
Fig. VIII.10: sistema piramidale in J. de Sève, <i>Le Chat botté</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	321
Fig. VIII.11: dettaglio del re in J. de Sève, <i>Le Chat botté</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	322
Fig. VIII.12: dettaglio del gatto in J. de Sève, <i>Le Chat botté</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	324
Fig. VIII.13: dettaglio del gatto in J. de Sève, <i>Le Chat botté</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	325
Fig. VIII.14: S. Fokke, <i>Le Chat botté</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	328
Fig. VIII.15: piani spaziali in S. Fokke, <i>Le Chat botté</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	331
Fig. VIII.16: dettaglio di S. Fokke, <i>Le Chat botté</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	333
Fig. VIII.17: quadrato semiotico de <i>Le Chat botté</i>	346
Fig. IX. 1: vignetta del manoscritto illustrante <i>Les Fées</i> , 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.	359
Fig. IX. 2: chiasmo cromatico nella vignetta del manoscritto illustrante <i>Les Fées</i> , 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.	363
Fig. IX.3: bipartizione nella vignetta del manoscritto illustrante <i>Les Fées</i> , 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.	365

Fig. IX.4: quadrato semiotico de <i>Les Fées</i>	367
Fig. IX.5: vettori nella vignetta del manoscritto illustrante <i>Les Fées</i> , 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.	370
Fig. IX.6: A. Clouzier, <i>Les Fées</i> , 1697, incisione su legno, Paris, Bibliothèque Interuniversitaire de la Sorbonne.....	372
Fig. IX.7: dettaglio da A. Clouzier, <i>Les Fées</i> , 1697, incisione su legno, Paris, Bibliothèque Interuniversitaire de la Sorbonne.....	375
Fig. IX.8: J. de Sève, <i>Les Fées</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	376
Fig. IX.9: vettori in J. de Sève, <i>Les Fées</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	380
Fig. IX.10: S. Fokke, <i>Les Fées</i> , 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.	381
Fig. IX.14: apertura sulle pagg. de <i>Les Fées</i> , 1742, Paris, Bibliothèque Nationale de France (la foto è nostra).	388
Fig. X.1, a sinistra: <i>screenshot</i> della <i>simple search</i> dal sito dell'archivio. ...	398
Fig. X.2, a destra: <i>screenshot</i> della <i>advanced search</i> dal sito dell'archivio. .	398
Fig. X.3: <i>screenshot</i> della <i>tag cloud</i> dal sito dell'archivio.....	399
Fig. X.4: <i>screenshot</i> della <i>view</i> dal sito dell'archivio.	400
Fig. X.5: <i>screenshot</i> della scheda dell'illustrazione dal sito dell'archivio.....	401

Abstract in English

Title: *Iconotextual editions of Charles Perrault's fairy tales: for an intermedial database*

Keywords: “Charles Perrault”, “fairy tales”, “visual semiotics”, “iconotext”, “illustrations”

This thesis is the result of a research project funded by the National Recovery and Resilience Plan. It is a semiotic study of the iconographic apparatus of three different editions of Charles Perrault's *Histoires ou Contes du temps passé* (*Mother Goose Tales*). The main object of the research is the analysis of the illustrations of the seventeenth-century author's tales within a corpus consisting of the 1695 manuscript, the first printed edition of 1697, and a special edition from 1742. These images – illustrating the fairy tales *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge*, *La Barbe bleue*, *Le Chat botté*, and *Les Fées* – are available and accessible online in the iconographic database created as an auxiliary tool for this work.

The study considers Perrault's work for what it has been since its first conception, such as an “iconotext”, a volume where text and images form a coherent and inseparable unit of meaning. Starting from this premise, which has been almost entirely overlooked by critics to date, the thesis

explores the functioning and role of the textual and iconographic dimensions within the work's "iconomy". Furthermore, it offers a reinterpretation of Perrault's tales through an unprecedented approach and an original methodology, drawing from visual semiotics and other fields of the humanities.

The dissertation is composed of two parts: a first part that introduces the author, the work, and the corpus, and a second part gathering the analyses of the three series of images of the various tales, alongside a chapter dedicated to the iconographic database.

The semiotic analyses primarily highlight the structural aspect of the tales' illustrations. Moreover, they generate new interpretations concerning the presence of symbolic components (the sphere of the sacred and the profane), thematic elements (latent eroticism, identity, power dynamics), and ideological dimensions (gender and social order) that are concealed by the author in the text, but that emerge instead from the semiotic study of the images.

Abstract en français

Titre: *Éditions iconotextuelles des contes de Charles Perrault : pour une base de données intermédiaire*

Mots-clés: “Charles Perrault”, “contes de fées”, “sémiotique visuelle”, “iconotexte”, “illustrations”

Cette thèse est le produit d’un projet de recherche financé par le Plan National de Relance et de Résilience. Il s’agit d’une étude sémiotique de l’apparat iconographique de trois éditions des *Histoires ou Contes du temps passé* de Charles Perrault. L’objet principal de la recherche est l’analyse des illustrations des contes de l’auteur du XVII^e siècle français qui paraissent dans le manuscrit d’apparat daté de 1695, dans la première édition imprimée de 1697 et dans une édition spéciale de 1742. Ces images – illustrant les contes de *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge*, *La Barbe bleue*, *Le Chat botté* et *Les Fées* – sont disponibles et consultables en ligne dans la banque de données iconographique réalisée pour couronner ce travail.

L’étude considère l’œuvre de Perrault pour ce qu’elle est depuis sa première conception, à savoir un «iconotexte», un volume où les textes et les images forment une unité de sens cohérente et indissociable. Partant de ce constat jusqu’alors pratiquement ignoré par la critique, la thèse interroge le

fonctionnement et le rôle de la dimension textuelle et de la dimension iconographique au sein de l'«iconomie» de l'œuvre. En outre, elle propose une réinterprétation des contes de Perrault au moyen d'une approche inédite et d'une méthodologie originale, issue des études de sémiotique visuelle et d'autres domaines des sciences humaines.

Le travail est composé de deux parties: une première partie qui introduit l'auteur, l'œuvre et le corpus de référence, et une deuxième partie regroupant les analyses des trois séries d'images des différents contes, ainsi qu'un chapitre consacré à la banque de données iconographique.

Les analyses sémiotiques menées sur le corpus mettent principalement en évidence l'aspect structurel des illustrations des contes. De plus, elles génèrent des interprétations inédites concernant la présence de composantes symboliques (la sphère du sacré et du profane), thématiques (érotisme latent, identité, dynamiques de pouvoir) et idéologiques (de genre et d'ordre social) qui sont occultées par l'auteur dans la dimension textuelle, mais qui ressortent à travers l'étude sémiotique des images.

Introduzione

Il était une fois... un bambino che adorava perdersi per le librerie del centro di Udine assieme alla nonna, una maestra in pensione *molto* generosa.

Un giorno, il bimbo si imbatte nella copertina di un libro che ritrae un uomo dalla barba blu che brandisce un coltello. Una volta aperto il volume, viene rapito dalle splendide illustrazioni che contiene: castelli, torri, mura merlate, cavalieri, dame, carrozze... insomma, tutto ciò che adora. Crescendo, tuttavia, il bambino sfoglia sempre meno quelle pagine e, col tempo, si dimentica gradualmente di quell'universo fiabesco. Proseguendo gli studi, però, incontra un insegnante appassionato che glielo fa riscoprire e che gli dà gli strumenti per poterlo comprendere e interrogare. Quell'immaginario incantato, allora, diviene per il ragazzo ancora più affascinante.

Quel "ragazzo" sono *io* (anzi, siamo *noi*) e possiamo affermare con certezza che quell'edizione di *Barbablù* di Charles Perrault regalataci dalla nonna che tuttora abbiamo sullo scaffale dei libri del cuore, è ciò che ci ha condotto ad intraprendere il lavoro di ricerca che ci apprestiamo ad introdurre.

Questa tesi è uno studio semiotico dell'apparato iconografico di tre diverse edizioni dei *Contes* di Charles Perrault. L'oggetto principale della ricerca sono quindi le illustrazioni dei racconti dell'autore seicentesco presenti all'interno del manoscritto datato 1695, della prima edizione a stampa del 1697 e di una particolare edizione del 1742. Tali immagini sono disponibili

e consultabili online nella banca dati iconografica realizzata a corredo di questo lavoro¹.

Le *Histoires ou Contes du temps passé* di Charles Perrault sono parte del codificato canone letterario seicentesco e contano un discreto numero di edizioni critiche. Tuttavia, gli studi condotti negli anni sulle fiabe perraultiane si sono focalizzati essenzialmente sull'analisi e sull'interpretazione del testo, tralasciando un dettaglio a nostro parere fondamentale: il fatto che la raccolta sia stata concepita dal suo autore con delle immagini sin dalla sua prima apparizione sulla scena letteraria tardo seicentesca. A tal proposito, nel 1990, il filosofo e semiologo francese Louis Marin rileva il bisogno di

lire [*les contes de Perrault*] en regardant les images puisque ce sont des contes illustrés; aussi faudrait-il analyser la nature et la fonction des vignettes [...] dans leur relation avec l'image du frontispice qui est comme la tête de la série².

Eppure, è solo nell'ultima decina d'anni circa che la critica ha iniziato ad interessarsi a questi importanti elementi che da sempre accompagnano i racconti dell'accademico. Quello dell'"illustration du conte merveilleux français du XVII^e et XVIII^e siècles" è infatti un campo di ricerca ancora in espansione, al cui interno numerose questioni sono ancora da indagare³. La nostra ricerca si inserisce proprio in questo recente ambito di studio.

Con questo elaborato, intendiamo dunque focalizzarci sulle illustrazioni, considerando l'opera perraultiana per quello che è fin dal suo primo

¹ Si rimanda al *database* disponibile su <<https://edvara.infofactory.it/edizioni-iconotestuali-delle-fiabe-di-charles-perrault-per-una-banca-dati-intermediale/>>, ultima consultazione: 11 novembre 2025.

² L. Marin, *Préface-image. Le frontispice des Contes-de-Perrault*, «Europe», n. 739-740, 1990, p. 118.

³ Cfr. lo stato dell'arte stilato da Anne Defrance: *L'illustration du conte merveilleux français des XVII^e et XVIII^e siècles: un objet de recherches en pleine expansion*, «Féeries», n. 11, 2014. Disponibile su: <<https://journals.openedition.org/feeries/926>>; ultima consultazione: 11 novembre 2025.

concepimento, ovvero un iconotesto: “un ensemble dans lequel textes et images forment une unité de sens cohérente et indissociable”⁴. È a partire da quest’aspetto intrinseco dell’opera che prende le mosse il nostro lavoro: metteremo in evidenza la peculiarità figurativa di questo iconotesto, inserendoci all’interno dell’odierno dibattito sull’intermedialità, soprattutto relativamente all’interazione tra la dimensione testuale e quella visiva. Ci interrogheremo quindi sul funzionamento di questi due aspetti all’interno dell’economia, o meglio, dell’“iconomie”⁵ dell’opera, stabilendo il livello di indipendenza o di dipendenza tra testo e immagine. Sarà questa l’occasione, inoltre, per esaminare ulteriormente l’opera di Perrault, reinterpretando i racconti mediante un approccio originale e, soprattutto, alla luce dell’analisi condotte sulle illustrazioni che li accompagnano.

Dal momento che ad oggi non esistono metodologie esaustive per poter procedere con uno studio sistematico e approfondito delle illustrazioni presenti in un’opera letteraria, abbiamo elaborato un metodo composito e pluridisciplinare che abbraccia diverse teorie e strumenti analitici derivanti da studi di matrice semiotica, principalmente dalla semiotica visiva, nonché da altri ambiti delle scienze umane.

Questa ricerca, perciò, è in linea con l’attuale interesse dimostrato dalle *humanities* verso l’aspetto digitale, visuale e intermediale. Per di più, il nostro studio ambisce alla promozione di un dialogo interdisciplinare, mirato soprattutto al superamento della testolatria che ancora oggi tende a dominare gli studi umanistici.

⁴ U. Heidmann, *Ces images qui (dé)trompent. Pour une lecture iconotextuelle des recueils manuscrit (1695) et imprimé (1697) des contes de Perrault*, «Féeries», n. 11, 2014. Disponibile su: <<https://journals.openedition.org/feeries/937>>; ultima consultazione: 11 novembre 2025.

⁵ O. Leplatre, *Les métamorphoses plastiques de la féerie. Jacques de Sève et Simon Fokke illustreurs de Perrault*, «Rubriques», n. 3, 2024. Disponibile su: <<https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/numeros/illustrer-contes-perrault/metamorphoses-plastiques-feerie#header>>; ultima consultazione: 11 novembre 2025.

Per esigenze qualitative, quantitative, temporali e tematiche, tuttavia, il nostro studio non prenderà in considerazione l'integrità delle illustrazioni dei racconti perraultiani, ma solamente quelle delle fiabe presenti a partire dal manoscritto. Inoltre, siamo consapevoli che l'arco cronologico che prenderemo in considerazione è ristretto e non tiene conto della grande fioritura dell'edizione illustrata avvenuta durante il corso del XIX secolo. Questi due limiti del nostro lavoro possono, però, essere interpretati altresì come delle possibili linee di sviluppo della ricerca, che quindi si presenta come aperta.

Per quanto riguarda l'organizzazione, la tesi è divisa in due parti. Abbiamo concepito la Prima Parte – che comprende i capitoli dal I al IV – come un'introduzione graduale al lavoro di ricerca vero e proprio che, invece, occupa i capitoli dal V al X, riuniti nella Seconda Parte.

Nel dettaglio, il Capitolo I è dedicato all'esposizione della vita e delle opere di Charles Perrault. Dopo aver tratteggiato alcune caratteristiche della famiglia di provenienza, procederemo concentrandoci sulla biografia dell'autore; in particolare, metteremo in luce la ricchezza e la varietà dei suoi numerosi scritti, frutto di una concezione militante e politicizzante della letteratura, in relazione ad alcuni eventi rilevanti per la storia letteraria del *siècle classique*. Presenteremo poi la sua opera principale, i *Contes*; chiariremo altresì alcune questioni relative al numero e al genere dei racconti e al titolo della raccolta.

Nel Capitolo II tratteremo del nostro corpus di riferimento, costituito dalle illustrazioni contenute in tre edizioni dei *Contes*. Ci concentreremo dapprima sul manoscritto d'apparato datato 1695: ne esporremo la storia, le caratteristiche e l'organizzazione; soprattutto, focalizzeremo la nostra attenzione sulle immagini e sulla loro funzione. Presenteremo, poi, l'edizione Barbin datata 1697: chiariremo innanzi tutto la genesi editoriale ed evidenzieremo la dipendenza di questa prima edizione a stampa rispetto

al manoscritto. Tra i due esemplari, infatti, i punti in comune sono molti, a partire dalle illustrazioni che, come dimostreremo, hanno un ruolo più che rilevante all'interno di quest'edizione; infine, tratteggeremo la vita dell'autore delle incisioni e ne commenteremo l'opera. Il capitolo si chiude sulla terza edizione compresa nel corpus, datata 1742; si tratta di un volume speciale sotto molti aspetti: nei vari paragrafi daremo risalto alle innovazioni che contraddistinguono quest'esemplare, delineandone le due serie di illustrazioni di cui è composto; per concludere, esporremo qualche notizia biografica relativa ai due autori delle incisioni.

Il Capitolo III sarà dedicato all'esposizione della metodologia che applicheremo per l'esame del nostro corpus. Basato su un approccio multidisciplinare e multisettoriale, il nostro metodo si configura innanzitutto come pluri- e interdisciplinare. L'elaborato, quindi, si colloca sulla scia critica di quegli studi di matrice semiotica che vertono sullo studio dei testi visivi, ovvero delle immagini. Partendo dall'assunto greimassiano relativo alla distinzione tra una semiotica plastica ed una semiotica figurativa per l'analisi di un qualsiasi testo visivo, nel capitolo esporremo le teorie e i principi di cui ci serviremo per le nostre analisi, focalizzandoci espressamente sulla presentazione del singolo strumento analitico, al fine di spiegarne le motivazioni dell'impiego e i risultati ottenibili.

Chiude la Prima Parte il Capitolo IV, destinato alla presentazione dei frontespizi delle tre edizioni in esame. Sarà questa l'occasione per presentare le tre immagini – molto simili tra loro ma allo stesso tempo piuttosto diverse – e per esporre qualche considerazione proposta dai più autorevoli studiosi; infatti, diversamente dalle altre immagini, i frontespizi hanno destato una discreta attenzione critica. Accanto a questa rassegna avremo altresì modo di offrire qualche nostra riflessione in merito alla funzione e al ruolo di questi importanti elementi peritestuali; soprattutto, ci concentreremo sull'illustrazione presente nell'edizione Barbin.

La Seconda Parte, poi, costituisce il cuore del nostro lavoro. Ad eccezione del X, i capitoli compresi in questa sezione presentano la medesima struttura interna: dopo il riassunto della fiaba, esporremo qualche cenno circa la sua ricezione critica; in questi primi due paragrafi metteremo quindi in evidenza quelle fasi e quelle caratteristiche delle diegesi che risultano più funzionali per il successivo esame delle immagini. Quest'ultimo avverrà seguendo un ordine rigoroso e cronologico: facendo riferimento alla successione stabilita dal manoscritto, prenderemo in considerazione per ogni fiaba dapprima l'illustrazione del manoscritto, poi dell'edizione Barbin, infine dell'edizione neerlandese. I capitoli si concluderanno con delle considerazioni finali.

Il Capitolo V è dedicato all'analisi delle illustrazioni de *La Belle au bois dormant*, la fiaba più lunga e complessa dell'intera raccolta. Vedremo che, sebbene ci sia un certo grado di stabilità nell'iconografia associata a questo racconto, le quattro incisioni si prestano in realtà a quattro interpretazioni diverse, accomunate da una tensione antitetica tra sacro e profano.

Il Capitolo VI si focalizza sulla fiaba de *Le Petit Chaperon rouge*, probabilmente il racconto più famoso e fortunato dell'accademico. Scopriremo che la fiaba cela molto più di quanto non racconti apertamente; le immagini, infatti, susciteranno alcuni interrogativi relativi alla fluidità identitaria dei personaggi e alla componente erotica soggiacente sia alle illustrazioni che al testo.

Al centro del Capitolo VII c'è *La Barbe bleue*, una delle fiabe più affascinanti della raccolta. Dopo averne stabilito il genere letterario di appartenenza, esamineremo la complessa configurazione delle quattro illustrazioni che l'accompagnano. Inoltre, avremo modo di evidenziarne le implicazioni storiche, sociali, sacre, unitamente a quelle più secolari.

Al celeberrimo *Chat botté* è dedicato il Capitolo VIII. Qui, tratteremo dell'intertestualità tra il racconto ed altri scritti coevi e del genere letterario

di appartenenza. A quest'ultimo, è legata una componente essenziale della storia, riguardante l'ordine politico e sociale che vi soggiace, riscontrabile nella totalità delle illustrazioni della fiaba. Le nostre indagini iconografiche, inoltre, evidenzieranno alcuni aspetti circa la dicotomia tematica su cui si fonda la vicenda.

L'ultima fiaba di cui ci occuperemo, *Les Fées*, è l'oggetto del Capitolo IX. Seppur l'iconografia associata a questa fiaba possa risultare monotona, rileveremo invece una dinamicità interna considerevole, che ci permetterà di apprezzare maggiormente questa storia generalmente poco conosciuta. Infine, il Capitolo X illustrerà l'organizzazione e il funzionamento della banca dati iconografica che correda l'elaborato. Sarà altresì l'occasione per suggerirne qualche possibile uso e impiego soprattutto in ambito scolastico e accademico.

Nelle Conclusioni finali riprenderemo il contenuto dell'intero elaborato e discuteremo i risultati che abbiamo ottenuto dalle nostre analisi.

Concludono la tesi, la Bibliografia, la Sitografia e la Filmografia. Presenteremo una rassegna organizzata per ambiti delle fonti che abbiamo utilizzato e consultato per le nostre ricerche. Più precisamente, studi su Charles Perrault, sui *Contes*, sulla semiotica, sulla psicologia della percezione, sulle illustrazioni, sulle fiabe, sull'editoria, sul XVII secolo e su altri ambiti. Da questa parte conclusiva trasparirà l'essenza pluridisciplinare del lavoro, l'eterogeneità degli studi utilizzati e la trasversalità della ricerca.

Ci teniamo ad indicare, infine, che il progetto che ha portato all'elaborazione di questa tesi è stato finanziato dai fondi del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza e che la presente tesi è coerente con i suoi principi ed obblighi. Nel dettaglio, la trasversalità, così come la multidisciplinarietà e la multisettorialità, rappresentano degli elementi

caratterizzanti la ricerca condotta in questi anni. Inoltre, in materia di transizioni gemelle – *green* e *digital* – facciamo presente che la totalità del nostro corpus di riferimento è fruibile online e ciò ci ha permesso di limitare i nostri spostamenti fisici – ridotti ai due periodi previsti passati in Francia presso l’Université de Tours e l’Aix-Marseille Université – e di contenere al massimo la creazione di documenti cartacei o la formulazione di richieste potenzialmente impattanti per l’ambiente. In tal modo, abbiamo contribuito ad assicurare il carattere digitale nonché ecologico del progetto che abbiamo portato a termine, non arrecando altresì danni significativi all’ambiente, in quanto le strutture che sono state coinvolte nelle ricerche sono tutte degli stabilimenti pubblici e certificati secondo gli standard europei e statali. Per concludere, in materia di *open science* e *fair data*, il presente elaborato sarà naturalmente reso pubblico, ma soprattutto la banca dati accessoria ne assicura il carattere aperto e fruibile. Seppur in minima parte, queste componenti concorrono alla costruzione di una società più inclusiva e partecipativa, abbattendo eventuali barriere ed estendendo il diritto democratico di accesso all’informazione. Ciò è stato possibile grazie alla disponibilità dei responsabili del Laboratorio informatico per la Documentazione Storico-Artistica (LIDA) del Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio culturale dell’Università di Udine – che ringraziamo per la collaborazione – poiché ci ha concesso uno spazio prestigioso dove poter far conoscere la nostra ricerca e mostrare l’oggetto dei nostri studi.

Parte Prima

Capitolo I

Charles Perrault e i *Contes*

*PERRAULT, qui plein d'un beau Genie,
Eut dans tous ses Ecrits une grace infinie,
Droit & simple en ses mœurs, il chercha le vray bien,
Et sceut unir en luy, dès sa tendre jeunesse,
Le bel esprit, & la sagesse,
Et l'honneste homme, & le Chrestien.*

P. TALLEMANT, *Épitaphe de M. Perrault*

I.1 Vita e opere di Charles Perrault (1628-1703)

I.1.1 Il clan Perrault

Charles Perrault nasce a Parigi il 12 gennaio 1628 in una famiglia borghese piuttosto agiata, appartenente alla “haute bourgeoisie d’offices” simpatizzante per il giansenismo. Il padre Pierre, originario di Tours, è un alto magistrato al Parlamento di Parigi, mentre la madre, Pâquette Leclerc, un’ereditiera dell’Île-de-France. Charles è l’ultimo di sette fratelli: il suo gemello François muore sei mesi dopo la nascita¹ e sua sorella Marie muore

¹ Charles inizia le sue *Mémoires* proprio rivelando questa notizia: “Je suis né le douzième janvier 1628, et né jumeau. Celui qui vint au monde quelques heures avant moi fut nommé François, et mourut six mois après”. C. Perrault, *Mémoires de ma vie*. Paris: Éditions

a tredici anni. Con gli altri quattro fratelli Charles intratterrà buoni rapporti per tutta la vita, aiutandoli e supportandoli nelle loro rispettive carriere. Prima di proseguire con la biografia di Charles, riteniamo utile accennare a qualche fatto riguardante i fratelli Perrault.

Jean (?-1669) segue le orme del padre divenendo avvocato; muore durante un viaggio a Bordeaux intrapreso con il fratello Claude².

Pierre (1611-1680) diventa “Réceveur général des Finances”, ma viene costretto da Colbert a lasciare la carica, poiché il ministro lo ritiene colpevole di qualche imprudenza; si dedica così all'idrologia, campo in cui eccelle, diventando uno dei primi scienziati a modernizzare il concetto di “ciclo idrologico”, approfondendo la questione dell'acqua piovana, dell'evaporazione, delle infiltrazioni e introducendo nozioni come quella del “bacino idrografico”³; inoltre, Pierre è altresì autore⁴ e il traduttore in francese del poema eroicomico *La Secchia rapita* di Alessandro Tassoni pubblicata nel 1678⁵.

Macula, 1993, p. 109. La gemellarità mancata ha inevitabilmente influenzato la vita e le opere di Perrault. Marc Soriano – così come la maggior parte delle biografie dedicate all'accademico – ne tratta a più riprese le conseguenze. Avremo modo di constatare questa componente analizzando l'illustrazione de *La Barbe bleue* contenuta nel manoscritto e nell'edizione Barbin. Cfr. M. Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. Paris: Gallimard, 1977.

² Quest'ultimo tiene un diario durante tutto il viaggio di andata, ed è qui che possiamo leggere della morte e dei funerali di Jean: “Le mercredi 30 [*octobre 1669*], sur les six heures du matin, l'assoupissement [*de Jean*] augmenta encore davantage et la difficulté d'avaler fut bien plus grande qu'à l'ordinaire. Sur les huit heures il perdit tout sentiment, et entre midi et une heure il mourut. [...] Le lieu de la sépulture est au pied de l'autel de la chapelle Saint-Jean, dans l'église de Saint-Rémy [*de Bordeaux*], la paroisse où nous demeurions”. C. Perrault, *Voyage à Bordeaux*. Paris: Ramsay, 2010, pp. 136-139.

³ Cfr. P. Perrault, *De l'origine des fontaines*. Paris: Pierre Le Petit. 1674, disponibile su <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8703847d/f1.item>>, (ultima consultazione: 11 novembre 2025); S. Barontini, M. Settura, *Beyond Perrault's experiments: repeatability, didactics and complexity*, «Hydrology and Earth System Sciences», n. 24, 2020, pp. 1907–1926.

⁴ Sull'attività letteraria di Pierre si veda, ad es., J. Leclerc, C. Nédelec, *Pierre Perrault critique littéraire*, «XVII^e Siècle», n. 264, 2014, pp. 429-445.

⁵ A proposito di questa traduzione, Luca Ferraro dimostra come la versione di Pierre sia di fatto uno strumento di propaganda a favore delle teorie dei Moderni nella famosa *Querelle* in cui Charles avrà un ruolo rilevante e decisivo. Cfr. L. Ferraro, *Alessandro*

Claude (1613-1688) è “il più Perrault dei Perrault: medico, fisico, naturalista, architetto, latinista, archeologo, costruttore di macchine e rimatore”⁶; membro dell’allora neonata Académie des Sciences, tra i suoi lavori più celebri ricordiamo una traduzione di Vitruvio e la realizzazione, assieme a Charles, della “Colonnade du Louvre”, la facciata est del palazzo parigino visibile ancora oggi⁷.

Infine, Nicolas (1624-1662) è appassionato di matematica e uno studioso di teologia; per via delle sue idee gianseniste e antigesuitiche, e per aver apertamente difeso le tesi di Antoine Arnauld, viene allontanato dalla Sorbona⁸. Pubblicata postuma, la sua *La Morale des jésuites extraite fidèlement de leurs livres* provoca un acceso dibattito.

Da questa breve rassegna sulla famiglia Perrault possiamo osservare come le vite dei vari fratelli siano legate l’una all’altra, non solo da legami di sangue, bensì – e soprattutto – da rapporti ideologici e di carriera. Nel “clan Perrault”, infatti, ci si aiuta a vicenda; a questo proposito, Oded Rabinovitch osserva che

Kinship network played a crucial [...] role in the cultural and intellectual ferment of seventeenth-century France, even as culture in its turn shaped kinship. [...] I place Charles in the web of his own family, whose kinship ties structured the careers and writings projects of its members. [...] The careers of four Perrault brothers –

Tassoni nella “Querelle des Anciens et des Modernes”: le ragioni di una traduzione, «Studi Francesi», n. 196, 2022, pp. 14-25.

⁶ L. Chini-Velan, *Carlo Perrault*. Firenze: Le Monnier, 1960, p. 6.

⁷ È indubbio che l’influenza e le conoscenze di Charles nell’amministrazione pubblica siano state fondamentali per la realizzazione del progetto. In ogni caso, per la facciata viene chiamato a Parigi niente meno che Gian Lorenzo Bernini, che lavora nel frattempo al celebre busto di Luigi XIV. Nelle sue *Mémoires*, Charles dedica svariate pagine al soggiorno parigino del Bernini, rimarcando a più riprese il carattere scorbutico dell’artista romano e l’odio che intercorre tra quest’ultimo e Colbert (“ils étoient mal contents l’un de l’autre”). Cfr. C. Perrault, *Mémoires de ma vie* cit., pp. 152-188 e A. Cojannot, *Claude Perrault et le Louvre de Louis XIV. À propos de deux livres récents*, «Bulletin Monumental», n. 3, 2003, pp. 231-239.

⁸ Sul rapporto tra Nicolas e Arnauld e sul processo al teologo giansenista si veda, ad es., A. Hallays, *Les Perrault*. Paris: Perrin & C., 1926, pp. 7-11 e J. Lesaulnier, *Nicolas Perrault, théologien de Port-Royal 1624-1661*, «XVII^e Siècle», n. 264, 2014, pp. 417-427.

Pierre, Claude, Nicolas, and Charles – overlapped and connected.
[...] They did so through the savvy use of networks and new institutions⁹.

I Perrault sono infatti molto attivi socialmente: discutono spesso di attualità e di cultura e invitano presso la loro casa di campagna di Viry gli intellettuali e i letterati più brillanti del loro tempo. Quest'ambiente virtuoso sarà decisivo per la formazione del giovane Charles e un motore per la sua ambizione.

I.1.2 L'infanzia

Come tutti i membri del clan, Charles viene mandato ancora molto giovane a studiare presso il Collège de Beauvais. Nelle sue *Mémoires*, infatti, scrive:

ma mère se donna la peine de m'apprendre à lire, après quoi on m'envoya au Collège de Beauvais, à l'âge de huit ans et demi. J'y ai fait toutes mes études, ainsi que tous mes frères, sans que pas un de nous y ait jamais eu le fouet¹⁰.

Charles, infatti, è uno studente brillante così come i suoi fratelli, ma è altresì indisciplinato e incline all'impertinenza, tanto da avere un diverbio con il suo insegnante, “le régent de philosophie”, che lo spinge a studiare a casa assieme all'amico Beurain. Le letture preferite da Charles comprendono la Bibbia, Tertulliano, l'*Histoire de France* di La Serre, Virgilio, Orazio, Tacito¹¹ e la maggior parte dei classici. Queste letture lo

⁹ O. Rabinovitch, *The Perrault: a family of letters in early modern France*. Ithaca: Cornell University Press, 2018, pp. 2-3.

¹⁰ C. Perrault, *Mémoires de ma vie* cit., p. 109.

¹¹ Questi ultimi tre sono tutti autori del secolo di Augusto che Charles paragona all'epoca di Luigi XIV nel poema che leggerà all'Académie Française intitolato *Le Siècle de Louis le Grand*.

portano, ancora giovanissimo, a riscrivere assieme al fratello Claude e all'amico Beaurain il quarto libro dell'*Eneide* in versione burlesca:

dans ce temps-là vint la mode du burlesque. M. Beaurain, qui savait que je faisais des vers, mais qui jamais n'avait pu en faire, voulut que nous traduisissions le sixième livre de l'Énéide en vers burlesques [...] mon frère, celui qui fut depuis docteur en Sorbonne [...] se mit à travailler avec nous et nous aida beaucoup¹².

I.1.3 La giovinezza

Nel 1651, Charles termina i suoi studi di giurisprudenza presso l'Università di Orléans e inizia a lavorare come avvocato nella capitale. Dopo qualche processo, però, si rende conto che l'avvocatura non fa per lui:

je plaidai deux causes avec assez de succès, [...] mais mes frères me dégoûtèrent tellement de la profession d'avocat que je m'en dégoûtai aussi moi-même sensiblement¹³.

Inizia così a dedicarsi alla letteratura, e nel 1654 pubblica, assieme al fratello Claude e all'amico Beaurain, un poema intitolato *Les Murs de Troie ou L'origine du burlesque*¹⁴:

¹² M. Soriano, *Le Dossier Charles Perrault*. Paris: Hachette, 1972, p. 35.

¹³ C. Perrault, *Mémoires de ma vie* cit., p. 122. L'integralità del passaggio dove Charles racconta del suo breve impiego d'avvocato dimostra quanto sostiene Marc Soriano relativamente al carattere *pro domo* delle *Mémoires*, composte sul finire della vita e soprattutto dopo la forte delusione provocata dall'esclusione dall'amministrazione pubblica, avvenuta verosimilmente per il numero ingente di nemici accumulati durante gli anni di corte. Cfr. M. Soriano, *Les contes de Perrault* cit., pp. 218-219.

¹⁴ Cfr. Cl. Perrault, Ch. Perrault, Beaurain, *Les Murs de Troie ou L'origine du Burlesque*. Paris: Louis Chamhoudry, 1653, disponibile su <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k-714044/f3.item>> (ultima consultazione: 11 novembre 2025). Su *Les Murs de Troie* e l'*Énéide burlesque* si veda, ad es., M. Soriano, *Burlesque et langage populaire de 1647 à 1653: sur deux poèmes de jeunesse des frères Perrault*, «Annales: Economies, sociétés, civilisations», n. 4, 1969, pp. 949-975.

dans ce récit en vers, Perrault montre Apollon et Neptune devenus maçons et construisant les murs de Troie. Cette épreuve imposée par Zeus dans la mythologie grecque devient le sujet d'une métamorphose poétique: celle qui fait descendre de la majesté divine à la gaieté du burlesque¹⁵.

Infatti, grazie al linguaggio popolare appreso dagli operai durante la costruzione delle mura di Troia, Apollo e Nettuno danno vita al genere burlesco.

Negli anni seguenti, poi, il fratello Pierre acquista la carica di “Receveur général des Finances de Paris”¹⁶ e chiede a Charles di assisterlo nel suo lavoro come *commis*: questa occupazione si rivelerà fondamentale per la carriera amministrativa e letteraria – nonché politica – di Charles, che non solo si occupa di alcune faccende come il riparto del denaro pubblico, ma anche di gestire l'immagine del fratello; in cambio, quest'ultimo si spende per cercare di accrescere la sua reputazione a corte. Uno dei primi passi compiuti in questa prospettiva da Pierre è acquisire la ricca biblioteca dell'Abbé de Cérisy, accademico ed erudito stimato. Charles passa i ritagli di tempo che la sua occupazione gli concede nella “fort belle bibliothèque”¹⁷, che, di fatto, “lui ouvre l'esprit, le stimule, l'enrichit. Il lui fournit des thématiques et des ouvrages complets que son imagination peut renouveler”¹⁸. Non è da escludere, poi, che l'ispirazione arrivi a Charles

¹⁵ Y. Touchefeu, *Métamorphoses sur le Parnasse Galant: jeux littéraires de Charles Perrault*. In: J. Pigeaud (édité par), *MÉTAmorphose(s)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 131.

¹⁶ Per cercare di “redorer le Trésor” statale messo in ginocchio dalle continue guerre, il governo di Louis XIV crea un sistema di “charges” e “offices” amministrativi che vende a coloro che vogliono acquisire del prestigio sociale ed economico. È la classe borghese che acquista maggiormente queste cariche, in quanto meno care e più lucrative rispetto a dei titoli nobiliari. Questo mercato cresce sempre più, arricchendo borghesi e Tesoro, tanto che la carica che Pierre compera grazie alla dote della neosposa e ai prestiti dei fratelli Claude e Charles nel 1654 per circa 190.000 *livres*, passa attorno al 1725 ad addirittura 1.000.000 di *livres*. Cfr. D. Dessert, *L'argent et la mobilité sociale*. In: J. Truchet (sous la direction de), *Le XVII^e siècle: diversité et cohérence*. Paris: Berger-Levrault, 1992, pp. 147-156 e P. Bouchenot-Déchin, *Perrault*. Paris: Fayard, 2018, p. 63.

¹⁷ C. Perrault, *Mémoires de ma vie* cit., p. 123.

¹⁸ P. Bouchenot-Déchin, *Perrault* cit., p. 65.

anche dalle sue frequentazioni con il *beau monde*. Nel 1657, in seguito alla morte della madre – il padre muore cinque anni prima – Pierre eredita la tenuta della famiglia a Viry-sur-Orge¹⁹. I fratelli Perrault decidono di abbellire la dimora: lavorano assieme al progetto di ristrutturazione e aprono la casa ad artisti, letterati e intellettuali. È in una delle frequenti cene-salotto organizzate dai fratelli Perrault che Charles – per mezzo dell’intercessione di Pierre – conosce, tra gli altri, Nicolas Fouquet²⁰. Risalgono a questo periodo: i rondò *Portrait d’Iris* e *Portrait de la voix d’Iris* del 1659²¹; l’*Ode sur la paix*, l’*Ode sur le mariage du Roi* e il *Dialogue de l’amour et de l’amitié* dell’anno seguente²²; l’allegoria galante in prosa *Le Miroir ou la métamorphose d’Orante* del 1661²³; infine, l’*Ode au Roi sur la naissance de Monseigneur le Dauphin* dello stesso anno.

¹⁹ Oggi Viry-Châtillon, nel dipartimento dell’Essonnes. Dopo essere appartenuta alla famiglia Perrault, la dimora passa nelle mani di altre famiglie fino al 1950, anno in cui viene demolita. È comunque visibile in alcune cartoline d’epoca.

²⁰ Nicolas Fouquet (1615-1680) è sovrintendente alle finanze di Luigi XIV prima di Colbert. Diviene ricchissimo, al punto da prestare del denaro alla corona. È suo il meraviglioso castello di Vaux-le-Vicomte. Il salotto di Fouquet è frequentatissimo dalla *crème de la crème* letteraria e mondana, tra cui Charles, che qui ha modo di iniziare a tessere la sua tela di relazioni. Dopo anni di favore reale, Fouquet viene accusato di malversazione e condannato a detenzione perpetua. I dettagli del suo processo sono raccontati all’amico Pomponne da Mme de Sévigné, assidua frequentatrice di Vaux-le-Vicomte, nonché indirettamente coinvolta nello scandalo, poiché alcune delle sue lettere a Fouquet vengono ritrovate in una cassettera nel momento del sequestro del castello. Cfr. Mme de Sévigné, *Lettres choisies*. Paris: Gallimard, cit., pp. 42-57 e J. C. Petitfils, *Fouquet*. Paris: Perrin, 2008, Cap. XX.

²¹ “Je fis ce Portrait d’Iris à Viry, sur une idée en l’air, et ne crus nullement qu’il fût, à beaucoup près, aussi bon qu’il fût trouvé dans le monde quand il y parut”. C. Perrault, *Mémoires de ma vie* cit., p. 123.

²² Quest’ultima opera è un gioco mondano che consiste in un vero e proprio dialogo tra Amour e Amitié sulla natura dell’amore. Il *Dialogue* viene letto nel salotto di Fouquet e viene apprezzato dal pubblico e dal sovrintendente alle finanze, tanto che “le fit écrire sur du velin avec de la dorure et de la peinture”. Inoltre, si tratta di uno dei pochi testi di Charles per i quali Boileau – suo avversario letterario e nemico – gli riconosce del merito; verrà citato dal collega accademico in una delle lettere di riconciliazione nel 1664. Cfr. M. Soriano, *Notice a Dialogue de l’Amour et de l’Amitié*. In: C. Perrault, *Contes*. Paris: Flammarion, 1989, pp. 330-334. Nel volume è contenuto anche l’integrità del *Dialogue* (pp. 67-82).

²³ Altro gioco mondano recitato nei salotti, *Le Miroir*, oggi pressoché sconosciuto e dimenticato, è in realtà lo scritto più apprezzato e rieditato – Jean-Pierre Collinet ne conta

I.1.4 La maturità: l'ascesa

Charles inizia così ad avere successo nei salotti letterari; è qui che conosce quelli che diventeranno i suoi amici più stretti: gli autori Philippe Quinault e Jean de La Fontaine e il primo pittore di corte Charles Le Brun. Inoltre, viene notato dai funzionari di corte: è alla fine del 1662 che viene chiamato ufficialmente dal neoministro alle finanze Colbert per entrare a far parte del suo *entourage*. Un anno più tardi, Charles si distingue e diventa *commis* del pressoché onnipotente ministro, poi suo uomo di fiducia, segretario personale e favorito; viene nominato più tardi “Surintendant des Bâtiments du roi” e segretario dell’allora Petite Académie, divenuta poi l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres²⁴. Presso quest’istituzione, Charles ha il compito di stendere dei programmi iconografici per diffondere il prestigio del Re Sole, redigere le iscrizioni per i monumenti pubblici, i motti da inserire nelle tappezzerie, nelle medaglie e negli scritti, nonché deve occuparsi delle occasioni nelle quali mostrare la magnificenza reale, ideando eventi pubblici o privati. Inoltre, è tenuto a

superviser et corriger les livres qui parlent de Louis XIV ou qui contribuent à justifier ses conquêtes et à instruire ses peuples, mettre en chantier l’histoire de son règne, ce ne sont pas là de petites affaires. Il s’agit en fait de la clé de voûte du système absolutiste, ce que nous appellerions aujourd’hui le ministère de

quattro di edizioni – mentre Charles è in vita. Cfr. J. P. Collinet, *Notice a Le Miroir ou la métamorphose d’Orante*. In: C. Perrault, *Contes*. Paris: Gallimard, 1981, pp. 195-210 e 358-363.

²⁴ Quest’Accademia nasce inizialmente su idea di Colbert come “une espèce de petit conseil” incaricato di servire alla gloria del re. Il circolo, poi, si allarga fino ad includere dieci partecipanti, tra cui Charles, Chapelain – che è colui che lo mette in relazione inizialmente con Colbert –, Charpentier e Boileau. Uno dei primi compiti dell’Académie è quello di redigere una lista di artisti, scrittori e intellettuali favorevoli alle politiche statali, ai quali corrispondere un vitalizio in cambio degli elogi al re. Cfr. J. P. Charbonneau, *Charles Perrault (1628-1703) ou le plein de soleil*. Versailles: Via Romana, 2017, pp. 88-89.

l'Information (d'une Information dirigée) ou de la Propagande ou encore le département des «publics relations»²⁵.

Charles si fa dunque strada nell'amministrazione pubblica; viene apprezzato dalla corona e partecipa attivamente alla vita di corte.

Nel 1665, grazie alle sue conoscenze e alla sua posizione, fa in modo che il fratello Claude entri nell'*affaire* della ricostruzione del colonnato del Louvre. Ciò avviene in seguito ad un complotto ordito ai danni dell'artista e architetto Gian Lorenzo Bernini che, dopo l'inizio dei lavori secondo i suoi disegni, si vede estromesso dal progetto poiché giudicato "trop baroque". È a questo punto che entrano in scena i due fratelli; non solo, due anni dopo, Charles fa in modo che i disegni di Claude vengano scelti per la costruzione dell'Observatoire de Paris²⁶. A proposito di questa parentesi nella vita dell'accademico, Marc Soriano rileva che

Charles Perrault est, ou est rapidement devenu, un homme de cour. Il a appris à mentir, à intriguer, à louvoyer. La tactique qui lui permet d'évincer le Bernin est tout à fait caractéristique de sa méthode. Cette habileté un peu machiavélique devient rapidement chez lui une seconde nature²⁷.

Parallelamente al lavoro da funzionario statale, Charles si dedica altresì all'attività letteraria, componendo in quegli anni *La Peinture* (1668), un poema che elogia la grandezza del re e dell'amico Le Brun²⁸, e *Le Parnasse poussé à bout* (1668), un'allegoria mitologica in versi e prosa scritta in occasione della conquista della Franche-Comté.

²⁵ M. Soriano, *Les contes de Perrault* cit., p. 276.

²⁶ Su alcuni dei progetti dei due fratelli Perrault si veda, ad es., M. Cojannot-Le Blanc, *Les artistes privés de l'invention? Réflexions sur les «desseins» de Charles et Claude Perrault pour les Bâtiments du roi dans les années 1660*, «XVII^e Siècle», n. 264, 2014, pp. 467-479.

²⁷ *Idem*, p. 347.

²⁸ Sulla *Peinture* cfr., ad es., T. Chevalier, *Manières de montrer Versailles. Guides, promenades et relations sous le règne de Louis XIV*. Paris: Hermann, 2012, Cap. II.

Il 1671 è un anno importante per Charles, poiché viene eletto al seggio numero ventitré dell'Académie Française. Viene ricevuto dall'amico e collega Jean Chapelain il 23 novembre; presso questa prestigiosa istituzione viene eletto prima "Chancelier" e nel 1673 "Bibliothécaire". Insomma, sono anni di gloria per la carriera di Charles. All'Académie prende parte e influenza le decisioni; qui come altrove è, di fatto, il portavoce di Colbert, quindi del potere; decide l'elezione dei nuovi membri, introduce i gettoni di presenza, fonda l'Académie des Beaux-Arts e scrive l'*Épître dédicatoire* per la prima edizione del *Dictionnaire* dell'Académie Française del 1694, a cui partecipa come autore.

Negli anni Settanta, inoltre, viene promosso "Contrôleur des Bâtiments de Sa Majesté", ruolo che lo avvicina sempre più al sovrano, tanto che scrive per quest'ultimo alcuni dei suoi discorsi pubblici, come quello letto al ritorno della guerra d'Olanda (1672) e quello per la presa di Cambrai (1678).

In seguito, all'età di quarantaquattro anni, Charles sposa la diciannovenne Marie Guichon, dalla quale ha quattro figli (il terzo, Pierre, è colui al quale vengono inizialmente attribuiti i *Contes*). Solamente sei anni dopo, però, Marie muore. Durante questi anni, l'accademico scrive la *Critique de l'Opéra ou examen de la tragédie intitulée Alceste ou le Triomphe d'Alceste* (1674) in difesa dell'amico Quinault e del compositore e ballerino Jean-Baptiste Lully; dell'anno successivo, invece, è *Le Labyrinthe de Versailles*, una raccolta di favole²⁹. La particolarità di quest'opera risiede nel fatto che, come i *Contes*, è illustrata³⁰: accanto ad alcune delle favole di Charles,

²⁹ Cfr. [S.n.], *Labyrinthe de Versailles*. Paris: Imprimerie royale, 1677, disponibile su: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6481170p/f7.item.texteImage>>, ultima consultazione: 11 novembre 2025). Il *Lybirinthe* appare per la prima volta in una raccolta di opere di Charles – *Recueil de divers Ouvrages en prose et en vers* (Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1675) – e viene poi rieditata qualche anno dopo.

³⁰ A tal proposito, Ségolène Le Men nota che il *Labyrinthe* "is testimony to Perrault's interest in mixed-media expressions, intersemiotic transpositions, and emblematic effects". In effetti, possiamo considerare l'assetto di quest'opera come un'anticipazione di ciò che

infatti, c'è un'incisione di Sébastien Leclerc. L'opera è la descrizione di un boschetto realizzato dall'architetto di corte André Le Nôtre nella tenuta di Versailles, abbellito da siepi, alberi, sculture e fontane ispirate alle favole di Esopo³¹; qui, Amore e Apollo camminano e ne ammirano le meraviglie³². Il 1678 è l'anno di nascita del terzo figlio di Charles, Pierre, colui che firmerà la dedica del manoscritto e della prima edizione dei *Contes*. Sarà conosciuto come Pierre Perrault Darmancour in seguito all'acquisto del titolo e della carica militare da parte del padre. Dello stesso anno è il *Poème à la Louange de M. Le Brun*.

I.1.5 La maturità: il declino

Gli anni Ottanta danno inizio ad un periodo complicato nella vita pubblica dell'autore e segnano in qualche modo un punto di non ritorno nella sua carriera di funzionario statale. Nel 1680, infatti, Charles deve cedere il posto di "Premier commis" al figlio di Colbert, che intende inalarlo socialmente prima di morire.

Un anno dopo, però, viene eletto "Directeur" dell'Académie e pubblica l'allegoria in prosa e in versi *Le Banquet des Dieux pour la Naissance de Monsieur le Duc de Bourgogne*. Tuttavia, dopo uno scontro brutale avvenuto con Colbert, deve lasciare il suo incarico di "Administrateur des Bâtiments", ma è alla morte di Colbert nel 1683 che Charles viene definitivamente escluso dalla vita politica del regno. Il nuovo ministro

accadrà pochi anni dopo con i *Contes*. Cfr. S. Le Men, *Mother Goose illustrated: from Perrault to Doré*, «Poetics Today», vol. 13, n. 1, 1992, pp. 17-39.

³¹ Purtroppo, il boschetto è stato distrutto nel 1775 per fare posto al giardino all'inglese chiamato "Jardin de la Reine".

³² Sul *Labyrinthe* si veda, poi, A. Gaillard, *Le labyrinthe de Versailles (1674) ou le pouvoir en labyrinthe*. In: D. Lopez (sous la direction de), *Le pouvoir et ses écritures*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, pp. 249-271.

Louvois gli revoca la pensione da uomo di lettere a servizio del Re e lo estromette dalla sua carica presso la Petite Académie. Charles si ritrova così costretto ad una “retraite forcée”, disoccupato e, per la prima volta dopo anni, con del tempo libero. Nei *Mémoires*, infatti, scrive:

me voyant libre et en repos, je songeai qu’ayant travaillé avec une application continuelle pendant près de vingt années et ayant cinquante ans passés, je pouvois me reposer avec bienséance et me retrancher à prendre soin de l’éducation de mes enfans [*sic*]³³.

Potendo godere di ingenti ricchezze economiche accumulate nel tempo, si dedica quindi alla famiglia, ma soprattutto all’attività letteraria a tempo pieno.

Torna al cospetto degli accademici nel 1687, quando legge un lungo poema composto in onore della guarigione di Luigi XIV, dal titolo *Le siècle de Louis le Grand*: qui, Charles celebra la superiorità degli autori “moderni” rispetto a quegli “antichi”.

La belle antiquité fut toujours vénérable;
Mais je ne crus jamais qu’elle fût adorable.
Je vois les anciens, sans plier les genoux;
Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous;
Et l’on peut comparer, sans craindre d’être injuste,
Le siècle de Louis au beau siècle d’Auguste³⁴.

La lettura dell’opera nella seduta del 27 gennaio suscita lo stupore e l’indignazione generale, e soprattutto quella del compagno accademico Nicolas Boileau:

M. Despréaux [*alias Boileau*] qu’après avoir grondé longtemps tout bas, il s’éleva dans l’Académie, et dit que c’étoit une honte qu’on fit une telle lecture, qui blâmoit les plus grands hommes de l’antiquité. M. Huet [...] lui dit de se taire [...]. Depuis, le chagrin de

³³ C. Perrault, *Mémoires de ma vie* cit., p. 233.

³⁴ C. Perrault, *Le Siècle de Louis le Grand: poème*. Paris: Jean Baptiste Coignard, 1687, disponibile su: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108214v/f2.item>> (ultima consultazione: 25 settembre 2025).

M. Despréaux lui fit faire plusieurs épigrammes qui n'alloient qu'à m'offenser³⁵.

È in quest'occasione che scoppia la famosa *Querelle des Anciens et des Modernes*, una vera e propria battaglia letteraria combattuta a suon di scritti, opere pedanti, poemi, poesie, drammi e quant'altro³⁶.

L'anno successivo, Charles ritorna all'Académie per leggere la sua *Épître au Génie*, nella quale loda l'opera dei fratelli Corneille et di Bernard de Fontenelle³⁷. Il partito degli Antichi non si lascia sfuggire l'occasione: il drammaturgo Jean Racine, Boileau ed altri colleghi lo scherniscono pubblicamente durante la sessione. Ferito nell'orgoglio, poco tempo dopo la seduta, Charles risponde alle offese subite pubblicando il primo volume del *Parallèle des Anciens et des Modernes*:

Je fus si fâché qu'on ne crût pas ou du moins qu'on fit semblant de ne pas croire que l'eusse parlé sérieusement, de sorte que je pris la résolution de dire sérieusement en prose ce que j'avois dit en vers, et de le dire d'une manière à ne pas faire douter de mon vrai sentiment là-dessus. Voilà quelle a été la cause et l'origine de mes quatre tomes de Parallèles³⁸.

Il *Parallèle* consta in totale di quattro volumi, all'interno dei quali due uomini – l'Abbé, un “moderno”, e il Président, un “antico” – dialogano, passeggiando per i giardini di Versailles, su un'infinità di argomenti, come le arti, le scienze, la poesia, l'astronomia, la geografia, la guerra, la musica

³⁵ C. Perrault, *Mémoires de ma vie* cit., p. 238. Despréaux è parte del cognome di Boileau, che indica la sua tenuta nell'Essonne, nel comune di Crosne. Sulla *Querelle* e l'inimicizia tra Perrault e Boileau si rimanda al Cap. IV, Par. IV.3.

³⁶ Sulla *Querelle* si veda l'illuminante saggio di Marc Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*. In: *La Querelle des Anciens et des Modernes: XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris: Gallimard, 2001, pp. 7-218.

³⁷ In quest'epistola in versi, Perrault celebra il “*génie*” del suo secolo. In particolare, esalta l'opera dell'intellettuale e scienziato – nonché compagno tra le fila dei Moderni – Fontenelle, promuovendo la sua produzione letteraria e l'avanzamento dei suoi studi nelle scienze. Si tratta, quindi, di un'opera che intende glorificare il progresso dell'ingegno umano avvenuto durante il *Grand Siècle* “moderno”, in contrapposizione ai secoli del passato “antico”.

³⁸ C. Perrault, *Mémoires de ma vie* cit., p. 238.

e quant'altro. Si tratta di un'opera considerevole, che impegna Charles per una decina di anni – dal 1688, data della pubblicazione del primo volume, al 1697, anno in cui esce il quarto ed ultimo – e soprattutto segna una tappa importante della *Querelle*: esilaranti sono le stoccate contro Boileau, la cui opera viene giudicata ben al di sotto di quella di Quinault.

Nei primi anni Novanta, Charles pubblica *Le Cabinet des Beaux Arts*, una raccolta di suoi commenti ad alcune stampe³⁹, la novella *La Marquise de Saluces ou la patience de Grisélidis*, alcune odi, diversi poemi e il *Dialogue d'Hector et d'Andromaque*, tratto dal VI libro dell'*Iliade*. Nel 1694, poi, la faida tra Perrault e Boileau prende toni sempre più accesi: in risposta alla *Satire X* di Nicolas, Charles scrive il poema *Apologie des femmes*⁴⁰; una delle riconciliazioni pubbliche tra i due accademici avviene nell'agosto dello stesso anno⁴¹. Anno nel quale escono altresì nella rivista filo moderna *Le Mercure Galant* i racconti in versi *Peau d'Âne* e *Les Souhairs ridicules*.

Il 1695 è l'anno del manoscritto dei *Contes de ma Mère l'Oye*⁴².

Nel 1696 pubblica il primo tomo – il secondo esce nel 1700 – de *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, una raccolta di biografie di centodue “uomini illustri” che hanno dato gloria al secolo di Luigi XIV⁴³.

³⁹ Sul *Cabinet*, si veda la prima ed unica edizione italiana dell'opera, commentata da Giuseppe di Liberti e presente come *Supplementa* della rivista del Centro Internazionale Studi di Estetica dell'Università di Palermo: *Il Gabinetto delle Belle Arti di Charles Perrault*, «Aesthetica Preprint», n. 86, 2009.

⁴⁰ In breve, nell'*Apologie* Charles difende le donne contro Boileau, asserendo che le azioni riprovevoli di una sola non possono estendersi all'intero genere femminile; inoltre, amplia il discorso anche agli uomini e ai mariti, chiedendo loro di non tendere trappole alle mogli per verificarne la fedeltà, ma di rispettare i loro tempi. Cfr. J. M. Zarucchi, *The Virtues of Inequality in Perrault's L'Apologie des Femmes*, «Cahiers du XVII^e», n. 1, 1988, pp. 81-89.

⁴¹ Su questa fase della *Querelle*, si veda *Boileau et la Querelle des Anciens et des Modernes*. In: R. Zuber, M. Cuénin, *Histoire de la littérature française: Le Classicisme*. Paris: Flammarion, 1998, pp.

⁴² Tratteremo approfonditamente del manoscritto nel Cap. II.

⁴³ Su *Les Hommes illustres* si veda, ad es., O. Rabinovitch, *Les Hommes illustres de Charles Perrault (1696-1700): nation, siècle, média*. In: É. Crouzet-Pavan, J. B. Delzant, C. Revest (sous la direction de), *Panthéons de la Renaissance. Mémoires et histoires des hommes et femmes illustres (v. 1350-1700)*. Rome: École française de Rome, 2021.

Dell'anno successivo è, invece, la sua opera magna, le *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités*⁴⁴, e il poema *Adam, ou la Création de l'homme, sa chute et sa réparation*.

Durate gli ultimi anni di vita, Charles si dedica alla traduzione in francese delle fiabe in latino dell'umanista italiano Gabriele Faerno, alla composizione di alcune odi e alla redazione delle *Mémoires de ma vie*. La morte di due dei suoi figli, Pierre nel 1700 e Marie-Madaleine l'anno successivo, unita alla pubblicazione di un'opera collettanea di Boileau contenente gran parte degli scritti denigratori destinati a lui negli anni passati, gettano Charles in un profondo sconforto. Si reca per l'ultima volta all'Académie il 30 aprile del 1703, dove legge *Le roseau du Nouveau Monde ou la canne à sucre*, una poesia celebrante la dolcezza della canna da zucchero, arrivata da poco in Europa.

Charles Perrault muore a Parigi nella notte tra il 15 e il 16 maggio del 1703; viene seppellito nella navata centrale della chiesa di Saint-Benoît-le-Bétourné a Parigi, purtroppo distrutta nel 1831 per fare posto alla lunga rue des Écoles⁴⁵.

⁴⁴ Anche per quest'edizione dei *Contes*, si rimanda al Cap. II.

⁴⁵ La tomba di Charles, pertanto, non esiste più. Tuttavia, nel 1903, su intervento di Jean Jaurès, il governo decide di dedicare all'accademico una statua, che viene commissionata allo scultore Gabriel Édouard Baptiste Pech. Dopo essere stata esposta al Salon des Artistes français nel 1908, l'opera viene posizionata nel Jardin des Tuileries, dove si trova tuttora. La statua, in marmo, è composta da un piedistallo sormontato da un busto dell'autore, attorno al quale girano tre bambini che si tengono per mano assieme al gatto con gli stivali, realizzato a partire dai disegni di Gustave Doré. Cfr. *Monument au conteur Perrault*, Musée du Louvre, 2023, disponibile su <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010093840>>, ultima consultazione: 10 ottobre 2025.

I.2 I *Contes*

Sotto l'etichetta di “contes-de-Perrault”⁴⁶ rientrano alcuni tra i racconti più famosi e fortunati della letteratura francese: tradotti in un'infinità di lingue, le fiabe dell'accademico hanno fatto – e continuano a fare tuttora – il giro del mondo. L'ampia diffusione di queste storie è dovuta, tra le altre cose, alla peculiarità di poter essere lette a differenti livelli, “selon le degré de pénétration de ceux qui les lisent”⁴⁷ come scrive lo stesso Perrault: le fate e le principesse si rivolgono evidentemente ai bambini, ma le morali finali sono per gli adulti. Queste ultime, poi, rappresentano uno specchio della realtà e della situazione sociale francese della fine del XVII secolo, della vita di corte così come di quella in campagna. Com'è scritto nella dedica a Mademoiselle,

il est vrai que ces Contes donnent une image de ce qui se passe dans les moindres Familles [...]; mais à qui convient-il le plus de connaître comment vivent les Peuples, qu'aux Personnes que le Ciel destine à les conduire? Le désir a poussé des Héros, et même des Héros de votre Race, jusque dans des huttes et des cabanes, pour y voir de plus près et par eux-mêmes ce qui s'y passait de plus particulier⁴⁸.

Il merito attribuibile a Perrault è quello di aver saputo comporre, ricomporre e trasformare queste storie in opere letterarie. Sebbene, come vedremo, abbia attinto da altre raccolte precedenti o dalle leggende del folklore nazionale, riteniamo che il *génie* di Charles risieda nel fatto che è riuscito a creare dei nuovi testi senza limitarsi ad una mera imitazione del

⁴⁶ Cfr. M. Escola, *Marc Escola commente: Contes de Perrault*. Paris: Gallimard, 2005, p. 11.

⁴⁷ C. Perrault, *Contes*, Gallimard cit., p. 129.

⁴⁸ *Idem*, pp. 129-130.

materiale preesistente; in altre parole, si è dedicato ad una pratica “moderna” e non ad una abitudine “antica”⁴⁹.

Le fiabe perraultiane, inoltre, sono dei classici, lette e rilette, ma soprattutto raccontate o rinarrate fin da quella fine del XVII secolo che le ha viste nascere e affermarsi; d'altronde, chi non ha mai sentito parlare di Cappuccetto rosso, di Cenerentola e delle sue sorellastre o della Bella addormentata che viene svegliata dal bacio del Principe azzurro? In effetti, come scrive Marc Escola, “les *Contes* de Perrault jouissent d'un privilège assez rare: on les connaît sans avoir à les lire”⁵⁰. Le fiabe perraultiane costituiscono perciò una perfetta esemplificazione della nona definizione di “classico” che propone Italo Calvino:

9. I classici sono libri che quanto più si crede di conoscerli per sentito dire, tanto più quando si leggono davvero si trovano nuovi, inaspettati, inediti⁵¹.

Questo è proprio ciò che accade quando si *leggono* per davvero i racconti di Perrault: scopriamo, ad esempio, che Cappuccetto rosso viene mangiata dal lupo e muore, o che la Bella addormentata ha una suocera che vuole mangiarle i figli, o che Pollicino e i suoi fratelli non si perdono nel bosco ma vengono abbandonati dai genitori; oppure, che Biancaneve non ha nulla a che vedere con i “contes-de-Perrault” o, ancora, che *La Bella e la bestia* non è opera dell'accademico. La confusione che aleggia attorno alle fiabe della raccolta è dovuta al fatto che, come scrive Gilbert Rouger, i *Contes* è “le plus mal connu des chef-d'œuvres du siècle classique”⁵². Queste mescolanze e inesattezze, però, sono motivate e in fin dei conti legittime: la

⁴⁹ Cfr. M. Fumaroli, *Les contes de Perrault et leur sens second: l'éloge de la modernité du siècle de Louis le grand*, «Revue d'histoire littéraire de la France», n. 114, 2014, pp. 775-796.

⁵⁰ M. Escola, *Marc Escola commente: Contes cit.*, p. 11.

⁵¹ I. Calvino, *Perché leggere i classici*. In: I. Calvino, *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 2002, p. 9.

⁵² G. Rouger, *Introduction*. In: C. Perrault, *Contes*. Paris: Classiques Garnier, 2021, p. II.

genesi dell'opera è incerta e intricata, così come ne è incerta l'attribuzione⁵³; il titolo della raccolta, poi, cambia a seconda dell'epoca o dell'edizione. Nei paragrafi che seguono, quindi, cercheremo di fare un po' di luce sulla questione "contes-de-Perrault", di capire quanti e quali sono i "racconti di Perrault" e qual è il titolo della raccolta⁵⁴.

1.2.1. La classificazione "contes-de-Perrault"

Ciò che oggi classifichiamo come "contes-de-Perrault" è, in realtà, il risultato di una giustapposizione tardiva, avvenuta nel 1781 ad opera di Pierre-Michel Lamy. Il libraio e stampatore parigino riunisce in due volumi, intitolati *Contes de fées*⁵⁵, tutti i racconti scritti dell'accademico, sia quelli in prosa pubblicati per la prima volta nel 1697 – *La Belle au bois dormant*,

⁵³ Siamo a conoscenza del dibattito avvenuto negli anni passati circa la paternità dei *Contes*. In breve, i problemi nascono da due precise circostanze. La prima scaturisce dal fatto che la raccolta di fiabe viene pubblicata nel 1697 senza il nome dell'autore; la seconda, concerne la firma della dedica posta in apertura alla raccolta, sottoscritta da Pierre Perrault Darmancour, il terzogenito dell'accademico. La critica non è interamente concorde riguardo l'attribuzione a Charles, poiché un esiguo numero di commentatori riconosce la mano del figlio Pierre. L'argomento è stato ampiamente dibattuto negli anni passati e si è risolto a favore del padre. Personalmente, concordiamo con quest'attribuzione, quindi non insisteremo su questa questione poiché la riteniamo superata. Per un approfondimento, rimandiamo, ad es., a M. Simonsen, *Perrault: Contes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997, pp. 10-14 o T. Gheeraert, *Le père ou le fils?*. In: C. Perrault, *Contes*. Paris: Honoré Champion, 2012, pp. 26-35.

⁵⁴ Precisiamo che di seguito non tratteremo le origini, i temi, le interpretazioni e i commenti critici alle varie fiabe della raccolta, poiché tutto ciò sarà oggetto della Seconda parte dell'elaborato, dove per ogni fiaba è prevista una presentazione e un approfondimento iniziale.

⁵⁵ Un esemplare di questa rara edizione è stato venduto qualche anno fa presso la casa d'aste Christie's. È interessante notare che si tratta di un'edizione illustrata, al cui interno si trova un reimpiego della serie di illustrazioni di Jacques de Sève, oggetto del nostro studio. Cfr. A. Legendre, *PERRAULT, Charles (1628-1703). Contes des fées. – Grisélidis, Peau d'Âne et Les Souhais ridicules. Paris: Lamy, 1781*, Christie's, 2019, <<https://www.christies.com/en/lot/lot-6242122>>. All'interno dei due volumi è contenuto altresì il racconto di *Finette ou L'adroite princesse* di Marie-Jeanne L'Héritier, erroneamente attribuito a Charles.

Le Petit Chaperon rouge, La Barbe bleue, Le Chat botté, Les Fées, Cendrillon, Le Petit Poucet, Riquet à la houppe – sia quelli in versi – *Griselidis*⁵⁶, *Les Souhairs ridicules*⁵⁷ e *Peau d'Âne*⁵⁸ – apparsi a più riprese negli anni precedenti.

In ogni caso, al di là della forma letteraria – *contes de fées* i primi, *nouvelle* e *contes populaires* i secondi – tutti questi racconti sono intrinsecamente legati gli uni agli altri, non solo dal punto di vista autorale, ma altresì sotto il profilo tematico; in effetti, in tutti questi testi possiamo ritrovare la rappresentazione di una realtà brutale e spesso crudele come, ad esempio, dei genitori che disperdono volutamente i figli nella foresta, un lupo che mangia un'anziana e una bambina, un orco che massakra le proprie figlie; questa crudeltà, tuttavia, è tinta da un velo di meraviglioso, che stupisce e offre ai protagonisti il modo per riscattarsi o cambiare la propria sorte intraprendendo una *quête* iniziatica. Pertanto, con l'etichetta “contes-de-Perrault” intendiamo tutti i racconti scritti da Charles Perrault, sia quelli in versi che quelli in prosa, per un totale di undici scritti⁵⁹.

⁵⁶ La novella de *La Marquise de Salusses ou la Patience de Griselidis* dell'accademico, tratta dall'omonima novella contenuta nel *Decameron* di Boccaccio, viene letta per la prima volta all'Académie Française dall'Abbé Lavau il 26 agosto 1691 e pubblicata prima nel *Recueil de Plusieurs Pièces d'Eloquence et de Poésie présentées à l'Académie Française pour les prix de l'Année 1691*, poi separatamente in un in-12°. In breve, la novella racconta di Griselda che viene messa alla prova dal marito per testare il suo amore; finalmente, la ragazza riesce ad ottenere la fiducia del marito.

⁵⁷ *Les Souhairs ridicules* appare per la prima volta in un numero de *Le Mercure Galant* del 1693. Il racconto narra di un boscaiolo a cui Giove concede la possibilità di realizzare tre desideri; purtroppo, però, l'uomo e la moglie non fanno buon uso di questo dono e si ritrovano infine nella medesima condizione di partenza.

⁵⁸ *Peau d'Âne* è senz'altro il più famoso tra i racconti in versi di Perrault, pubblicato per la prima volta nel 1694. La vicenda gira attorno ad una principessa che fugge da suo padre che la vuole come moglie; dopo varie vicissitudini, la ragazza incontra e sposa un principe. Riguardo le ultime tre note, cfr. R. Bottigheimer, *Before Contes du Temps passé (1697): Charles Perrault's "Grisélidis" (1691), "Souhairs Ridicules" (1693), and "Peau d'Asne" (1694)*, «Romanic Review», n. 99, 2008, pp. 175–189.

⁵⁹ Questi undici sono quelli che la critica ha inserito all'interno del canone letterario della letteratura francese. Ciononostante, Charles è altresì autore di altri componimenti che si possono ricondurre al genere dei *contes*. A questo proposito, Marc Soriano, nell'edizione dei *Contes* da lui curata, organizza questi altri scritti perraultiani come “anticontes”, “autres contes” e “contes pieux”, a seconda del tema e dell'opera dalla quale sono tratti.

Ciononostante, i racconti in prosa – in italiano tradotti con “fiabe” – sono indubbiamente quelli più conosciuti e famosi, resi ancora più celebri dalle trasposizioni cinematografiche di Walt Disney o dalle innumerevoli riscritture o adattamenti susseguiti nei secoli.

1.2.2 Contes de ma mère l'Oye, Histoires o Contes?

La questione relativa al titolo della raccolta dei racconti in prosa origina dal fatto che quest'ultima appare sulla scena letteraria a due riprese: una prima volta sotto forma di manoscritto d'apparato e una seconda come edizione a stampa. I due esemplari, per di più, presentano due titoli differenti: nell'occhiello del manoscritto possiamo leggere *Contes de ma mère l'Oye*, mentre l'*editio princeps* è intitolata *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralitez*. La maggior parte delle edizioni moderne, invece, ha come titolo solamente *Contes*. Ora, mentre quest'ultimo è dovuto a scelte editoriali posteriori – che sono quelle che probabilmente hanno dato vita all'etichetta “contes-de-Perrault” – i primi due titoli sono stati assegnati verosimilmente dallo stesso Charles; sebbene all'apparenza non troppo diversi per noi lettori contemporanei che sappiamo che i racconti in prosa terminano con una morale o che abbiamo familiarità con il personaggio archetipico di Mamma Oca⁶⁰, riteniamo che i due titoli

Ad esempio, gli “anticontes” si trovano a margine dell'*Énéide burlesque*; i vari testi che compongono *Le Labyrinthe de Versailles* sono di fatto dei “contes”. Cfr. C. Perrault, *Contes*, Flammarion cit..

⁶⁰ Mamma Oca è un'oca antropomorfizzata che generalmente interpreta il ruolo dell'anziana signora campagnola. Le origini di questo personaggio si perdono nella notte dei tempi; è indubbio, in ogni caso, che la raccolta perraultiana abbia contribuito alla sua diffusione. Tony Gheeraert avanza la teoria secondo cui “mère l'oye” giochi per assonanza con il verbo “ouïr”: “‘oye’ est en effet une forme possible du verbe ouïr à la troisième personne du singulier”. Quest'ipotesi non è da escludere, in quanto la trasmissione dei racconti popolari avviene di fatto per via orale. Cfr. T. Gheeraert, *Des préfaces en images: coup d'œil sur les frontispices*, «Le siècle des merveilles: Mme d'Aulnoy et Perrault. Les

conferiscano ai due stadi della raccolta una connotazione diversa per le ragioni che ora esporremo.

Relativamente al manoscritto, alla fine del XVII secolo, l'espressione “contes de ma mere l'oye [*sic*]” è uno dei tanti modi utilizzati per indicare dei “contes à dormir debout”, quindi delle narrazioni irrealistiche. Alla voce “conte” nella prima edizione del *Dictionnaire* dell'Académie Française del 1694 – alla cui redazione, per altro, partecipa anche Charles – possiamo leggere infatti che “contes de ma mere l'oye [*sic*]” indica

des fables ridicules telles que sont celles dont les vieilles gens
entretiennent et amusent les enfants⁶¹.

L'accento, pertanto, è posto sulla componente inverosimile dei racconti, quella buffa destinata principalmente a divertire un pubblico infantile. Quanto all'edizione a stampa, invece, il titolo *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralitez* presenta la raccolta come un'opera seria e autorevole, quasi un testo di riferimento in materia morale.

Al di là dai tre diversi titoli, crediamo che la differenza riveli due diversi approcci o due visioni diverse da parte dell'autore. Dopo tutto, come avremo modo di constatare nei capitoli successivi, la pubblicazione dei *Contes* si inserisce all'interno del contesto letterario e politico dettato dalla *Querelle* tra Antichi e Moderni, pertanto non c'è da sorprendersi se nell'intervallo di due anni Charles possa aver cambiato idea circa la concezione della sua opera.

contes de fées littéraires français à la fin du XVII^e siècle (1690-1700)», 17 agosto 2021, <https://merveilles.hypotheses.org/76#footnote_2_76>.

⁶¹ *Dictionnaire de l'Académie françoise dédié au Roy*. Paris: Coignard, 1694, 2 voll., disponibile su <www.num-classiques-garnier-com.bnf.idm.oclc.org>, ultima consultazione 11 novembre 2025.

Capitolo II

Il corpus

*Votre livre m'a donné un extrême plaisir:
l'esprit, l'élégance, l'érudition polie et digne
d'un honnête homme, l'observation exacte
des caractères de vos personnages,
tout cela m'a charmé.*

P. D. HUET, *Lettre à M. Perrault*

II.1 Introduzione

In questo capitolo presenteremo i tre esemplari che compongono il nostro corpus di riferimento, costituito dalle illustrazioni contenute in tre diverse edizioni dei *Contes*: il manoscritto d'apparato del 1695, la prima edizione a stampa del 1697 e una speciale edizione neerlandese datata 1742. Mostreremo quindi le caratteristiche principali dei tre esemplari e delle tre serie di illustrazioni, proponendo altresì qualche cenno biografico relativo ai vari autori delle immagini.

II.2 Il manoscritto dei *Contes de ma mère l'Oye*

Il manoscritto dei *Contes de ma mère l'Oye* è attualmente custodito presso il Department of Literary and Historical Manuscripts della Morgan Library and Museum di New York¹. L'esemplare è stato rinvenuto a Nizza nel 1953. La Morgan Library l'ha acquistato all'asta nello stesso anno come “gift of the Fellows”². Jacques Barchilon – che per primo ha analizzato il manoscritto realizzandone un'edizione critica – precisa che

it [*the manuscript*] was sold to the Morgan Library in 1953 by Mr. Griffon of Nice, with Mr. A. Caracotch of Cannes and Mr. Arthur Rau of Paris acting as agents for the seller and buyer respectively³.

Si tratta di un manoscritto d'apparato⁴ formato da diciannove fogli non numerati che misurano 19x13 centimetri e rilegato in marocchino rosso; sulla prima e sulla quarta di copertina figura il blasone dorato di “Mademoiselle” Élisabeth-Charlotte d'Orléans, dedicataria dell'opera, e ultima figlia di “Monsieur” Philippe d'Orléans, fratello di Luigi XIV, e “Madame” Élisabeth-Charlotte de Bavière. All'interno vi è poi un *ex libris* datato 1721 a nome di J. B. Bouvier; tuttavia, gli ultimi fogli recano i nomi di altre proprietarie successive: Mademoiselle Sophie Frilet e Mademoiselle De Marie.

¹ Cfr. The Morgan Library & Museum, *Contes de ma mère l'Oye*, <<https://www.themorgan.org/collection/charles-perrault/manuscript>>. (Ultima consultazione: 23 luglio 2025).

² Cfr. *Idem*.

³ J. Barchilon, *Preface*. In: C. Perrault, *Tales of Mother Goose. The dedication manuscript of 1695 reproduced in collotype facsimile with introduction and critical text by Jacques Barchilon*, 2 voll. New York: Pierpont Morgan Library, 1956, vol. I, p. 18.

⁴ “The Morgan Library manuscript is not a ‘working’ manuscript, but a de luxe dedication copy intended for Mademoiselle”. J. Barchilon, *Preface*. In: *Idem*, p. 17. Nonostante l'avvento della stampa, nell'Ancien Régime non si è ancora interrotta la tradizione risalente al Medioevo di realizzare dei manoscritti d'apparato da offrire in omaggio ai “grandi” di stato. A questo proposito, si veda, T. Gheeraert, *Des papiers de Pascal aux manuscrits de Perrault: quelle genèse pour les œuvres classiques?*, «Génétique», 2019, pp. 1-12.

L'esistenza di un manoscritto circolante per gli ambienti di corte e i salotti parigini nel 1695 è attestata da Marie-Jeanne L'Héritier, nipote “alla mode de Bretagne” di Charles. L'autrice e *salonnière*, in apertura alla sua raccolta di *Œuvres meslées*, scrive di aver conversato con lo zio riguardo svariati argomenti, tra cui dei “contes naïfs [...] mis depuis peu sur le papier avec tant d'agrément”⁵. Come scrive Cyrille François, il manoscritto dei *Contes* va pertanto inteso

à la fois comme un texte présentant un état d'achèvement suffisant pour être offert à la nièce du roi et circuler auprès des proches de Perrault, et comme un manuscrit que l'auteur modifiera avant de le soumettre à l'éditeur⁶.

In effetti, le modifiche attuate nel passaggio all'edizione a stampa sono state svariate. In ogni caso, consideriamo il manoscritto come una copia testimoniante lo stato transitorio dei racconti nel suo passaggio dalla fase orale a quella scritta⁷.

L'alone di mistero che avvolge la storia del manoscritto – e con lei la genesi dei *Contes* – è dovuto principalmente al fatto che l’“épître dédicatoire” a Mademoiselle è firmata “P.P.”. Si dà il caso che queste ultime siano le iniziali del figlio cadetto di Charles, Pierre Perrault. Nel 1695 il ragazzo ha diciannove anni e sta per ottenere la carica di luogotenente nel reggimento del Delfino; per questo motivo, secondo molti critici, la firma della dedica, così come il dono della raccolta a Mademoiselle, sono una precisa mossa del padre a favore del figlio per cercare di ingraziarsi la corte. Marc Escola,

⁵ M. J. L'héritier, *Œuvres meslées, contenant L'innocente tromperie, L'avare puny, Les enchantemens de l'éloquence, Les aventures de Finette. Nouvelles et autres ouvrages en vers et en prose*. Paris: Jean Guignard, 1696, p. 4. Disponibile su <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62376r.image>>. (Ultima consultazione: 12 agosto 2025). L'esemplare conservato alla BnF è una riedizione del 1696.

⁶ C. François, *Charles Perrault: Histoires ou contes du temps passé Avec des Moralitez (1695-1697). Genèse éditoriale*, Variance [online], disponibile su <<https://variance.unil.ch/uploads/pdf/3.pdf>>. (Ultima consultazione: 12 agosto 2025).

⁷ Cfr. C. Picaud, *Contes de ma Mère l'Oye*. In: O. Piffault (édité par), *Il était une fois...les contes de fées*. Paris: Seuil/Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 97.

infatti, qualifica quest'operazione come “la légende délibérément bâtie par Perrault [père]”⁸. In ogni caso, non è in questo momento che si sviluppa il dibattito riguardo la paternità dei *Contes*; ciò accadrà due anni dopo, quando nel 1697 il manoscritto diverrà un'edizione a stampa.

Scritto dalla mano di un copista che potrebbe essere lo stesso a cui Perrault si è rivolto per redigere la copia manoscritta di *Adam, ou la Création de l'homme, sa chute et sa réparation. Poème chrestien*⁹, il manoscritto dei *Contes* contiene al suo interno sette diverse immagini: un frontespizio che segue l'occhiello, un cartiglio posizionato sopra la dedica e cinque vignette collocate al di sopra dell'intestazione di ciascuna delle cinque fiabe raccolte. Queste ultime sono, nell'ordine, *La Belle au bois dormant*, *Le Petit Chaperon rouge*, *La Barbe bleue*, *Le Maître chat ou le Chat botté* e *Les Fées*¹⁰. La serie di immagini è disegnata a inchiostro di china e colorata con la tecnica del guazzo¹¹.

Dal punto di vista paratestuale, possiamo osservare che il peritesto dei cinque racconti è sistematicamente identico e segue la seguente struttura:

[immagine],

Titolo della fiaba.

Sottotitolo “Conte”.

Testo del racconto.

Morale finale.

⁸ M. Escola, *Au nom du père*. In: M. Escola, *Marc Escola commente: Contes de Charles Perrault*. Paris: Gallimard, 2005, p. 62.

⁹ Cfr. M. L. Tenèze, *À propos du manuscrit de 1695 des contes de Perrault*, «Arts et traditions populaires», n.7, 1959, pp. 71-74.

¹⁰ Cfr. la banca dati iconografica disponibile su: <<https://edvara.infofactory.it/edizioni-iconotestuali-delle-fiabe-di-charles-perrault-per-una-banca-dati-intermediale/tagsearch/manoscritto/>> (ultima consultazione: 15 novembre 2025).

¹¹ Cfr. C. François, *Genèse éditoriale* cit..

Ovvero, al di sotto di ogni illustrazione c'è il titolo del racconto e il sottotitolo identificante il genere, "conte"; a questo punto inizia la fiaba, che si conclude con una morale. Pertanto, a mano a mano che il lettore-spettatore procede nella lettura comprende che le vignette segnalano l'inizio di una fiaba, anticipandone di fatto il contenuto, poiché – come approfondiremo nei capitoli successivi – le immagini mostrano finalmente una scena narrata nel racconto. Possiamo pertanto affermare che la funzione delle vignette nel manoscritto è figurativa e strutturale al tempo stesso; se da un lato illustra un momento raccontato nella fiaba, dall'altro organizza il sistema tipografico del testo. In altre parole, trovandosi al di sopra del titolo, le illustrazioni ricoprono delle funzioni analoghe a quelle di quest'ultimo. A questo proposito, in uno dei suoi studi sui *contes* perraultiani, Louis Marin definisce

la triple fonction du titre: il *indique* ce qui le suit, il le *désigne* dans son contenu et il *exhibe* sa relation à l'ensemble dont il a été extrait¹².

A nostro avviso, la vignetta-titolo mostra altresì una traduzione intermediale di un'unità del testo, in quanto quest'ultimo viene trasferito da un *medium* ad un altro, cioè dal testo all'immagine. Di conseguenza, i vari guazzi costituiscono una sorta frontespizio riferito ad ogni fiaba, in modo che il titolo scritto – ovvero il testo – e il titolo visivo – ossia l'illustrazione – dialoghino tra loro e si completino a vicenda, intessendo così dei legami intermediali ulteriori. Basandoci sulle osservazioni di Alain-Marie Bassy riguardo al libro illustrato del XVII secolo, possiamo asserire infine che, relativamente al paratesto del manoscritto "l'écrit et l'image superposent leurs significations et se servent mutuellement"¹³.

¹² L. Marin, *L'or de la parole. Essai d'analyse structurale d'un conte de Perrault: Les Fées*, «IDE», n. 3, 1970, p. 91. I corsivi sono di Marin.

¹³ A. M. Bassy, *Le texte et l'image*. In: H. J. Martin, R. Chartier (sous la direction de), *Histoire de l'édition française*, 4 voll.. Paris: Promodis, 1984, vol. II, pp. 140-161.

II.2.1 L'artista "anonimo"

Quanto all'autore dei vari guazzi non ci sono certezze. Ufficialmente, l'artista dei guazzi è sconosciuto; tuttavia, qualche critico si è interrogato nel corso degli anni circa la sua identità.

Se alcuni specialisti, come Jacques Barchilon, tendono ad escludere il coinvolgimento di Perrault nella realizzazione delle illustrazioni¹⁴, altri ritengono, invece, che queste ultime siano opera dello stesso Charles. Il primo a sostenere quest'ipotesi è stato Marc Soriano che, nel suo *Dossier Charles Perrault*, affronta, tra le altre cose, la questione dell'attribuzione dei guazzi del manoscritto. Qui, Soriano si sofferma sulle abilità artistiche di Charles, menzionate per altro dallo stesso Perrault nelle sue *Mémoires de ma vie*¹⁵. A questo proposito, lo specialista scrive:

ce qui est certain, c'est que Charles Perrault dessine et assez bien: [...] des dessins, le 'griffonnage' qu'il fait de la colonnade du Louvre ou d'autres plus soignés, ainsi que ceux qu'il exécute pour donner une idée de la 'maison royale' qu'il faudrait construire à Viry¹⁶.

Inoltre, Soriano avanza l'ipotesi che Charles sia addirittura l'autore dei guazzi presenti nel manoscritto illustrato degli *Hymnes chrétiens* dell'Abbé Santeuil, che l'accademico traduce in francese nel 1690¹⁷. Nel risguardo dell'esemplare figura un'aureola che attornia il titolo, formata da dieci anelli all'interno dei quali sono raffigurati diversi personaggi.

¹⁴ Cfr. C. Perrault, *Tales of Mother Goose. The dedication manuscript* cit..

¹⁵ Cfr. C. Perrault, *Mémoires de ma vie*. Paris: Éditions Macula, 1993.

¹⁶ M. Soriano, *Le Dossier Charles Perrault*. Paris: Hachette, 1972, p. 317.

¹⁷ Questo manoscritto è oggi conservato presso la Bibliothèque Mazarine dell'Istitut de France a Parigi ed è consultabile online. Cfr. C. Perrault (traduttore), *Hymnes de Mr. l'Abbé Santeuil, frère de Mr. Santeuil religieux de Saint Victor*, 1690. Disponibile su: <<https://bibnum.institutdefrance.fr/records/item/3612-hymnes-de-mr-l-abbé-santeuil-frère-de-mr-santeuil-religieux-de-saint-victor>>. Ultima consultazione: 14 agosto 2025.



Fig. II.1: riguardo negli *Hymnes* de Mr. l'abbé Santeuil, manoscritto su carta, 1690, Paris, Bibliothèque Mazarine.

Comparando minuziosamente i dieci medaglioni con il frontespizio e le vignette del manoscritto dei *Contes*, Soriano giunge alla conclusione che l'autore è lo stesso: “le trait, la manière de présenter les personnages, leur expression un peu stéréotypée sont ici et là identiques”¹⁸. In effetti, confrontando i vari guazzi è indubbio che ci sia una certa somiglianza.

Più di recente, è stata Daphne Hoogenboezem a sostenere e riproporre la medesima ipotesi. In uno studio sulle illustrazioni dei racconti di Perrault, la ricercatrice sottolinea a più riprese il fatto che l'autore dei guazzi del manoscritto possa essere Charles, evidenziando che “not only did Perrault have a professional interest in art, he also had a private art collection and

¹⁸ M. Soriano, *Le Dossier* cit., p. 317.

he drew for a hobby”¹⁹. A riprova di questo interesse, Hoogenboezem ricorda la partecipazione di Perrault al libro illustrato de *Le labyrinthe de Versailles* del 1677.

In ogni caso, non si è ancora giunti ad una soluzione relativamente all’attribuzione dei guazzi. Dal canto nostro, tendiamo a concordare con le tesi dei due specialisti.

II.3 L’(e) edizione(i) Barbin delle *Histoires ou Contes du temps passé avec des Moralitez*

È con le seguenti parole che il *Mercure galant*, nel numero di gennaio del 1697 e nelle pagine dedicate alle opere di Charles, annuncia l’apparizione sulla scena letteraria parigina della prima edizione a stampa dei *Contes*, offrendo altresì ai suoi lettori qualche commento quanto alle origini e alla tipologia di fiabe raccolte:

Je me souviens de vous avoir envoyé l’année dernière le Conte de la Belle au Bois dormant, que vous me témoignastes avoir lû avec beaucoup de satisfaction. Ainsi je ne doute point que vous n’appreniez avec plaisir que celui qui en est l’Auteur vient de donner un Recueil de Contes qui en contient sept autres, avec celui là. Ceux qui font de ces sortes d’ouvrages sont ordinairement bien aises qu’on croye qu’ils sont de leur invention. Pour luy, il veut bien qu’on sçache qu’il n’a fait autre chose que de les rapporter naïvement en la maniere qu’il les a oüï conter dans son enfance. Les Connoisseurs prétendent qu’ils en sont plus estimables, & qu’on doit les regarder comme ayant pour Auteurs un nombre infini de Peres, de Mères, de Grand’mères, de Gouvernantes & de grand’Amies, qui depuis, peut-estre, plus de mille ans y ont ajouté

¹⁹ D. Hoogenboezem, *Medievalism and Magic: illustrating classical French fairy tales*. In: A. C. Montoya et al. (edited by), *Early Modern Medievalisms. The Interplay between Scholarly Reflection and Artistic Production*. Leiden: Brill, 2010, p. 253.

en encherissant toujours les uns sur les autres beaucoup d'agreables circonstances, qui y sont demeurées, pendant que tout ce qui estoit mal pensé est tombé dans l'oubli. Ils disent que ce sont tous Contes originaux & de la vieille roche, qu'on retient sans peine, & dont la morale est tres claire, deux marques les plus certaines de la bonté d'un Conte. Quoy qu'il en soit, je suis fort seur qu'ils vous divertiront beaucoup, & que vous y trouverez tout le merite que de semblables bagatelles peuvent avoir. C'est chez le S' Barbin qu'ils se trouvent [*sic*]²⁰.

In effetti, nel 1697 l'editore, stampatore e libraio Claude Barbin pubblica presso la sua *boutique* sita "sur le second Peron de la Sainte-Chapelle au Palais"²¹ a Parigi le *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralitez*²². Uno dei rari esemplari di quest'edizione in-12^o²³ è conservato attualmente presso la Réserve des livres rares nella sede François Mitterrand della Bibliothèque nationale de France a Parigi²⁴. Questa prima edizione è seguita da un'altra, stampata nello stesso anno²⁵. A questo proposito, Gervais Eyer Reed, autore dell'unica monografia su Claude Barbin, riporta che

²⁰ *Mercuré Galant. Dédié à Monseigneur le Dauphin. Janvier 1697*. Paris: Michel Brunet, 1697, pp. 249-252, disponibile su <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6267980n/f258.item.r=contes>>, ultima consultazione: 15 agosto 2025.

²¹ Su Claude Barbin si vedano: H. J. Martin, *La prééminence de la librairie parisienne*. In: H. J. Martin, R. Chartier (sous la direction de), *Histoire de l'édition française* cit., t. II: *Le livre triomphant*, pp. 262-281; B. Hugonnard-Roche, *Claude Barbin (1628-1698): libraire de Paris sous Louis XIV*, Le Bibliomane moderne [Online], 2008. Disponibile su: <<http://le-bibliomane.blogspot.com/2008/10/claude-barbin-1628-1698-libraire-de.html>>. Ultima consultazione: 22 agosto 2025.

²² C. Perrault, *Histoires ou Contes du temps passé. Avec des moralitez* [I edizione]. Paris: Claude Barbin, 1697, disponibile su <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10545223.f11.item>>. (Ultima consultazione: 14 agosto 2025).

²³ L'in-dodicesimo è il formato destinato a tutta la grande letteratura del *Grand siècle* che non riguardi direttamente il re o il delfino. Cfr. R. Laufer, *Les espaces du livre*. In: H. J. Martin, R. Chartier (sous la direction de), *Histoire de l'édition française* cit., pp. 128-139.

²⁴ L'opera non è ad accesso libero e normalmente non può essere consultata di persona. Pertanto, ringraziamo il signor Jean-Marc Chatelain, direttore della Réserve des livres rares, per averci concesso in via eccezionale di esaminare e consultare personalmente quest'edizione.

²⁵ Cfr. J. M. Chatelain, *Du nouveau sur de l'ancien: une précision bibliographique à propos de l'édition originale des Contes de Perrault*. In: C. Badiou-Monferran (édité par), *Il était une fois l'interdisciplinarité. Approches discursives des Contes de Perrault*. Louvain-la-Neuve: Academia-Bruylant, 2010, pp. 235-238.

en 1697 le libraire [Barbin] fit imprimer deux fois ce recueil des huit contes de Perrault. Le texte des contes n'est pas tout à fait semblable dans les impressions, toutes les deux in-12. Dans la première, il y a un feuillet d'errata, signalant huit fautes qui sont toutes corrigées dans la seconde. Une collation soigneuse indique qu'il y a également d'autres variations typographiques qui portent à constater deux éditions²⁶.

Pertanto, nel 1697 l'editore parigino pubblica due edizioni della raccolta di fiabe sostanzialmente identiche²⁷. Un'esemplare di questa seconda edizione è conservato presso la Bibliothèque interuniversitaire de la Sorbonne a Parigi²⁸. Grazie all'inventario del libraio, poi, sappiamo che nel 1707 la vedova di Claude Barbin – nuova proprietaria dell'impresa a seguito della morte del marito avvenuta nel 1698 – pubblica una nuova edizione delle *Histoires*²⁹. Quest'ultima è, a detta di Gilbert Rouger, “en tous points semblable à l'originale; le titre seul diffère”³⁰. Infatti, il titolo non è più quello delle prime due edizioni, bensì recita *Contes de Monsieur Perrault avec des moralitez*³¹: si tratta della prima volta in cui compare nella raccolta il nome dell'autore. Possiamo affermare, quindi, che l'“edizione Barbin” dei racconti di Perrault consta in realtà di tre edizioni edite in tre tempi diversi;

²⁶ G. E. Reed, *Claude Barbin: libraire de Paris sous le règne de Louis XIV*. Genève: Droz, 1974, p. 45.

²⁷ Per un confronto visivo delle due edizioni si veda la piattaforma *Variance* dell'Université de Lausanne, disponibile su: <https://variance.unil.ch/charles_perrault/histoire_ou_contes_du_temps_passe/comparaison/2barbin1-3barbin2>. Ultima consultazione: 15 agosto 2025.

²⁸ C. Perrault, *Histoires ou Contes du temps passé. Avec des moralitez* [II edizione]. Paris: Claude Barbin, 1697, disponibile su <<https://iiif.biblissima.fr/collections/manifest/74868c3172ce79d974b8bf0f5a8bc4d099c83c77>>. (Ultima consultazione: 14 agosto 2025).

²⁹ [C. Perrault], *Contes de Monsieur Perrault. Avec des moralitez*. Paris: chez la veuve Barbin, 1707. Anche quest'edizione, purtroppo non digitalizzata, è conservata presso la Réserve des livres rares della Bibliothèque nationale di Parigi. Cfr. *BnF-Catalogue général*, disponibile su <<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb352855119>>. (Ultima consultazione: 14 agosto 2025).

³⁰ G. Rouger, *Bibliographie*. In: C. Perrault, *Contes*. Paris: Classiques Garnier, 2021, p. LXVIII.

³¹ Per uno studio di quest'edizione si veda, ad es., V. Schröder, *Les Contes de Perrault dans tous leurs états*, 2018, Histoire du livre [Online]. Disponibile su: <<https://histoirelivre.hypotheses.org/2468>>. (Ultima consultazione: 15 agosto 2025).

ciononostante, tutte e tre presentano le stesse caratteristiche e sono essenzialmente identiche, salvo qualche refuso o qualche correzione a livello tipografico.

Riteniamo tuttavia doveroso segnalare che l'edizione a cui faremo riferimento per le nostre analisi è la prima edizione delle *Histoires* stampata da Barbin nel 1697 con privilegio reale accordato il 28 ottobre 1696 e registrato nel *Livre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris* l'11 gennaio 1697. Il privilegio per la stampa è stato concesso al figlio dell'autore, Pierre Perrault Darmancourt, che cederà in seguito i suoi diritti al libraio e stampatore parigino³². Più precisamente, la nostra edizione di riferimento è quella conservata presso la Réserve des livres rares della Bibliothèque nationale a Parigi, consultabile altresì online sulla piattaforma della Bibliothèque nationale Gallica³³.

Tutte e tre le edizioni sopracitate presentano le medesime illustrazioni, o meglio, le stesse incisioni su legno realizzate dall'artista francese Antoine Clouzier o Clousier. Ogni edizione conta un totale di dieci immagini: un frontespizio, un cartiglio e otto vignette. Il primo si trova nell'antiporta, speculare alla pagina del titolo; segue, poi, il cartiglio posto al di sopra dell'epistola dedicatoria. Infine, le vignette sono posizionate sopra i titoli dei singoli racconti. Pertanto, possiamo notare che l'organizzazione tipografica è pressoché identica a quella del manoscritto del 1695; le uniche differenze tra i due stadi della raccolta riguardano esclusivamente cambiamenti a livello testuale, ortografico e stilistico³⁴.

Relativamente alle illustrazioni, le somiglianze tra la serie contenuta nell'edizione Barbin e quella del manoscritto non lasciano dubbi. Secondo la maggior parte degli specialisti, le immagini delle edizioni Barbin non sono altro che l'incisione su rame dei guazzi del manoscritto. Infatti, le

³² Cfr. G. E. Reed, *Claude Barbin* cit., p. 114.

³³ Si veda nota 22.

³⁴ Cfr. C. François, *Genèse éditoriale* cit..

vignette e il frontespizio presenti in quest'ultimo sono certamente serviti da modello ad Antoine Clouzier per la realizzazione della sua serie di incisioni. A questo proposito, nel suo studio pionieristico sull'iconografia delle fiabe, Paola Pallottino rileva che

è soprattutto l'analisi iconografica incrociata dei guazzi 1695 e delle xilografie della citata edizione 1697, che fuga ogni dubbio e conferma in maniera inequivocabile la dipendenza delle seconde dalle prime, collocando perentoriamente il manoscritto [...] in una dimensione di tale prestigio e ufficialità, da indurre Clouzier a copiarne le 'miniature' nelle sue xilografie (spesso senza darsi nemmeno la pena di ridisegnarle per farle tornare al verso diritto durante il processo incisivo)³⁵.

D'altronde, il frontespizio è praticamente identico; le composizioni del cartiglio e delle vignette de *La Belle au bois dormant*, de *Le Petit Chaperon rouge*, de *Le Chat botté* e de *Les Fées* sono solamente invertite; infine, la vignetta de *La Barbe bleue* è uguale. Invece, le illustrazioni delle fiabe di *Cendrillon*, *Le Petit Poucet* e di *Riquet à la Houppe* sono state inevitabilmente aggiunte e create da Clouzier poiché non sono presenti nel manoscritto. Per le ragioni appena esposte, e dato che il soggetto di ogni incisione risulta pertinente e illustra in modo appropriato un episodio puntuale di ogni fiaba, possiamo affermare che le incisioni sono state create specificamente per questa raccolta. In altre parole, non si tratta di un riutilizzo: per quanto ne sappiamo, le matrici non sono verosimilmente state usate per illustrare altre opere pubblicate precedentemente con il permesso reale.

Per quanto riguarda l'impaginazione, l'edizione Barbin appare in tutto e per tutto come una replica del manoscritto. Di fatto, ad eccezione dell'ordine delle pagine del frontespizio e della pagina del titolo, l'impaginazione delle intestazioni delle fiabe è identica: sopra il titolo di

³⁵ P. Pallottino, *Alle radici dell'iconografia della fiaba. Note sulle prime illustrazioni dei Contes*, «Merveilles & Contes», vol. 5, n. 2, 1991, pp. 289-320.

ogni racconto si trova la vignetta relativa al testo sottostante, seguendo l'ordine del manoscritto

[immagine],

Titolo della fiaba.

Sottotitolo “Conte”³⁶.

Testo del racconto.

Morale.

(Altra morale, laddove presente).

Tra i due stadi della raccolta, quindi, si stabilisce inevitabilmente un dialogo reciproco sia in termini tipografici, sia in materia testuale e iconografica.

II.3.1 Antoine Clouzier

Gli specialisti e i commentatori dei *Contes* sono unanimi nell'attribuire ad Antoine Clouzier l'autorialità delle incisioni presenti nelle tre edizioni Barbin. Nonostante la firma dell'artista non sia presente che nel frontespizio – “Clouzier F.[*ecit*]” – un'osservazione generale e un esame dei tratti e delle composizioni delle varie immagini rimanda effettivamente ad una stessa mano, quella dell'autore del frontespizio.

Purtroppo, non disponiamo di molte informazioni riguardo la vita di Antoine Clouzier; dell'artista, infatti, non conosciamo né la data di nascita né quella di morte. Il *Bénézit: Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs* riporta solamente la data del 1688, quale momento

³⁶ Per l'esattezza, il sottotitolo non è presente per quanto riguarda la fiaba de *La Barbe bleue*. Nel capitolo VII discuteremo di questo fatto e riveleremo il motivo di tale assenza.

di attività dell'incisore a Parigi³⁷. In effetti, è in quell'anno che esce una seconda edizione de *La Doctrine des mœurs* di Marin Le Roy de Gomberville al cui interno troviamo alcune incisioni firmate da Clouzier³⁸. Inoltre, negli *Actes d'état-civil d'artistes français, peintres, graveurs, architectes* leggiamo che nello stesso anno viene inumata la figlia del “graveur en taille douce”, deceduta il 24 ottobre 1688 in rue de la Huchette³⁹. Il 1697 è poi l'anno delle incisioni per i *Contes* di Perrault. Tre anni più tardi, Clouzier si dedica alle illustrazioni contenute nei cinque volumi dell'*Histoire de l'admirable Don Quixotte de la Manche*, traduzione del *Don Quijote* di Cervantes ad opera di François Filleau de Saint-Martin, apparsa precedentemente priva di immagini presso l'editore Barbin nel 1677-78⁴⁰. Il 1704 è la volta delle vignette per le *Nouvelles aventures de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, tradotte in francese da Alain-René Le Sage e edite dalla vedova di Claude Barbin. Presso lo stesso editore, infine, vengono pubblicati nel 1705 i *Contes anglois* della nipote di Charles, Marie-Jeanne L'Héritier de Villandon, per i quali Clouzier realizza diverse incisioni⁴¹.

³⁷ Cfr. *Benezit Dictionary of Artists*, Oxford [online]. Disponibile su: <<https://www.oxfordartonline.com.bnf.idm.oclc.org/search?q=clouzier&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>>. Ultima consultazione: 20 agosto 2025.

³⁸ Cfr. [M. Le Roy de Gomberville], *La Doctrine des mœurs qui represente en cent tableaux la difference des passions: et enseigne la manière de parvenir à la sagesse universelle. Par Monsieur De Gomberville, de l'Academie Française*. Paris: Jacques Le Gras, 1688. Disponibile su: <https://books.google.it/books?id=3WY3H1SdX7oC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Ultima consultazione: 20 agosto 2025.

³⁹ H. Herluison (édité par), *Actes d'état-civil d'artistes français, peintres, graveurs, architectes, etc., extraits des registres de l'Hôtel-de-Ville de Paris, détruits dans l'incendie du 24 mai 1871*. Orléans: H. Herluison, 1873, p. 82.

⁴⁰ Cfr. R. A. Weigert, *Inventaire du fond français. Graveurs du XVII^e siècle*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1954, vol. III. p. 15.

⁴¹ M. J. L'Héritier de Villandon, *La tour tenebreuse et les jours lumineux, Contes anglois*. Paris: Veuve de Claude Barbin, 1705. Disponibile su: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1518540c/f9.item>>. Ultima consultazione: 20 agosto 2025.

È con le parole che seguono che Roger-Armand Weiger giudica l'opera dell'incisore francese:

l'invention est sans mérites particuliers, car ce ne sont pas les ouvrages d'Antoine Clouzier qui apporteront de nouveaux et précieux éléments à l'histoire de l'illustration et de son évolution en France. Ses vignettes, cependant, annoncent l'art du XVIII^e siècle plus que certaines pièces signées, vers la même époque, de noms illustres; elles peuvent ainsi, jusqu'à un certain point, constituer un document⁴².

In effetti, è proprio quest'ultimo aspetto delle illustrazioni di Clouzier che cercheremo di mettere in evidenza, soprattutto laddove esamineremo la sua vignetta per *La Barbe bleue*.

In ogni caso, osservando tutta la serie di incisioni presenti nell'edizione Barbin si potrebbe avere la sensazione che le immagini si presentino come grossolane e approssimative; dopo tutto, è evidente che le linee siano molto nette e grosse, che le posizioni dei corpi raffigurati tendano ad esprimere staticità e che i gesti dei personaggi sembrano piuttosto rigidi e meccanici. Al contrario, altre incisioni firmate dallo stesso autore che illustrano, ad esempio, *Les Contes de fées* di Mme D'Aulnoy⁴³ o quelle già citate per i volumi di L'Héritier o del *Don Quichotte* hanno tutt'altro aspetto⁴⁴. Più simili al frontespizio dell'edizione Barbin, queste immagini sono visibilmente più curate, addirittura "less naïves"⁴⁵ agli occhi di Daphne Hoogenboezem. Di conseguenza, viene spontaneo in un primo tempo interpretare le vignette presenti nei *Contes* di Perrault come la

⁴² R. A. Weigert, *Inventaire du fond français* cit., p. 15.

⁴³ Per il frontespizio del primo volume dei *Contes* di D'Aulnoy, si veda *Les Contes de Fées*, Anecdota. Rare texts and images from early modern France, Princeton University. Disponibile su: <<https://anecdota.princeton.edu/archives/720#footnote>>. Ultima consultazione: 22 agosto 2025.

⁴⁴ Per le immagini si vedano: *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, t. I, Biblioteca de Catalunya. Disponibile su: <<https://mdc.csuc.cat/digital/collection/Cervantina/id/36645>>. Ultima consultazione: 22 agosto 2025; M. J. L'Héritier de Villandon, *La tour tenebreuse et les jours lumineux* cit..

⁴⁵ D. Hoogenboezem, *Medievalism and Magic* cit., p. 262.

dimostrazione della mediocre abilità di intaglio dell'incisore; oppure, considerare che l'edizione Barbin sia un'edizione di secondo ordine, di bassa qualità, alla pari dei fascicoli della *Bibliothèque bleue*. Eppure, perché invece non ritenere che l'edizione Barbin sia stata concepita dal suo autore e dall'editore deliberatamente nello stato in cui la osserviamo oggi e che dietro l'apparente grossolanità delle vignette si nasconda una precisa e consapevole volontà? Riteniamo, infatti, che l'intera economia dell'opera non sia che un tassello del puzzle concepito da Perrault con il fine di portare avanti la sua lotta per difendere la causa dei Moderni nella celebre *Querelle* di cui è un indiscusso protagonista.

Nella *Querelle*, infatti, si discute, tra le altre cose, dell'eredità culturale classica, quella latina e greca, e di quella francese. Per le sue fiabe, come vedremo nei capitoli successivi, sappiamo che Perrault ha attinto al patrimonio nazionale francese, le cui opere illustrate passate verterono sostanzialmente sul fiabesco, sui combattimenti tra bestie e cavalieri e sulle scene d'amore cortese. Ora, le vignette di Clouzier non possono forse rappresentare un'imitazione volontaria delle immagini che illustrano i romanzi medievali o le edizioni di *colportage* all'interno dei quali troviamo le immagini appena elencate? Del resto, la prospettiva imprecisa e il taglio di alcune vignette riconducono effettivamente alla ricerca di un effetto medievaleggiante. Ai nostri occhi, pertanto, quest'effetto di grossolanità – che Christophe Martin definisce d'“archaïsme et naïveté”⁴⁶ – deriva da una scelta consapevole: Perrault difende la “cause moderne” proponendo una raccolta di “histoires du temps passé” – alla moda, seppur prive di uno *status* elevato – e illustrata – caratteristica non affatto comune all'epoca – con delle immagini che rimandano all'iconografia medievale e popolare; in altre parole, alla tradizione letteraria e iconografica nazionale.

⁴⁶ M. Christophe, *L'illustration du conte de fées (1697-1789)*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», n. 57, 2005, pp. 113-132.

Nella sua genesi editoriale, Cyrille François commenta altresì la particolarità di queste vignette. Secondo lo specialista

il pourrait s'agir [*plutôt*] d'une stratégie visant à présenter les contes comme des 'bagatelles' populaires évoquant les tirages de la Bibliothèque bleue que d'une négligence de l'éditeur⁴⁷.

Le *Histoires ou Contes du temps passé* si inseriscono dunque nell'ampio progetto dell'accademico volto alla riabilitazione della cultura popolare di un tempo, in contrapposizione a quella classica, perfetta e inarrivabile.

Le ricerche di Daphne Hoogenboezem, inoltre, confermano questa nostra ipotesi. La studiosa sottolinea che le vignette sono il risultato di una strategia volta ad associare il genere della fiaba a un'eredità culturale popolare e nazionale che risale al Medioevo:

Perrault emphasized popular and medievalist aspects in both text and the illustrations of his fairy tale collection to create a contrast with classicism⁴⁸.

Nei prossimi capitoli avremo modo di constatare e approfondire il fatto che le incisioni delle edizioni Barbin occupino un posto importante nella strategia editoriale e nella propaganda politica perraultiana.

⁴⁷ C. François, *Genèse éditoriale* cit., pp. 4-5.

⁴⁸ D. Hoogenboezem, *Medievalism and Magic* cit., p. 270.

II.4 L'edizione neerlandese delle *Histoires ou Contes du temps passé avec des Moralités*

L'ultima edizione del nostro corpus, datata 1742 e pubblicata a L'Aia, nei Paesi Bassi, è interessante non solo per le innovazioni apportate all'iconografia dei racconti perraultiani e per il numero di illustrazioni che vi compaiono, ma altresì per via della sua curiosa materialità. Infatti, non si tratta di un'edizione autentica e originale, bensì è il frutto di un "truffage"⁴⁹: un procedimento che prevede l'aggiunta all'esemplare originale di documenti o immagini che possono avere un rapporto più o meno diretto con il volume⁵⁰. In ogni caso, prima di procedere con la presentazione dell'esemplare, ne ripercorreremo brevemente la genesi editoriale.

Nel 1742 vengono pubblicate presso l'editore parigino Coustelier le *Histoires ou contes du temps passé avec des Moralités par Mr Perrault*. Il volume contiene le otto fiabe dell'accademico presenti nell'edizione Barbin, alle quali viene aggiunta *L'adroite Princesse* di Marie-Jeanne L'Héritier. La raccolta è arricchita da alcune immagini: un frontespizio e nove vignette realizzate da Jacques de Sève. Si dà il caso, poi, che nello stesso anno e presso un editore sconosciuto, venga pubblicata una replica dell'edizione

⁴⁹ Cfr. O. Leplatre, *Les métamorphoses plastiques de la féerie. Jacques de Sève et Simon Fokke illustreurs de Perrault*, «Rubriques», n. 3, 2024, <<https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/numeros/illustrer-contes-perrault/metamorphoses-plastiques-feerie>>, DOI: 10.58048/2968-9198/23612. Cogliamo l'occasione per ringraziare il prof. Leplatre dell'Université Jean Moulin-Lyon 3 con il quale abbiamo avuto modo di discutere sulla questione. Pur avendo inizialmente intuito che l'edizione fosse singolare, non disponevamo di abbastanza elementi per poter affermare con certezza che si trattasse di un esemplare unico nel suo genere; è stato il prof. Leplatre a fornirci gentilmente delle indicazioni e a confermarci che si trattasse di un'edizione "truffée".

⁵⁰ "Le truffage consiste à ajouter à un exemplaire d'un ouvrage des autographes ou des documents qui ont un rapport plus ou moins direct avec celui-ci". Cfr. A. Grisay, *Quelques réflexions sur la bibliophilie*. In: C. Gothot-Mersch, C. Pichois, *Mélanges de littérature en hommage à Albert Kies*. Bruxelles: Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles, 1985, pp. 249-254.

Coustelier, alla quale, però, viene aggiunta un'ulteriore serie di immagini: delle illustrazioni a pagina intera dell'artista neerlandese Simon Fokke. Vèrène de Diesbach-Soultrait, nella serie di volumi dedicati alla biblioteca di Jean Bonna, scrive a proposito dell'edizione Coustelier:

il existe en effet quelques exemplaires enrichis de 8 planches gravées et signées par Fokke, qui viennent s'ajouter au frontispice et aux 9 vignettes en tête de Sève. Ces grandes planches de Simon Fokke sont au nombre de huit, car *L'adroite princesse* n'est pas illustrée (voir l'exemplaire de la BnF, NUMM-108212, numérisé sur Arsenal - cote 8° B-L. 18884)⁵¹.

L'esemplare citato dalla ricercatrice è proprio quello incluso nel nostro corpus, conservato attualmente presso la sede dell'Arsenal della Bibliothèque nationale de France a Parigi⁵². Si tratta di un volume in-12°, all'interno del quale tutti i racconti dell'accademico presentano una doppia rappresentazione visiva: una vignetta e un'illustrazione a pagina intera. Le prime sono opera dell'artista francese Jacques de Sève e intagliate da Fessard, mentre le *planches pleine page* sono realizzate dall'artista neerlandese Simon Fokke. Più precisamente, la serie di Sève è composta da dieci immagini – un frontespizio e nove vignette –, mentre quella di Fokke ne conta otto.

Relativamente all'aspetto paratestuale e all'organizzazione tipografica, quest'edizione presenta delle innovazioni rispetto alle due precedenti, in quanto, per l'appunto, un'illustrazione a pagina intera si aggiunge all'ormai canonica struttura della raccolta, che prevede anche per l'esemplare neerlandese la struttura

⁵¹ V. de Diesbach-Soultrait, *Six siècles de littérature française. XVII^e siècle*, 2 voll.. Genève: Librairie Droz, 2005, p. 92, vol. 2: *Deuxième partie (M-Z)*.

⁵² *Histoires ou Contes du tems passé, avec des moralités; par M. Perrault. Nouvelle édition augmentée d'une nouvelle à la fin*. La Haye: [s.n.], 1742, p. 30, disponibile su <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8402388/f52.item>>, ultima consultazione: 21 agosto 2025. Contrariamente all'edizione Barbin, questo volume è consultabile e accessibile su richiesta.

[immagine],

Titolo della fiaba.

Sottotitolo “Conte”.

Testo del racconto.

Morale.

(Altra morale, laddove presente).

La presenza di due immagini per illustrare ogni singolo racconto – ad eccezione de *L'adroite Princesse* di L'Héritier, della quale però non ci occuperemo – prevede inevitabilmente la raffigurazione di due scene distinte della fiaba, generando così un racconto di ordine iconico per ogni singola fiaba. In altre parole, l'immagine a pagina intera di Fokke, collocata alternativamente prima o dopo l'*incipit* dei racconti, rompe l'equilibrio stabilito dalla struttura tipografica canonica, proponendo così al lettore-spettatore un doppio *input* di ordine visivo. In questo modo, offrendo due rappresentazioni anziché una soltanto, la traduzione transmediale del testo raddoppia, portando ad un aumento del numero di illustrazioni all'interno del volume. Sicché, l'esperienza di lettura della raccolta cambia rispetto al manoscritto e alle edizioni Barbin, poiché l'immagine diventa sempre più protagonista, anticipando il grande sviluppo dell'illustrazione del XIX secolo. Questa particolarità dell'edizione neerlandese è probabilmente da attribuire a ciò che Alain-Marie Bassy definisce “une affaire de personnes [...], une affaire de systèmes [...] et une affaire de goûts”⁵³: i professionisti cambiano, le innovazioni si affermano e i modelli e le forme di comunicazione si evolvono, così come i gusti dei lettori.

⁵³ A. M. Bassy, *Le texte et l'image*. In: H. J. Martin, R. Chartier (sous la direction de), *Histoire de l'édition française* cit., pp. 140-161.

II.4.1 Jacques de Sève

Jacques de Sève nasce a Parigi nel 1715. Probabilmente figlio d'arte, è l'illustratore di svariate opere scientifiche e letterarie. È con le parole che seguono che Marie-Claire Planche, autrice di uno dei rari studi sull'artista francese, commenta il lavoro di Sève:

son activité de dessinateur pour le livre à figures est [...] tout à fait notable par le nombre de collaborations et la diversité des ouvrages auxquels il travailla⁵⁴.

Jacques ha infatti disegnato e dipinto affreschi e tele, nonché illustrato le edizioni settecentesche delle opere dei grandi del *Siècle d'or*, come Paul Scarron, Jean de La Bruyère, Jean de La Fontaine, Jean Racine⁵⁵ e, ovviamente, Charles Perrault.

È proprio illustrando i *Contes* dell'accademico nel 1742 che il disegnatore e pittore inizia la sua carriera. Nello stesso anno, disegna altresì il frontespizio per la seconda edizione de *Le Temple de Gnide* di Montesquieu. Negli anni successivi, Sève comincia la lunga collaborazione con Georges-Louis Leclerc de Buffon, autore degli innumerevoli volumi della *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du Cabinet du Roi*, per cui Jacques realizza diverse *planches*. Parallelamente alle illustrazioni per opere letterarie, l'artista inizia così la sua carriera di illustratore scientifico che durerà fino alla fine della sua attività nel 1788.

Negli anni Cinquanta e Sessanta, affresca alcune stanze di un castello nell'Eur-et-Loir, per poi ritornare a Parigi per eseguire i disegni preparatori

⁵⁴ M. C. Planche, *Jacques de Sève (1715-1795), dessinateur et peintre parisien: une carrière dévoilée*, «Dix-huitième Siècle», n. 55, 2023, p. 469.

⁵⁵ Sulle illustrazioni di Sève per le varie edizioni delle opere di Jean Racine si veda lo studio di M. C. Planche, *Jacques de Sève illustrateur du théâtre de Jean Racine*, «Dix-huitième Siècle», n. 37, 2005, pp. 513-535.

di frontespizi e vignette per svariate opere letterarie e scientifiche⁵⁶. Nel 1784 realizza due tele per la chiesa di Saint-Jean-des-Vignes a Soissons, negli Hauts-de-France: *L'Education de la Vierge* e *Saint-Louis distribuant le pain aux pauvres*. Muore a Parigi il 16 novembre 1795, lasciando al figlio Jacques-Eustache de Sève l'impresa di famiglia.

La lunga carriera nonché la varietà e la qualità delle opere di quest'artista possono senz'altro testimoniare la sua abilità e la sua maestria nella pittura e nell'illustrazione. Marie-Claire Planche scrive infatti che Sève rappresenta

[...] un artiste à la vie longue, rythmée par un travail régulier qui ne fut certainement pas toujours pleinement récompensé et que la postérité a souvent négligé⁵⁷.

Nella sua serie di illustrazioni per i *Contes* possiamo cogliere un certo gusto per l'antico, più precisamente per il classico, sia nell'aspetto figurativo che plastico: svariate sono le vignette concepite secondo un preciso schema spaziale e compositivo, così come sono molti i rimandi alla classicità, intesa principalmente nel suo aspetto più drammatico e quasi teatrale. Nei capitoli successivi, avremo modo di osservare spesso che i suoi personaggi sono abbigliati con vesti antiche e sono intenti ad esprimere le loro emozioni con gesti plateali e d'effetto.

II.4.2 Simon Fokke

Simon Fokke nasce ad Amsterdam il 1° settembre 1712. Appassionato di arte fin dalla tenera età, Simon si interessa dapprima al teatro, seguendo le orme del padre e diventando a sua volta attore presso il teatro

⁵⁶ Per un inventario delle opere realizzate da Sève si veda l'articolo di M. C. Planche, *Jacques de Sève (1715-1795)* cit..

⁵⁷ *Idem*, p. 482.

Nederduitsche Schouwburg di Amsterdam⁵⁸. Capisce ben presto, però, che l'arte drammatica non fa per lui, così inizia a dedicarsi al disegno. Constatando le capacità del figlio, i genitori decidono di metterlo a bottega da Jan Caspar Philips, incisore e autore di alcune vedute di Versailles, presso il quale Simon rimane per sette anni. Le tecniche apprese dal maestro tedesco permettono a Fokke di iniziare a lavorare presso svariati editori di Amsterdam e Rotterdam, realizzando incisioni e illustrazioni per numerose opere di vario genere⁵⁹.

Appassionato di pittura italiana, Simon colleziona, durante i suoi anni di attività, disegni, grafiche e pitture dei maestri italiani, olandesi e francesi, riuscendo a comporre un'ingente collezione, dalla quale attinge e trae ispirazione per le sue opere.

Dopo una lunga e florida carriera, l'artista neerlandese muore ad Amsterdam il 10 agosto 1784. Le sue opere sono oggi esposte nei musei di tutto il mondo; nella *Geschiedenis der Vaderlandsche Schilderkunst* [*Storia della pittura nazionale neerlandese*] leggiamo infatti che

[door veel vernuft in het ordonneren en gemakkelijckheid in de behandeling van de teekenpen, de etsnaald en het graveerijzer, was hij in ftaat een zoo aanmerkelijk getal van Plaatwerken en vele Teekeningen te vervaardigen, als door weinige zijner Kunstgenooten gefchied is].

con grande ingegno nella composizione e facilità nel maneggiare la penna da disegno, l'ago da acquaforte e il bulino, [Fokke] fu in grado di produrre un numero notevole di incisioni e molti disegni come pochi altri artisti sono riusciti a fare⁶⁰.

⁵⁸ Cfr. *Simon Fokke*, Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis/Netherlands Institute for Art History [online]. Disponibile su: <<https://research.rkd.nl/en/detail/https%3A%2F%2Fdata.rkd.nl%2Fartists%2F28456>>. Ultima consultazione: 22 agosto 2025.

⁵⁹ Cfr. A. J. Van der AA, *Biographisch Woordenboek Nederlanden* [*Dizionario biografico dei Paesi Bassi*]. Haarlem: J. J. Van Brederode, 1859, p. 144.

⁶⁰ R. Tan Eijnden, A. Tan Der Willigen, *Geschiedenis der Vaderlandsche Schilderkunst, sedert de Helft der XVIII Eeuw* [*Storia della pittura nazionale neerlandese, dalla metà del XVIII secolo*]. Haarlem: A. Loosjes, 1817, p. 133. La traduzione è nostra.

Non c'è dubbio che la serie illustrata dal maestro neerlandese sia la più affascinante del nostro corpus. Infatti, le sue illustrazioni a piena pagina sono le più dettagliate e le più innovative dal punto di vista iconografico. La serie si distingue rispetto alle tre precedenti, poiché le immagini di Fokke evocano un'atmosfera meravigliosa e incantata che non è presente nelle vignette degli altri artisti. Conveniamo infatti con Daphne Hoogenboezem laddove scrive che

Fokke might even have attempted to create another 'Once upon a time' using a new approach which could very well have been inspired by the text of the tales themselves⁶¹.

Più degli altri tre autori, in effetti, Fokke è l'artista che è riuscito maggiormente nell'intento di rendere e trasmettere, per mezzo delle sue illustrazioni, l'aspetto fiabesco presente nei racconti perraultiani. Mentre le vignette di Clouzier rimandano ad un passato medievaleggiante e quelle di Sève alla tradizione classica, dalle illustrazioni di Fokke traspare la volontà di evocare un universo meraviglioso e atemporale, seppur ancorato in qualche modo alla contemporaneità della sua epoca. Di fatto, nelle sue incisioni i personaggi indossano generalmente degli abiti diffusi nel XVIII secolo, ma occupano solo una piccola parte dell'illustrazione, lasciando che il lettore-spettatore si concentri principalmente sullo sfondo e le ambientazioni. Qui, è sempre presente la natura con alberi dalle fronde rigogliose e piante esotiche che esprimono – non a caso – un “temps passé” fiabesco, o meglio, “a timeless fairyland”⁶², un mondo fatato fuori dal tempo e dallo spazio.

⁶¹ D. Hoogenboezem, *Medievalism and Magic* cit., p. 270.

⁶² *Idem*, p. 275.

Capitolo III

La metodologia

*Sa science est une science réfléchie et dirigée
par la méditation, le choses qu'il dit viennent
quelquefois de ses lectures, mais il se les est
tellement appropriées qu'elles semblent originales,
et ont toute la grâce de la nouveauté.*

C. PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes*

III.1 Premesse

In questo capitolo presenteremo la metodologia che utilizzeremo e gli strumenti che impiegheremo per analizzare le illustrazioni comprese nel nostro corpus di riferimento.

Il nostro metodo è composito, multidisciplinare, interdisciplinare e personale, poiché abbraccia e integra diverse discipline e ambiti di studio. Il fulcro risiede negli studi di matrice semiotica; più precisamente, di quella branca della semiotica che si occupa dei testi visivi, ovvero la *semiotica visiva*¹. Accanto a questa disciplina trovano spazio altresì la teoria e la

¹ Per una rassegna sui principali strumenti metodologici della semiotica visuale si veda, ad es., A. Appiano, *Come si legge un quadro*. In: S. Gensini, *Manuale di semiotica*. Roma: Carocci editore, 2004, pp. 195-208.

critica letteraria, la storia dell'arte, l'estetica e la psicologia; nello specifico, alcuni studi sui *contes de fées* seicenteschi, sui loro autori, sui racconti perraultiani, sulle illustrazioni dei *contes de fées* e sul mondo dell'editoria tardo seicentesca e settecentesca; a questi, si aggiungono poi alcune ricerche sulla psicologia della percezione. Inoltre, rientrano nella metodologia quegli approcci scaturiti da certi ambiti del sapere umanistico investiti da ciò che William J. T. Mitchell ha definito *pictorial turn*, Gottfried Boehm *iconic turn* e Martin Jay *visual turn*, ovvero quella recente svolta epistemologica che di fatto ha posto le immagini allo stesso piano dei testi, superando la testolatria che tendenzialmente domina le scienze umane: i *visual studies* e i *cultural studies*².

La metodologia che seguiremo è il risultato di una rassegna iniziale delle innumerevoli teorie proposte dalle discipline appena elencate, seguita da un'applicazione pratica di alcune delle proposte che abbiamo ritenuto più utili e rilevanti per il nostro obiettivo; quest'impiego ci ha condotto quindi verso l'assemblaggio e la combinazione dei vari strumenti testati, scelti tra i tanti vagliati poiché in grado di fornirci dei risultati concreti e tangibili. Abbiamo pertanto rilevato l'esigenza di incrociare vari ambiti di ricerca e la necessità di accostare svariati strumenti analitici messi a punto da ciascuna delle discipline elencate precedentemente. Questo bisogno muove dalla constatazione che, nonostante la mole e la rilevanza delle ipotesi esposte da semiotici, storici dell'arte, filosofi, critici e ricercatori di vari

² Riguardo la svolta iconica nelle discipline umanistiche si vedano: G. Boehm, *Iconic Turn. Una lettera*, «Lebenswelt», 2012, n. 2, pp. 118-129; W. J. T. Mitchell, *Pictorial Turn. Una risposta*, «Lebenswelt», 2012, n. 2, pp. 130-143; E. Alloa, *Iconic Turn. Alcune chiavi di svolta*, «Lebenswelt», 2012, n. 2, p. 144-159; W. J. T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2017; W. J. T. Mitchell, *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994; A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2009; A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*. Torino: Einaudi, 2016; M. Cometa, *Cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2020; M. Cometa, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*. Cosenza: Pellegrini Editore, 2016.

ambiti, non siamo riusciti a trovare all'interno degli studi condotti sulle immagini una metodologia univoca in grado di fornire degli strumenti per un'analisi rigorosa, sistematica, completa e chiara, nonché applicabile ad un corpus come il nostro, e in grado di indagare e restituire la complessità della composizione e del *senso* che si può celare dietro a delle rappresentazioni all'apparenza semplici come possono essere le illustrazioni di una raccolta di fiabe.

Premettiamo, secondariamente, che tratteremo queste ultime come dei *testi visivi*. Secondo Ruggero Eugeni, un testo visivo è

un tessuto di segni le cui conformazioni e le cui correlazioni sono funzionali a un progetto di interpretazione rivolto allo spettatore³.

Partendo da questa definizione, considereremo quindi le immagini oggetto del nostro esame come dei *dispositivi* all'interno dei quali si creano delle relazioni tra un soggetto spettatore – e lettore – e alcune entità simboliche; è grazie alla disamina di queste ultime che possiamo comprendere e interpretare ciò che i diversi artisti hanno voluto comunicare e veicolare mediante i loro testi visivi.

Facciamo presente, inoltre, che il metodo che seguiremo non è a intendersi come fisso, ovvero un'applicazione pedissequa dei vari strumenti di cui ci serviremo; verrà bensì adattato a seconda dell'illustrazione, seguendo le sue caratteristiche e le sue peculiarità e, soprattutto, tenendo conto del racconto a cui si riferisce.

Lo schema generale del nostro metodo si articola in tre distinti livelli di analisi. In primo luogo, ci dedicheremo all'aspetto generale delle illustrazioni; ne esamineremo poi l'aspetto prettamente plastico e, infine, l'aspetto attinente alla figuratività. Le riflessioni e l'interpretazione dei risultati ottenuti avverranno in generale contestualmente o in seguito

³ R. Eugeni, *Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia*. Milano: EDUCatt, 2004, pp. 14-15.

all'applicazione dei vari strumenti analitici, in modo da procedere con un'analisi ordinata, che conduca il lettore per gradi e, allo stesso tempo, che sia funzionale all'esame della singola illustrazione.

Questa tripartizione si ispira alle riflessioni proposte da Algirdas J. Greimas agli inizi degli anni Ottanta del Novecento in uno studio sugli sviluppi della semiotica visiva⁴. Qui, il linguista e semiotico lituano individua i due piani di cui si compone un testo visivo: quello *plastico* e quello *figurativo*. Il primo si riferisce all'organizzazione degli spazi, delle linee e dei colori; analizzare il linguaggio plastico di un'immagine significa studiarne "l'organizzazione *topologica*, ovvero spaziale del testo; l'organizzazione *eidetica*, ovvero delle linee; l'organizzazione *cromatica*, ovvero dei colori e dei chiaro-scuro"⁵. A proposito di queste tre categorie, Andrea Pinotti precisa che

si tratta di oggetti significanti in sé [*gli spazi, le linee e i colori*], che producono effetti di senso a prescindere dalla riconoscibilità figurativa. È un tentativo [*quello di Greimas*] di restituire una centralità alle qualità materiali dell'immagine al di là – o meglio al di qua – della sua funzione mimetico-rappresentativa⁶.

Da qui, la rilevanza che assume lo studio del livello plastico. Quanto al secondo piano, la dimensione figurativa si riferisce al riconoscimento nel testo di oggetti appartenenti al mondo naturale; mentre il piano plastico non è altro che la discriminazione dei vari formanti visivi senza l'identificazione di figure, il livello figurativo consiste nella distinzione nel testo "degli elementi nel nostro mondo dell'esperienza (oggetti, persone, paesaggi...)"⁷.

⁴ A. J. Greimas, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, «Actes sémiotiques», vol. VI, n. 60, 1984, pp. 5-24. Per una traduzione in italiano dell'articolo si veda A. J. Greimas, *Plastico e figurativo*. In: G. Bettetini, O. Calabrese, A. M. Lorusso, P. Violi, U. Volli, *Semiotica*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2005, pp. 245-260.

⁵ M. P. Pozzato, *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*. Roma: Carocci editore, 2020, p. 176.

⁶ A. Pinotti, *Il primo libro di teoria dell'immagine*. Torino: Einaudi, 2024, p. 22.

⁷ A. M. Pozzato. *Capire la semiotica*. Roma: Carocci editore, 2013, p. 100.

Nei paragrafi che seguono prenderemo in rassegna in maniera schematica degli strumenti che utilizzeremo per analizzare i vari livelli e linguaggi. Precisiamo che non si tratterà di un panorama dettagliato delle varie teorie semiotiche che hanno dato origine ai vari strumenti pratici di cui ci serviremo, in quanto risulterebbe fuorviante rispetto all'obiettivo dell'elaborato, che non è quello di proporre un resoconto degli studi sulla semiotica testuale e visiva.

III.2 Primo livello: l'aspetto e l'ancoraggio

In primo luogo, ci limiteremo a *guardare* l'immagine per quello che è, a considerarla per come appare; in un secondo momento, la *osserveremo* con attenzione. A questo punto, procederemo con una descrizione oggettiva di ciò che *vediamo*, facendo attenzione a non influenzare il processo di osservazione con la conoscenza pregressa che possiamo avere della fiaba a cui l'illustrazione si riferisce. L'obiettivo di questa prima fase è delineare le caratteristiche principali e più salienti dell'immagine che ci apprestiamo a studiare.

Una volta restituita questa valutazione primaria, ricondurremo il testo visivo al testo scritto, individuando all'interno della fiaba specifica il momento diegetico rappresentato. Per poter eseguire questo collegamento tra l'immagine e il testo è necessario ricercare in quest'ultimo l'*ancoraggio testuale* al quale l'illustrazione si riferisce; pertanto, procederemo alla ricerca nel testo di una sorta di didascalia che possa in qualche modo fungere da descrizione per l'immagine. Questo passaggio ci permetterà di stabilire quale scena o quale fase del racconto ha scelto di raffigurare

l'artista; da qui, poi, seguiranno formulando alcune ipotesi iniziali circa la sua visione e la sua scelta.

III.3 Secondo livello: l'aspetto plastico

Relativamente all'aspetto plastico, ci concentreremo in un primo momento sull'organizzazione topologica dell'illustrazione; ovvero, ne indagheremo la composizione concentrandoci sulle opposizioni alto/basso, destra/sinistra, periferia/centro.

In un secondo momento, attraverso varie teorie derivanti dagli studi sulla psicologia della percezione, definiremo le unità visive presenti nella rappresentazione. A questo scopo risultano utili gli approcci elaborati dalla *Gestaltpsychologie*, la prima scuola di psicologia della percezione⁸; più precisamente, ci serviremo delle *leggi di unificazione figurale* e della coppia di concetti *figura/sfondo*. Lo scopo delle prime – elaborate da Max Wertheimer e chiamate anche *leggi della formazione delle unità fenomeniche* o *leggi di segmentazione del campo visivo* – è quello di “stabilire in quali condizioni tendiamo a vedere un insieme di elementi non come unità separate, ma come parti di un'unica configurazione”⁹. I principali fattori di unificazione di cui ci serviremo nelle nostre analisi sono¹⁰:

⁸ Sulla Gestalt si veda, ad es., F. Saint-Martin, *La théorie de la Gestalt et l'art visuel: essai sur les fondements de la sémiotique visuelle*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 1990.

⁹ P. Polidoro, *Che cos'è la semiotica visiva*. Roma: Carocci editore, 2008, p. 79.

¹⁰ Per un'esposizione completa sulle leggi si veda, ad es., M. Wertheimer, *Laws of organization in perceptual forms* [*Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt*]. In: W. D. Ellis (edited by), *A source book of Gestalt Psychology*. London: Routledge & Kegan Paul LTD, 1950, pp. 71-88.

- la *vicinanza*, secondo cui “a parità di condizioni, gli elementi più vicini tendono ad essere visti come appartenenti alla stessa unità”¹¹;
- la *somiglianza*, quando elementi con caratteristiche simili vengono visti come riconducibili alla stessa unità;
- il *destino comune*, che riguarda quegli elementi che producono un movimento simile e che quindi tendono ad essere percepiti come un’unica unità;
- la *direzione*, se diversi elementi hanno la medesima direzione sono visti come rapportabili alla medesima unità;
- l’*esperienza passata*, laddove l’organizzazione delle unità avviene in base alle conoscenze pregresse dell’osservatore, in quanto riconosciamo inconsciamente le unità di cui abbiamo già avuto esperienza e che risultano quindi familiari;
- l’*orientamento*, che prende in considerazione per l’appunto l’orientamento degli elementi.

Accanto alle leggi di unificazione figurale, l’altro apporto della Gestalt di cui ci avvarremo è la distinzione tra ciò che nell’immagine è *figura* e ciò che è *sfondo*. La prima è, in breve, quello che emerge più chiaramente, mentre il secondo concerne ciò che rimane in secondo piano. La figura è individuabile in un testo visivo grazie ad alcune proprietà, come la sua *grandezza*, il suo *rapporto topologico* e il tipo di *margini* che presenta. Più precisamente, la figura è generalmente la parte più piccola della rappresentazione o quella più vicina allo spettatore, che sta in una zona *inclusa* e circondata da altre aree, corrispondenti invece allo sfondo¹². La figura, poi,

¹¹ P. Polidoro, *Che cos’è la semiotica visiva* cit., p. 79.

¹² Cfr. R. Arnheim, *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*. Berkeley: University of California press, 1974, pp. 227-233.

ha un carattere *oggettuale*, è una “cosa” [...], ha un aspetto più solido, le sue superfici hanno un colore più compatto [...], possiede un maggior *risalto*, attira lo sguardo, [...] ha un contorno¹³.

Pietro Polidoro precisa che la figura tende generalmente ad “un colore epifanico, mentre lo sfondo ha un colore filmare o diafanico. Il colore epifanico è compatto e materiale; quello diafanico [...] è meno denso e definito”¹⁴. Sebbene possa sembrare banale, la distinzione in un’immagine della figura e dello sfondo non è sempre immediata. Vedremo, infatti, alcune illustrazioni in cui l’individuazione di ciò che è davvero rilevante non è affatto subitaneo; ecco perché distinguere primariamente i due piani è fondamentale per una corretta lettura e interpretazione del testo visivo.

Una volta individuate e ordinate le diverse unità presenti nell’illustrazione, procederemo con un’ulteriore analisi spaziale. Determineremo quindi i diversi piani dell’immagine, concentrandoci sull’aspetto tematico dello spazio e non più sulla sua dimensione puramente plastica. A tale scopo, ci serviremo del metodo elaborato da Stéphane Lojkine, attualmente docente presso l’Aix-Marseille Université. Secondo il ricercatore francese una rappresentazione – o meglio, una *scène de roman* – si compone, tra le altre cose, di due tipologie di spazio: l’*espace restreint* e l’*espace vague*. In un’immagine che rappresenta una scena, l’*espace restreint* è “l’espace de la scène proprement dite, le lieu de l’action, qui contient les éléments symboliques dont la scène est porteuse”¹⁵. Luogo dell’azione principale, questa parte è delimitata e circoscritta da elementi architettonici, oggetti o personaggi. Tale delimitazione può essere sia materiale che simbolica, costituendo di fatto l’*écran de la représentation*, ovvero lo schermo attraverso il quale noi osservatori guardiamo la scena. L’*écran* è per

¹³ G. Kanizsa, *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e gestalt*. Bologna: Il Mulino, 1980, p. 44.

¹⁴ P. Polidoro, *Che cos’è la semiotica visiva* cit., p. 83.

¹⁵ S. Lojkine, *La scène de roman. Méthode d’analyse*. Paris: Armand Colin, 2002, p. 245.

l'appunto “l'élément central du dispositif scénique, dont il règle à la fois l'ordonnance matérielle (la répartition des personnages dans l'espace) et le jeu symbolique”¹⁶. L'*espace vague*, invece, è lo spazio che indica il reale, ai margini della scena principale. Lojkinè precisa, tuttavia, che

l'espace vague n'a rien à voir avec le hors-scène [...]: il ne correspond pas aux coulisses du théâtre, mais au décor de fond. Il marque la profondeur géométrale [...]. Il n'est pas derrière l'image, en deçà, mais à côté sur l'image¹⁷.

Questa parte della scena è infatti a volte suggerita da una porta o una finestra che affaccia su di un ambiente esterno indeterminato. In questo caso, l'apertura corrisponde a un *dispositif d'effraction*¹⁸, dove lo sguardo *voyeur* di uno dei personaggi rappresentati o quello dello stesso lettore-spettatore si insinua dall'*espace vague* all'*espace restreint*, ovvero dal “lieux du réel” al “lieu du symbolique”¹⁹.

Una volta indagato l'aspetto topologico, ci focalizzeremo sull'*equilibrio visivo* dell'illustrazione. Il concetto di equilibrio applicato ad un'immagine deve necessariamente passare attraverso delle metafore, ovvero espressioni che prendiamo a prestito da un certo campo del sapere della nostra conoscenza (l'equilibrio in generale o la mobilità del corpo) e che applichiamo ad altri campi (gli effetti plastici prodotti da un testo visivo). Pertanto, quando ci accingiamo a stabilire se un'immagine è equilibrata o meno lo facciamo in modo tendenzialmente soggettivo. Tuttavia, Rudolph Arnheim – formatosi, per altro, presso la scuola gestaltica di Wertheimer – individua in un testo visivo la presenza di alcuni tipi di forza che appartengono a quella che definisce la “dimensione fenomenica”, ovvero il

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Idem*, p. 246.

¹⁸ Cfr. S. Lojkinè, *Le vague de la représentation*. In: L. Bader, G. Didi-Huberman (herausgegeben von), *Sprechen über Bilder, Sprechen in Bildern*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2015, pp. 255-271.

¹⁹ Cfr. S. Lojkinè, *La scène de roman* cit., pp. 245-246.

modo in cui un soggetto osservatore percepisce un testo²⁰. Tra queste forze visive troviamo i *vettori*: linee immaginarie che, a seconda della configurazione plastica dell'elemento figurativo rappresentato, indicano una direzione e un verso. Queste linee servono a stabilire se la *composizione* è equilibrata; non solo, suggeriscono al lettore-spettatore i movimenti degli oggetti e dei soggetti rappresentati. L'individuazione dei vettori, inoltre, è in grado di fornire alcune informazioni riguardo alla *direzione di lettura* del testo visivo. A tal proposito, risultano nuovamente utili gli strumenti messi a punto da Arnheim, che sostiene che in un'immagine gli elementi plastici acquistano forze e pesi differenti a seconda della loro posizione nello spazio²¹. Tali elementi, uniti alle linee vettoriali, forniscono al lettore-spettatore degli indizi circa il senso di lettura dell'immagine.

Dopo aver studiato il linguaggio eidetico e quello topologico dell'illustrazione, ci focalizzeremo sull'aspetto cromatico o sul gioco di luci e ombre riscontrabile nelle varie illustrazioni. Risulta utile a questo proposito la teoria elaborata da Felix Thürlemann²², che organizza i colori mediante uno schema che prevede undici “radicali cromatici”²³. In primo luogo, lo storico dell'arte svizzero distingue i colori in termini *acromatici* (il bianco, il grigio e il nero) e *cromatici*; tra questi due poli si situa l'unico radicale *semicromatico*, il marrone. Tra i radicali cromatici troviamo i quattro colori chiamati *primari psicologici* per via della loro rilevanza percettiva, ovvero il blu, il rosso, il giallo e il verde. Questi quattro danno origine a dei termini *complessi*, ossia al viola e all'arancione. L'ultimo

²⁰ Cfr. R. Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. The new version*. Berkeley: University of California Press, 1997, Cap. I.

²¹ Cfr. *Idem*, Cap. IX.

²² Sui lavori di Thürlemann si veda il suo sito personale *Felix Thürlemann: Kunst- und Bildwissenschaft*, disponibile su <<https://www.felixthuerlemann.de/startseite>>. (Ultima consultazione: 10 settembre 2025).

²³ Cfr. F. Thürlemann, *Le rouge et le noir di Paul Klee*. In: L. Corrain (a cura di), *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*. Roma: Meltemi, 2005, pp. 91-106 e M. Agnello, *Semiotica dei colori*. Roma: Carocci editori, 2013, pp. 79-80.

radicale cromatico è il rosa, classificato come una variante *desatura* del rosso. Pietro Polidoro riassume visivamente la teoria di Thürlemann con il modello seguente²⁴:

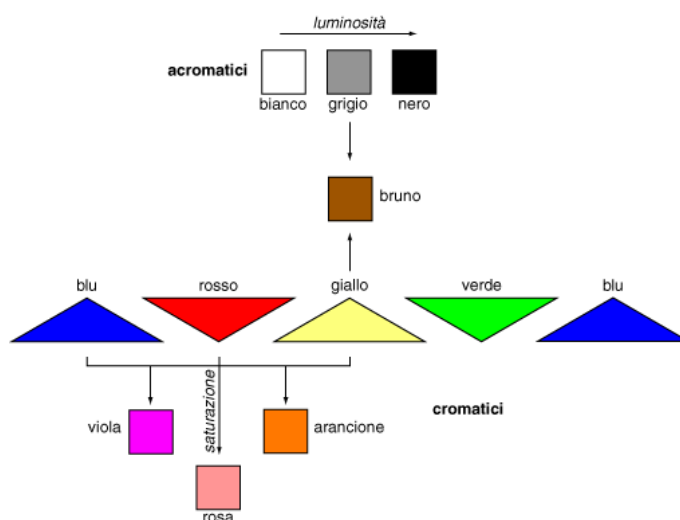


Fig. III.1: schema dei radicali cromatici di base di Thürlemann.

Il sistema virtuale dei colori proposto dallo storico dell'arte svizzero è utile laddove c'è bisogno di attribuire un significato ad un determinato colore; inoltre, fornisce qualche pista di riflessione riguardo alle scelte cromatiche compiute dagli artisti.

Esaurito l'esame plastico, ci dedicheremo alla dimensione figurativa dell'immagine.

²⁴ Cfr. P. Polidoro, *Che cos'è la semiotica visiva* cit., p. 104 e P. Polidoro, *Seminario di semiotica visiva: i radicali cromatici*. Disponibile su: <http://www.pieropolidoro.it/lezione2_1g.htm>. Ultima consultazione: 10 settembre 2025.

III.4 Terzo livello: l'aspetto figurativo

L'analisi del linguaggio figurativo espresso dalle illustrazioni del nostro corpus tiene conto di tre componenti fondamentali: i movimenti dei personaggi raffigurati, le azioni che essi compiono e l'emozione che esprimono. In altre parole, indagheremo tre aspetti del mutamento rappresentati in un'immagine che è di fatto fissa. A questo proposito, utilizzeremo la metodologia proposta da Ruggero Eugeni, attualmente docente di Semiotica presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano²⁵. Procederemo in un primo tempo analizzando il *movimento*, ossia lo spostamento di soggetti o oggetti nello spazio; poi, l'*azione*, ovvero l'operato dei soggetti; infine, la *passione*: “le reazioni interiori dei soggetti espresse nei moti dei corpi e dei volti”²⁶.

Secondo Eugeni esistono tre modalità di rappresentazione del movimento: bloccato, contratto e articolato²⁷.

- Il *movimento bloccato*: si tratta della “resa di una fase isolata e temporalmente puntuale del moto”²⁸; in altri termini, l'artista realizza una sorta di istantanea della scena, bloccando il movimento in un momento preciso. Quest'ultimo può essere illustrato ricorrendo al concetto semiotico di *aspettualizzazione*, ossia la maniera in cui vengono descritti gli eventi, l'*aspetto* sotto cui vengono colti²⁹. L'artista può rappresentare l'*aspetto incoativo* del movimento, il principio, oppure l'*aspetto durativo*, illustrandone la fase intermedia, o, ancora, quello *terminativo* e finale. La rappresentazione di un

²⁵ Sui lavori di Eugeni si veda il suo sito personale: *Media/Experience/Semiotics. A Website & Weblog by Ruggero Eugeni*, disponibile su <<https://ruggeroeugeni.com>>. (Ultima consultazione: 10 settembre 2025).

²⁶ R. Eugeni, *Analisi semiotica dell'immagine* cit., p. 50.

²⁷ Cfr. *Idem*, pp. 51-57.

²⁸ *Idem*, p. 51.

²⁹ Cfr. P. Polidoro, *Che cos'è la semiotica visiva* cit., p. 17.

movimento bloccato, inoltre, sollecita nel lettore-osservatore alcune inferenze di carattere percettivo e cognitivo, che permettono di ricostruire il moto nella sua totalità e continuità³⁰.

- Il *movimento contratto* consiste nella rappresentazione di due o più fasi conseguenti del medesimo movimento. Questa strategia può essere eseguita su di un unico soggetto o su più personaggi.
- Nel *movimento articolato*, infine, il movimento viene scomposto in diverse fasi che vengono accostate spazialmente l'una all'altra; in questo caso, la successione temporale viene espressa mediante quella spaziale.

Relativamente all'azione, Eugeni distingue tre livelli di complessità nella resa dell'azione³¹.

- *Azione puntuale*: l'artista raffigura un soggetto che compie un'unica azione, che può essere resa nella sua fase incoativa, centrale o terminativa.
- *Aggregato di azioni*: due o più azioni vengono rappresentate su di un unico soggetto o su più soggetti contemporaneamente. Questa strategia si serve generalmente di *congiunzioni iconiche* per rendere manifesto il sistema causale e cronologico delle varie azioni raffigurate.
- *Racconto iconico*: quando l'artista rappresenta diverse fasi dell'azione non sequenziali, ma cronologicamente lontane. In tal caso, lo spazio deve essere strutturato in modo da ospitare diversi piani che corrispondono alle diverse azioni. Per di più, devono esserci delle congiunzioni iconiche che permettano di far comprendere al lettore-spettatore i collegamenti tra le azioni.

³⁰ Cfr. R. Eugeni, *Analisi semiotica dell'immagine* cit., p. 52.

³¹ Cfr. *Idem*, pp. 57-72.

Il terzo aspetto del mutamento teorizzato da Eugeni è la *passione*, ovvero quel “processo di trasformazione degli stati interiori dei personaggi, delle loro condizioni d’animo e del loro sentire”³². Così come l’azione, la passione può essere espressa mediante la rappresentazione di una *singola passione*, di un *aggregato di passioni* o di un *racconto patemico*. L’aspetto emotivo dei personaggi viene manifestato principalmente dal volto, dai punti di snodo del corpo (come il collo, le braccia, le gambe ecc.) e dall’orientamento globale della figura.

III.5 Ulteriori strumenti semiotici

Unitamente agli strumenti elencati nei paragrafi precedenti, ci avvarremo, laddove le caratteristiche dell’illustrazione e i risultati a cui siamo giunti li sollecitano, di altri strumenti e teorie provenienti dalla semiotica greimassiana.

Ricorreremo in alcuni casi al *quadrato semiotico*; modello che, all’interno della semantica strutturale di Greimas, è in grado di restituire l’organizzazione della struttura elementare della significazione di un testo³³. Nel nostro caso, il quadrato ci sarà utile per spiegare e indagare le trasformazioni che avvengono nell’immagine; non solo quelle veicolate dal testo visivo, ma anche quelle soggiacenti al testo scritto. Nel loro *Dictionnaire*, Greimas e Courtés definiscono questo modello logico come “la rappresentazione visiva dell’articolazione logica di una categoria

³² *Idem*, p. 72.

³³ Cfr. S. Traini, *Le due vie della semiotica. Teorie strutturali e interpretative*. Milano: Bompiani, 2014, pp. 126-132.

semantica qualunque”³⁴. Più precisamente, la definizione greimassiana del *carré sémiotique* è la seguente:

une structure élémentaire [...] conçue comme le développement logique d’une catégorie sémantique binaire [...] dont les termes sont, entre eux, dans une relation de contrariété, chacun étant en même temps susceptible de projeter un nouveau terme qui serait son contradictoire, les termes contradictoires pouvant, à leur tour, contracter une relation de présupposition avec le terme contraire opposé³⁵.

In sintesi, inseriti all’interno di un quadrato, due termini contrari o opposti danno origine a due termini contraddittori a loro corrispondenti; i due termini contrari e i loro contraddittori, poi, si trovano tra loro in una relazione di implicazione. Ne risulta un modello operativo che permette di individuare le posizioni semantiche di uno o più attori del discorso che si sta analizzando³⁶.

Studieremo, poi, l’*enunciazione* di alcune illustrazioni. Ricorreremo quindi alla nozione di *débrayage*, secondo cui quando parliamo – o, nel nostro caso, quando rappresentiamo visivamente – proiettiamo nell’enunciato alcune categorie spazio-temporali e personali. Greimas individua due tipi di *débrayage*: *enunciativo* ed *enunciazionale*. Il primo si verifica quando nel testo ci sono riferimenti a luoghi, momenti o soggetti diversi rispetto a quelli descritti; il *débrayage enunciazionale*, invece, prevede la presenza di riferimenti diretti alla situazione di enunciazione espressa nel discorso³⁷.

Mayer Schapiro ha impiegato la teoria dell’enunciazione per interpretare i testi visivi, interessandosi alla questione dei volti nei dipinti. Lo storico

³⁴ A. J. Greimas, J. Courtés, *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Milano: Mondadori, 2007, p. 265.

³⁵ A. J. Greimas, *Éléments d’une grammaire narrative*, «L’Homme», n. 3, 1969, pp. 73-74.

³⁶ Cfr. J. M. Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*. Bruxelles: De Boeck Université, 1996, pp. 167-172.

³⁷ Cfr. F. Marsciani, A. Zinna, *Elementi di semiotica narrativa. Processi e sistemi della significazione*. Bologna: Società Editrice Esculapio, 1991, pp. 120-126.

dell'arte statunitense giunge alla conclusione che se il soggetto rappresentato è di profilo, quindi non guarda direttamente l'osservatore, ci troviamo in una situazione di *débrayage enunciativo visivo*. Al contrario, se il soggetto è rivolto verso l'osservatore chiamandolo quindi in causa, si ha una situazione di *débrayage enunciazionale visivo*³⁸.

In ogni caso, nei capitoli dedicati alle analisi rimanderemo sempre alle opere di riferimento o a questo capitolo, in modo che chi legge possa sempre trovarsi nella condizione di poter comprendere le motivazioni delle scelte.

³⁸ M. Schapiro, *Words, Scripts and Pictures: Semiotics of Visual Language*. New York: George Braziller, 1996, Cap. 4.

Capitolo IV

I frontespizi

*L'aimable Poésie et l'aimable Peinture,
Deux sœurs, dont les appas égaux, mais différents,
Furent le doux plaisir de l'esprit et des sens:
L'aînée eut en naissant la parole en partage,
La plus jeune n'en eut le moindre usage;
Sa sœur charma l'oreille; elle charma les yeux.*

C. PERRAULT, *La Peinture*

IV.1 Premesse

Contrariamente alle altre figure dei *Contes*, i frontespizi costituiscono pressoché le sole immagini della raccolta ad aver ricevuto una discreta attenzione critica; nel presente capitolo proporremo una rassegna commentata di questi contributi. Pertanto, non procederemo con l'analisi dei tre frontespizi che vedremo mediante la metodologia esposta nel capitolo precedente; tale sarà il caso delle illustrazioni che compongono la Seconda Parte dell'elaborato. Questa diversità di approccio rispetto alle altre immagini è dovuta principalmente al fatto che i frontespizi non si riferiscono direttamente ad una fiaba, ovvero ad un testo, quindi non c'è modo di confrontare la dimensione visuale del testo visivo con quella

testuale del racconto scritto; tratto, quest'ultimo, che caratterizza il presente lavoro. Sebbene, come avremo modo di constatare, alcuni elementi dei frontespizi richiamino in parte i contenuti delle vignette e dei racconti, non si tratta di una trasposizione testuale, ossia la scena riprodotta nei frontespizi non si rifà ad una singola narrazione ma, come emergerà, all'integralità dei soggetti delle diverse fiabe.

Quanto agli studi effettuati, colui che più di altri si è interessato all'analisi dei frontespizi delle fiabe perraultiane è senz'altro Louis Marin. In ben tre occasioni¹, il semiotico e filosofo francese si è distinto per aver preso in considerazione quest'importante componente, riconoscendo la sua rilevanza all'interno dell'economia del volume.

Per quanto riguarda una definizione di frontespizio, ci rifacciamo a quella proposta da Marin in uno dei suoi lavori, che qualifica quest'elemento come “une espèce de préface en image, une image, en lisière de livre, et en lisière de la lecture”²; in altre parole, una soglia che bisogna inevitabilmente valicare, la cui “interrogation sur les valeurs indicielles, iconiques et symboliques”³ è fondamentale per una più completa comprensione dell'opera. È da questa concezione che procederemo con la nostra rassegna commentata.

¹ Di Louis Marin si vedano gli articoli: *Les enjeux d'un frontispice*, «L'Esprit créateur», n. 3, 1987, pp. 49-57; *Préface-image. Le frontispice des Contes-de-Perrault*, «Europe», n. 739-740, 1990, pp. 114-122; *Une lisière de la lecture. Le frontispice des contes de Perrault*, «Textuel», n. 23, 1990, pp. 12-20.

² L. Marin, *Préface-image* cit., p. 114.

³ *Idem*, p. 116.

IV.2 Il manoscritto



Fig. IV.1: frontespizio del manoscritto dei *Contes*, 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.

Il frontespizio presente nel manoscritto del 1695 raffigura una donna seduta su di uno sgabello, vestita con abiti popolari, intenta a filare e intrattenere due bambini e un ragazzo che indossano degli abiti signorili. La scena si svolge all'interno di una stanza illuminata dal fuoco di un caminetto, davanti al quale è accovacciato un gatto. Una candela posta sopra la

mensola del camino rischiara i volti della donna e dei due bambini in piedi di fronte a lei. Infine, sulla porta lignea in fondo alla stanza si possono scorgere il buco di una serratura, un chiavistello e un'incisione che recita "Contes de ma mere Loye".

Questo frontespizio costituisce la prima immagine che il lettore-spettatore osserva aprendo il documento; un'immagine che ha in qualche modo la funzione di anticipare il contenuto della raccolta e allo stesso tempo di accogliere e introdurre il lettore al suo interno. Non solo, Tony Gheeraert ritiene che quest'illustrazione

synthétise une série de fictions portant sur l'origine des contes, son énonciation, sa réception. Le frontispice en effet ne représente pas une scène frappante de l'un ou l'autre des récits qui composent le volume, mais équivaut à une "préface en images" [...] dans le but de construire dans l'esprit du lecteur une certaine conception du conte, de sa production et de sa transmission⁴.

Lo specialista francese riprende quindi l'idea esposta da Marin anni prima, ma introduce un'altra funzione del frontespizio, ovvero quella di precisare e rendere manifesta fin da subito la concezione dell'opera da parte dell'autore: l'immagine mostra la trasmissione orale dei racconti, la loro fruizione e ricezione da parte del pubblico, ma soprattutto la loro origine. Infatti, uno degli aspetti che prima di altri emerge dall'osservazione del frontespizio riguarda proprio l'origine popolare dei *Contes*. A tal proposito, interrogandosi sul ruolo della donna nei racconti perraultiani, Catherine Velay-Vallantin avanza in prima istanza l'idea che

⁴ T. Gheeraert, *Des préfaces en images: coup d'œil sur les frontispices*, «Le siècle des merveilles: Mme d'Aulnoy et Perrault. Les contes de fées littéraires français à la fin du XVII^e siècle (1690-1700)», 17 agosto 2021, <https://merveilles.hypotheses.org/76#footnote_2_76>.

le frontispice du manuscrit de 1695 [...] représente le conte incarné dans son oralité par la conteuse et ses auditeurs⁵.

La presenza di una narratrice anziana intenta a raccontare delle fiabe a dei bambini o ragazzi della nuova generazione rende perfettamente l'idea del processo di trasmissione della materia dei racconti: la donna è una “paysanne”, un’abitante delle campagne, che narra ai nipoti delle storie “du temps passé” appartenenti a quella tradizione folkloristica tipica delle zone rurali, fatta di leggende, miti e saperi antichi e popolari. Inoltre, la presenza della “conteuse” suggerisce altresì la modalità corretta di trasmissione delle fiabe, che dovrebbe avvenire in uno spazio intimo e privato, di sera e davanti ad un camino acceso, ricreando così quella tipica atmosfera agreste di fine giornata, laddove il lavoro giornaliero è stato terminato e ci si riposa dopo una giornata di fatiche davanti al focolare.

La scelta di una narratrice femminile, poi, non è casuale. A più riprese sia nel *Mercure Galant* che nella *Préface* ai *Contes en vers* dello stesso Perrault, viene ribadito che i *contes de fées* sono affare “des mères et des mères-grands”⁶, addirittura “de mères, de grand-mères, de gouvernantes et de grandes amies”⁷. Il genere che viene attribuito ai racconti per mezzo dell’immagine è pertanto quello femminile. Dopo tutto, sono proprio delle autrici come Mme L’Héritier, Mme de Murat o Mme d’Aulnoy a dare inizio e promuovere la moda dei *contes de fées* alla fine del XVII secolo. Per di più, Tony Gheeraert precisa che, ai suoi occhi,

⁵ C. Velay-Vallatin, *Charles Perrault, la conteuse et la fabuliste: “l’image dans le tapis”, «Féeries», n. 7, 2010, pp. 95-96.*

⁶ C. Perrault, *Griselidis nouvelle. Avec le conte de Peau d’Asne, et celui des Souhais ridicules*. Paris: Jean Baptiste Coignard, 1694, disponibile su <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k314168b/f23.item>>. (Ultima consultazione: 26 agosto 2025).

⁷ *Mercure Galant. Dédié à Monseigneur le Dauphin. Janvier 1697*. Paris: Michel Brunet, 1697, disponibile su <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6267980n/f258.item.r=contes>>. (Ultima consultazione: 26 agosto 2025).

pour qualifier la voix narrative des récits, qui intervient parfois pour interrompre le cours de l'histoire, il convient [...] bien de la désigner comme "la conteuse", au féminin⁸.

Secondo il ricercatore, quindi, i diffusi interventi della voce narrante nelle varie diegesi non è quella dell'autore, bensì quella della "conteuse" del frontespizio. In questo modo, la presenza femminile all'interno della raccolta si rafforza: non solo le protagoniste femminili come la Bella, Cenerentola, Cappuccetto rosso e le altre, ma altresì la presenza più autorevole, quella del narratore, o meglio, della narratrice.

Un altro aspetto che emerge osservando l'immagine riguarda la sua funzione anticipatrice. Guardando con attenzione la scena si possono reperire svariati dettagli che, se interpretati in seguito alla lettura dei *contes*, preannunciano il soggetto, il tema o il contenuto di alcune delle fiabe raccolte nel volume. In relazione a quest'aspetto, Gheeraert insiste su "[la] valeur programmatique et pour ainsi dire syntagmatique"⁹ di questi elementi. Dietro all'aspetto puramente figurativo dell'immagine, c'è quindi una precisa intenzione da parte dell'autore di inserire delle componenti legate l'una all'altra che, una volta collegate, compongono un discorso. In effetti, il gatto davanti al fuoco prefigura il racconto de *Le Chat botté*, così come il cappuccio rosso che indossa il bambino vestito di giallo rimanda a quello indossato dalla protagonista ne *Le Petit Chaperon rouge*; l'anziana con il fuso, poi, ricorda inequivocabilmente il sonno dell'eroina ne *La Belle au bois dormant*; nel fumo e nella cenere del camino, inoltre, rivediamo la storia di *Cendrillon*, dove la protagonista passa le notti accanto al focolare macchiandosi di cenere il volto, da cui per l'appunto il suo nome; infine, la serratura accanto al capo della narratrice evoca la toppa nella quale la protagonista de *La Barbe bleue* inserisce la chiave fatata che si macchia

⁸ T. Gheeraert, *Des préfaces en images* cit..

⁹ *Idem*.

indelebilmente di sangue. Giungendo alle medesime conclusioni di Gheeraert, Ségolène Le Men afferma che

consciously or not, the frontispiece is constructed exactly like a memory image, according to the rhetorical tradition, and it works as a visual summary of the collection of tales¹⁰.

Riguardo alla porta della stanza, poi, Pierre-Emmanuel Moog s'interroga su un particolare interessante, chiedendosi se “est-elle close pour conserver la chaleur ambiante ou pour préserver l'intimité du moment?”¹¹. Pur non offrendo una risoluzione a questo dilemma, il ricercatore solleva una questione significativa riguardo alla stanza dove si svolge la scena. Quest'ultima, in effetti, è “un lieu qui mélange des éléments rustiques et sophistiqués”¹², così come i personaggi raffigurati appartengono evidentemente a due classi sociali distinte. In altri termini, se la porta è di fattura umile e povera, il camino è, al contrario, raffinato nella sua essenzialità e, allo stesso modo, la donna indossa degli abiti contadini, mentre i bambini sono palesamente i rampolli di qualche importante famiglia. Pertanto, l'immagine ci suggerisce che i racconti sono destinati a dei bambini o dei ragazzi, per di più agiati o aristocratici. Nella realtà dei fatti, il manoscritto dei *Contes* è effettivamente dedicato alla nipote del Re Sole all'epoca adolescente e, per di più, Charles vi si dedica, come scrive nelle *Mémoires*, in seguito alla sua *retraite*, in cui si consacra all'educazione e istruzione dei suoi figli.

Ségolène Le Men poi, come altri commentatori, vede nella figura del ragazzo seduto davanti al camino il figlio di Charles, Pierre D'Armancour,

¹⁰ S. Le Men, *Mother Goose illustrated: from Perrault to Doré*, «Poetics Today», vol. 13, n. 1, 1992, p. 25.

¹¹ P. E. Moog, *Dans la fabrique des contes de Perrault*. Paris: Classiques Garnier, 2024, p. 97.

¹² *Ibidem*.

firmatario della dedica a Mademoiselle, nonché – forse – autore o co-autore dei racconti. In un articolo, la storica dell'arte scrive:

Pierre Perrault, the son to whom Charles Perrault attributed the authorship of the tales [...] acts as the scribe, or witness, who records the old's woman oral legacy¹³.

Effettivamente, il giovane si distingue rispetto agli altri uditori; non sembra ascoltare le fiabe dell'anziana con un'attitudine di meraviglia come i due bambini, piuttosto pare assistere alla scena come un discente. Tony Gheeraert scrive a quest'ultimo proposito che

l'image confirme l'anecdote selon laquelle D'Armancour, collecteur avant la lettre, consignait dans un "recueil" les histoires populaires qu'il entendait, ainsi que le rapporte sa cousine Mlle Lhéritier, en le désignant comme "ce jeune conteur qui occupe si spirituellement les amusements de son enfance", et en mentionnant "son agréable recueil de contes"¹⁴.

Insomma, il frontespizio dei *Contes de ma mère l'Oye* è tanto affascinante quanto i racconti stessi. È evidente che siamo in presenza di un'immagine all'apparenza semplice e usuale che, tuttavia, se osservata con attenzione può rivelare molto sulla raccolta che anticipa; le informazioni che vi si possono trarre, però, possono diventare allo stesso tempo fuorvianti, creando così delle "incohérences"¹⁵, come le definisce Louis Marin, ovvero un circolo vizioso di sovrainterpretazioni dal quale è difficile uscirne. Riteniamo, infatti, che l'illustrazione sia una sorta di *déssin à clef* che, attraverso la rappresentazione di allegorie e metafore, invita il lettore-spettatore a interpretarne il significato, instaurando così con esso un legame fondato inizialmente sulla giocosità, sull'intrattenimento ludico che, in seguito alla lettura dei testi, si evolve, tendendo all'edificazione e

¹³ S. Le Men, *Mother Goose illustrated* cit., p. 24.

¹⁴ T. Gheeraert, *Des préfaces en images* cit..

¹⁵ L. Marin, *Préface-image* cit., p. 117.

all'insegnamento morale. Prendendo a prestito le parole di Gheeraert, possiamo asserire che

ma Mère l'Oye inaugure un protocole de lecture ludique avec le lecteur, l'invitant d'emblée à faire preuve de perspicacité, à rechercher un sens "qui se découvre plus ou moins selon le degré de pénétration" de ceux qui regardent l'image, et liront le texte¹⁶.

Il funzionamento del frontespizio, pertanto, è riconducibile a quello spirito *salonnier* che anima i luoghi di nascita dei *contes de fées*: i salotti tardo secenteschi dove, anche attraverso il gioco, si fa prova del proprio intelletto, della propria cultura e delle proprie abilità letterarie e oratorie.

¹⁶ T. Gheeraert, *Des préfaces en images* cit..

IV.3 L'edizione Barbin



Fig. IV.2: A. Clouzier, frontespizio per *Contes de ma mère l'Oye*, 1697, incisione su legno, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Con tutta evidenza, in accordo a quanto abbiamo esposto nel Capitolo II, il frontespizio presente nell'edizione Barbin si rifà a quello del manoscritto. Le due immagini, seppur con tecniche diverse, riproducono la stessa scena:

all'interno di un'abitazione, un'anziana signora sta filando e raccontando delle storie a due bambini e un ragazzo, disposti davanti a lei. La stanza è rischiarata dalla luce del fuoco e di una candela posta sulla mensola del camino, davanti al quale è accovacciato un gatto. Sullo sfondo, una porta chiusa reca l'iscrizione "Contes de ma mere loye".

Al di là delle osservazioni circa i personaggi e gli oggetti presenti nell'immagine, Louis Marin evidenzia, a ragione, lo schema narrativo di fondo di questo preciso frontespizio. Ai suoi occhi,

le frontispice de l'édition del 1697 expose ainsi, en "préface" au recueil, les deux lieux, les deux *topoi* de la genèse du livre: d'une part la *transcription* de récits en situation *orale*

– di cui abbiamo già discusso nel paragrafo precedente –

d'autre part, et comme lié à ce pointage, l'effacement de l'*auteur écrivain* dont le nom *signerait* l'ouvrage, devant une instance d'énonciation orale, celle d'une voix du conte dont la caractéristique la plus forte est d'être *sans nom propre*¹⁷.

Questi due motivi sono riconducibili alla precisa strategia editoriale di Charles, che consiste finalmente nel presentare un'opera in cui l'autore avverte il pubblico dichiarando la sua quasi – e presunta – non-autorialità. Per di più, come già emerso, suggerisce ai lettori un preciso cerimoniale di lettura: le storie vanno lette ad alta voce. Non a caso, infatti, alcuni passaggi del testo cambiano nel passaggio dal manoscritto all'edizione a stampa¹⁸. In ogni caso, con questo approccio si viene a creare, come suggerisce Marc Escola, uno spazio intermedio di fruizione della raccolta:

¹⁷ L. Marin, *Préface-image* cit., p. 117.

¹⁸ Ad esempio, la scomparsa delle indicazioni al lettore su come leggere alcuni dialoghi presenti in *Le Petit Chaperon rouge*. Cfr. C. François, *Charles Perrault: Histoires ou contes du temps passé Avec des Moralitez (1695-1697). Genèse éditoriale*, Variance: Université de Lausanne [online], disponibile su <<https://variance.unil.ch/uploads/pdf/3.pdf>>. (Ultima consultazione: 21 ottobre 2025).

ni écrit ni oral, le texte à lire se tient dans un entre-deux: une écriture qu'il faut écouter comme une voix sans nom, en se plaçant, fût-ce imaginaiement, dans les circonstances que le frontispice représente¹⁹.

Ute Heidmann, poi, nella sua lettura "iconotextuelle" dei frontespizi del manoscritto e dell'edizione Barbin, tratta di un'altra caratteristica dell'immagine che, in qualche modo, concorre a fuorviare e ad ingannare ulteriormente il lettore-spettatore²⁰.



Fig. IV.3: apertura sulle pagg. del frontespizio e della pagina del titolo, Paris, Bibliothèque Nationale de France (la foto è nostra).

Come vediamo dalla Fig. IV.3, nell'edizione Barbin il frontespizio è posizionato specularmente alla pagina del titolo. Se nel manoscritto il

¹⁹ M. Escola, *Le frontispice des Histoires lu par Louis Marin*. In: *Marc Escola commente: Contes de Perrault*. Paris: Gallimard, 2005, p. 73.

²⁰ Cfr. U. Heidmann, *Ces images qui (dé)trompent... Pour une lecture iconotextuelle des recueils manuscrit (1695) et imprimé (1697) des contes de Perrault*, «Féeries», n. 11, 2014 [online].

frontespizio e la *page de titre* recano lo stesso titolo, in quest'edizione le due pagine appaiono in conflitto, poiché da un lato troviamo l'illustrazione del frontespizio che recita "Contes de ma mère loye", dall'altro la *page de titre* che presenta un titolo differente, "Histoires ou Contes du temps passé". Heidmann nota, per di più, che l'iscrizione sulla porta a sinistra si trova alla stessa altezza del titolo della pagina di destra; di conseguenza, il lettore viene incitato a comparare le due diverse denominazioni, riflettendo sul fatto che

la référence au «temps passé» et l'ajout de «Avec des Moralités» garantissent une forme de véracité et de sérieux [*qui est*] contredit par l'attribut «ridicule» et le destinataire enfantin des *Contes de ma Mère l'Oye*²¹.

Come abbiamo avuto modo di constatare in precedenza, i due titoli rappresentano due concezioni diverse dell'opera, sicché il loro accostamento non può che generare un certo grado di disorientamento nel lettore che non sa a quale denominazione rifarsi. Secondo la ricercatrice, questa pluralità ha dato vita ad una serie di fraintendimenti circa l'origine dei *contes*, che non appartenerebbero al patrimonio nazionale, bensì sarebbero il frutto di un dialogo intertestuale e interculturale con i grandi testi classici. Heidmann termina la sua argomentazione con le seguenti parole:

on a pris pour une forme simple un genre de très grande complexité et diversité, pour national un genre international et interculturel par excellence, pour «populaires» et issus de la «tradition orale» des récits composés à partir des grands textes des cultures littéraires européennes²².

Ancora oggi, quindi, il frontespizio gioca con noi osservatori, spingendoci a trovare una chiave di lettura, nonché facendoci riflettere sul suo significato

²¹ *Idem.*

²² *Idem.*

più profondo. È alla luce di quest'ultimo spirito che intendiamo quanto esporremo nel sottoparagrafo che segue.

IV.3.1 Il ruolo del frontespizio Barbin nella Querelle des Anciens et des Modernes

Desideriamo a questo punto presentare un'argomentazione che riteniamo interessante, riguardante il ruolo che il frontespizio e le altre illustrazioni contenute nell'edizione Barbin ricoprono all'interno della famosa *Querelle des Anciens et des Modernes*.

Svariati commentatori inseriscono i *Contes* perraultiani all'interno del clima politico venutosi a creare con la famosa *Querelle*²³. Questa disputa non è semplicemente un dibattito tra eruditi o una disquisizione tra grammatici, ma è un conflitto ideologico tra due diverse visioni culturali. Per una migliore comprensione della nostra idea, accenneremo di seguito ad alcuni tratti essenziali della disputa, ai rapporti tra i capifila dei due schieramenti e alla funzione delle immagini in questo contesto.

La *Querelle* ha diviso in due l'Académie Française: da un lato i grandi autori classici, "antichi" – come Racine, La Fontaine, La Bruyère, Fénelon, capitanati da Boileau – dall'altro i "moderni", con Fontenelle e la maggior parte degli accademici, guidati da Perrault. In breve, i punti su cui si discute sono tre. Il primo riguarda l'idea del progresso sostenuta dai Moderni che si riallaccia al razionalismo cartesiano, secondo cui non c'è motivo di inchinarsi di fronte agli Antichi, dal momento che gli autori Moderni sono più ricchi d'esperienza letteraria e culturale di quanto non lo

²³ Si vedano, ad esempio, M. Escola, *Marc Escola commente: Contes* cit., pp. 39-47; H. Tronc, *Les Anciens et les Modernes*. In: C. Perrault, *Contes de ma Mère l'Oye*. Paris: Gallimard, 2003, pp. 182-185; A. Collognat-Barès, D. Brunet, F. Dronne, *La Querelle des Anciens et des Modernes*. In: C. Perrault, *Contes*. Paris: Pocket, 2006, pp. 350-353.

siano gli autori classici. Il secondo punto risiede nel problema della lingua: gli Antichi vogliono mantenere il latino, mentre i Moderni propendono per l'uso della lingua nazionale, il francese, in ogni campo. Infine, c'è la questione del *merveilleux littéraire*: secondo gli Antichi, bisogna rifarsi alla mitologia greco-romana, i Moderni, invece, guardano al fantastico cristiano. Questa disputa è di grande importanza in quanto emerge in maniera evidente una visione nuova della cultura – “moderna” per l'appunto – che annuncia il successivo secolo dei Lumi. Molte sono le tappe della *querelle* che si susseguono dai primi anni Sessanta agli ultimi anni Novanta del Seicento, che vedono fronteggiarsi soprattutto i due *chef de file*, Boileau e Perrault, a suon di opere, prefazioni, dediche, lettere, discorsi e quant'altro. I due autori si riconciliano a più riprese (nel 1692, 1694, 1696), riprendendo però poi le discussioni, terminate in apparenza nel 1699²⁴. È risaputo che tra i due uomini c'è una forte inimicizia: svariate sono le occasioni – sia pubbliche durante le sedute all'Académie, sia private mediante lettere a conoscenti e amici – dove i due accademici si attaccano con veemenza, anche su aspetti privati legati alla persona, che si spingono al di là delle critiche in quanto uomini di lettere. A più riprese, infatti, abbiamo accennato nel Capitolo I a questo rapporto difficile tra i due autori.

Alla luce di tutto ciò, riprendendo un'idea proposta da Marc Soriano – il più autorevole tra gli specialisti perraultiani – riteniamo che le illustrazioni presenti nei *Contes* ricoprano un ruolo non del tutto secondario all'interno delle vicende che coinvolgono i due *chef de file*. Prima di esporre questa tesi, però, reputiamo utile fornire qualche ulteriore premessa.

Facciamo presente che il fratello di Charles, Claude, è stato il medico personale della sorellastra di Boileau e che ha assistito, in quanto dottore, ad un'operazione alla quale l'allora giovane Nicolas si è dovuto sottoporre

²⁴ Cfr. J. Rohou, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2001 [online].

in tenera età: una dolorosa litotomia per mezzo della quale i medici hanno dovuto eliminare dei calcoli dalla vescica. L'esito dell'operazione non è stato positivo, poiché ha praticamente lasciato Boileau castrato²⁵. L'autore ha scritto a più riprese riguardo alle sofferenze fisiche a cui è stato sottoposto e per cui ha sofferto, attribuendo però la sua evirazione ad un episodio avvenuto in tenera età, quando un volatile da cortile l'avrebbe morso nelle parti intime²⁶. In ogni caso, sappiamo che quest'episodio della castrazione viene sfruttato da Perrault come uno degli argomenti prediletti per attaccare personalmente Boileau; ad esempio, è celebre l'*Apologie des femmes* del 1694, in risposta alla *Satire X* di Boileau²⁷, dove Charles non perde occasione per alludere implicitamente alla menomazione del collega, appellandolo come “ennemi du sexe”; oppure, il poema *Les Jumelles ou Métamorphose du Cû d'Iris en astre*, in cui ci sono riferimenti ai castrati e ai “malades de cû” che non guariranno mai²⁸. Inoltre, Marc Soriano scrive, nel suo lungo *Dossier Charles Perrault*, di una leggenda popolare riguardante i volatili da giardino:

une superstition encore répandue dans nos campagnes [...] met en garde contre les oiseaux de basse-cour, canards, jars ou oies. Les petits garçons doivent éviter de les approcher de trop près, surtout s'ils sont nus et ils ont intérêt à ne satisfaire en aucun cas leurs besoins naturels devant eux. En effet ces volatiles sont censés s'attaquer aux petits garçons et les mutiler²⁹.

²⁵ “Une maladroite opération de calculs dans l'urètre, vers douze ans, l'a privé des dons de la nature (Pradon, 1694)”. Cfr. *Idem*.

²⁶ Cfr. M. Soriano, *Le Dossier Charles Perrault*. Paris: Hachette, 1972, p. 322.

²⁷ Sul botta e risposta tra i due accademici di vedano ad es., M. Angenot, *Les champions des femmes. Examen du discours sur la supériorité des femmes: 1400-1800*. Montréal: Presses Universitaires de l'Université de Québec, 1977, p. 70 e P. Snyder, *L'amitié femme-homme entre 1600 et 1750: dénonciation de l'inégalité et dialogue égalitaire*, «L'école du genre», n. 9, 2013, pp. 107-137.

²⁸ Per un'analisi del *Cû d'Iris* si veda Y. Touchefeu, *Métamorphoses sur le Parnasse Galant: jeux littéraires de Charles Perrault*. In: J. Pigeaud (édité par), *MÉTAmorphose(s)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010, pp. 131-142.

²⁹ M. Soriano, *Le Dossier Charles Perrault* cit., p. 321.

Ora, si dà il caso che all'interno delle incisioni realizzate da Clouzier contenute nell'edizione Barbin, ci siano delle immagini dove compaiono, senza una vera ragione, alcuni volatili. Facendo eco a quanto scrive Soriano, concordiamo sul fatto che questa presenza non sia affatto casuale ma, come convincentemente stabilisce lo specialista francese, sia una precisa iniziativa di Charles: l'accademico fa inserire volutamente nelle immagini dei richiami alle oche o a volatili in generale con lo scopo di prendersi gioco del collega, e colpirlo là dove è più vulnerabile. Gli uccelli presenti nelle incisioni, infatti, rimandano alla sua menomazione fisica.

Per quanto concerne il frontespizio, Soriano attira l'attenzione sulla mano sinistra della *conteuse*. Osservandola con attenzione, ci si accorge che le sue dita si trovano in una posizione innaturale e scomoda: il pollice e l'indice reggono il filo, il medio e l'anulare sono alzati, mentre il mignolo abbassato.



Fig. IV.4: dettaglio del frontespizio per *Contes de ma mère l'Oye*, 1697, incisione su legno, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Come accade per le ombre cinesi, la posizione delle dita e della mano riproduce di fatto il becco di un'oca:

le majeur et l'annulaire en sont le bec entrouvert et menaçant; le pouce et l'index, le haut du museau et l'œil; le petit doigt replié [...] figure le bas du museau³⁰.

Per di più, Soriano fa notare che il becco aperto di quest'oca è orientato perfettamente verso la candela, quasi come fosse pronto a tagliarne lo stoppino o il corpo cilindrico. Letta in questo senso, l'immagine mostra l'evirazione subita dallo sfortunato Boileau. Il frontespizio, allora, funziona come un dispositivo dotato di diverse funzioni, all'interno del quale, tra le altre cose, è racchiusa l'ennesima replica di Perrault al collega accademico, dove Charles esprime tutto il suo rancore.

Quanto alle altre illustrazioni contenenti raffigurazioni di volatili a conferma di questa tesi, avremo modo di segnalarle e analizzarle nei capitoli successivi, proseguendo e approfondendo il lavoro di Soriano. Ci avvaliamo di quest'occasione per anticipare che abbiamo trovato dei nuovi riferimenti oltre a quelli elencati dallo studioso.

In ogni caso, quel che è certo è che questi riferimenti vengono aggiunti da Clouzier, poiché nei guazzi del manoscritto sono assenti; in altre parole, nonostante la serie Barbin sia una riproduzione della serie del manoscritto, i volatili sono volutamente inseriti nelle scene dall'intagliatore.

Per concludere, sebbene possa apparire triviale e volgare l'uso di un sotterfugio come quello appena evidenziato, concordiamo con quanto scrive Soriano riguardo ai due personaggi in questione:

ils sont la preuve que ce prétendu "Grand Siècle" est comme le nôtre, qu'il faut, pour l'étudier correctement, descendre les idoles des socles sur lesquels nous les avons juchés et les considérer comme des hommes, avec des faiblesses qui, regardées sous un certain

³⁰ *Idem*, p. 319.

angle, ne sont plus que l'envers de leur force, les symptômes de leur désir de vivre et de leur fragilité³¹.

Il nostro intento, dunque, è lungi dall'essere giudicante o accusatorio nei confronti dei due autori; vogliamo solamente attirare l'attenzione su di una circostanza che non è stata approfondita dalla critica.

³¹ *Idem*, p. 323.

IV.4 L'edizione neerlandese



Fig. IV.5 J. de Sève, frontespizio per *Contes*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

È indubbio che per realizzare l'immagine del frontespizio per l'edizione neerlandese, Jacques de Sève si sia ispirato ai due frontespizi precedenti. Nell'illustrazione, infatti, ritroviamo riprodotta la medesima scena degli altri due esemplari: un'anziana filatrice che intrattiene con i suoi racconti

tre giovani, sistemati all'interno di una stanza illuminata dal fuoco del camino e dalla fonte luminosa posta sulla mensola di quest'ultimo.

Risulta piuttosto evidente, pertanto, che la serie di immagini contenute nel manoscritto o nell'edizione Barbin sia familiare a Sève. A tal proposito, studiando la serie dell'artista francese, Olivier Leplatre rileva effettivamente che

les illustrations de 1742 n'existent pas sans celles de 1697. De Sève prend visiblement les images de Clouzier comme référents pour démarquer sa propre interprétation tout en assumant leur héritage. [...] Aussi le frontispice de Sève conserve-t-il les protagonistes de la veillée idéale qui occupaient déjà l'entrée dans le manuscrit. Entre les éditions, le décor d'un intérieur chauffé par l'âtre ardent d'une cheminée est presque identique³².

Simili, quindi, ma non identici, dal momento che uno sguardo più attento alle varie immagini può notare alcune differenze non solo in virtù dello stile – quello di Sève evidentemente più elegante – ma altresì dovute alla scomparsa di qualche elemento. Ad esempio, il gatto appallottolato davanti al fuoco non c'è più e il maggiore dei tre giovani non è seduto, bensì sta ascoltando la filatrice in piedi; l'artista francese, poi, opta per una parete liscia, essenziale, senza alcuna porta sull'esterno, pertanto l'iscrizione “Contes de ma Mère l'Oye” è appesa al muro; infine, la candela si è trasformata in una lucerna ad olio orientaleggiante.

Seppur non compromettendo interamente il messaggio che l'immagine originale intendeva veicolare al lettore-spettatore, la scelta di non riprodurre gli elementi appena elencati conduce l'osservatore ad un'interpretazione lievemente differente rispetto all'immagine *princeps*, poiché viene necessariamente meno quella sorta di effetto di *foreshadowing*

³² O. Leplatre, *Les métamorphoses plastiques de la féerie. Jacques de Sève et Simon Fokke illustreurs de Perrault*, «Rubriques» [online], n. 3, 2024. Disponibile su: <<https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/numeros/illustrer-contes-perrault/metamorphoses-plastiques-feerie>>, ultima consultazione: 20 ottobre 2025.

che investiva il frontespizio originale. In altri termini, il gatto e la porta, per esempio, prefiguravano due, o addirittura tre, delle fiabe contenute nella raccolta; questa funzione anticipatrice è assente dall'immagine di Sève, sicché le fiabe de *La Belle au bois dormant*, *La Barbe bleue* e *Le Petit Chaperon rouge* non trovano un aggancio nell'immagine di copertina della serie e non si vedono coinvolte nella narrazione del frontespizio. Di conseguenza, l'introduzione del lettore-spettatore all'opera avviene in modo diverso rispetto alla due edizioni precedenti: al pubblico non vengono mostrati degli indizi circa le trame delle fiabe raccolte, ma solamente la loro modalità di fruizione ideale e ciò di cui abbiamo discusso nei paragrafi precedenti.

Un'altra caratteristica nuova del frontespizio neerlandese riguarda la dinamicità espressa dai personaggi raffigurati. Mentre nelle due immagini precedenti la configurazione appariva tendenzialmente statica, Sève armonizza e rende più dinamici i gesti e le pose della filatrice e dei ragazzi; questa specificità dell'immagine è messa in luce da Oliver Leplatre, il quale nota che

Chez Clouzier, le fil de la quenouille tombe droit, comme un fil à plomb: la porte, la cheminée, la chandelle épousent la même verticale. Tout reprend vie chez de Sève: le fil plus lâche, que la vieille femme pince entre ses doigts, trace une diagonale qui fait bouger les lignes. C'est à partir de ce trait matriciel, détendu, que de Sève imagine ensuite ses compositions et les anime. Partout dans le frontispice, la ligne est déliée: la fumée de la cheminée monte par petits traits en demi-cercles; les jambages de la cheminée se sont arrondis; la lampe bicornue, empruntée à l'univers de la féerie orientale, a remplacé la flamme droite de la bougie; moins bien attachés que ceux gravés par Clouzier, les fibres de la quenouille agencent une torche relayée par les flammes du feu mobile³³.

Come avremo modo di approfondire nelle immagini che analizzeremo nei prossimi capitoli, le peculiarità evidenziate da Leplatre sono proprio quelle

³³ *Idem.*

che caratterizzano il raffinato stile di Sève. Basti osservare con attenzione gli abiti dei quattro personaggi raffigurati; ricchi di pieghe e drappeggi, le vesti dinamizzano senza dubbio la scena, producendo un effetto di drammaticità quasi teatrale:

les plis abondants que favorisent les couches de tissus ajoutées les unes aux autres sont épais, méandreux, fluides; ils contrastent avec l'habit très «repassé», strict, de la conteuse de Clouzier, figée dans sa raideur³⁴.

Del resto, l'armoniosità delle forme è un altro tratto distintivo dell'opera di Sève che riscontreremo in tutte le sue vignette.

IV.5 Conclusion

In questo capitolo abbiamo avuto la possibilità di soffermarci sull'importanza del frontespizio all'interno delle tre serie di immagini. Questa prima illustrazione costituisce una soglia, e rappresenta da un lato una porta d'ingresso al contenuto della raccolta, dall'altro definisce in qualche modo il modello per le illustrazioni che la seguono. I tre frontespizi, infatti, propongono tre diversi immaginari visivi, all'interno dei quali si inseriscono e hanno luogo le fiabe contenute nella raccolta.

Inoltre, tutte le tre scene rimandano ad una rappresentazione la cui funzione è duplice: la lettrice e i tre ascoltatori evidentemente finzionali, consentono un'immediata immedesimazione ai reali fruitori dei testi, ovvero ai lettori e alle lettrici che si accingono a leggere o recitare le fiabe; lo stesso avviene per gli uditori e uditrici che le ascoltano. In questo senso, il pubblico si ritrova rappresentato in questa prima immagine e chiamato in

³⁴ *Idem.*

causa fin da subito. I personaggi raffigurati non sono in fin dei conti che dei sostituti del lettore e degli ascoltatori, che diventano attori potenzialmente rappresentabili a loro volta. L'immaginario che scaturisce dalla visione del frontespizio diviene quindi una sorta di specchio, che riflette l'effetto della lettura delle varie fiabe contenute nel volume.

Senza dubbio, infine, le tre immagini analizzate sono tanto emblematiche quanto enigmatiche e anticipano la complessità e la ricchezza che riscontreremo nelle vignette riunite nell'immediata Parte Seconda.

Parte Seconda

Capitolo V

La Belle au bois dormant

*La Princesse se percera la main d'un fuseau;
mais au lieu d'en mourir,
elle tombera seulement dans un
profond sommeil qui durera cent ans.*

C. PERRAULT, *La Belle au bois dormant*

V.1 Riassunto della fiaba

Il racconto de *La Belle au bois dormant*¹ si apre con una coppia di reali che, nonostante tutti gli sforzi, non riescono a generare un erede. Con il tempo, però, la regina rimane incinta e partorisce una bellissima bambina. Al suo battesimo, prendono parte, come madrine, sette fate che donano alla principessa “toutes les perfections imaginables”². Dopo la cerimonia, gli

¹ Abbiamo discusso parte di questo capitolo in occasione della giornata dottorale “Letterature tra intertestualità e intermedialità” organizzata dal Dipartimento di Lingue e Letterature, Comunicazione, Formazione e Società dell’Università di Udine, tenutasi il 15 aprile 2025 a Udine. Abbiamo partecipato a quest’occasione come relatori con l’intervento dal titolo “‘Il est vrai que ces contes donnent une image...’. I *Racconti di Mamma Oca* tra immagini e testo. L’esempio de *La Bella addormentata nel bosco*”. Gli atti della giornata saranno pubblicati nel corso del 2026.

² C. Perrault, *Contes*. Paris: Gallimard, 1981, p. 131.

invitati si recano a palazzo per festeggiare l'arrivo delle sette fate alle quali viene donato un astuccio ornato di pietre preziose contenente delle posate dorate. All'improvviso, però, arriva una vecchia fata, non inviata alla cerimonia. Il re la fa accomodare ugualmente, ma non c'è possibilità di donare anche a lei un astuccio; l'anziana inizia così a lamentarsi e a borbottare parole cattive. Una fata, credendo che la sua vecchia consorella possa nuocere alla principessa, si nasconde dietro ad una tenda, al fine di rimediare a qualsiasi spiacevole eventualità. La principessa riceve dalle fate il dono della bellezza, della bontà, della danza, del canto e della musica. La vecchia fata, al contrario, scaglia una maledizione contro la piccola, predicendo che si sarebbe punta con un fuso e sarebbe morta. A quel punto esce da dietro le tende la fata, che rassicura i genitori dicendo loro che la principessa non sarebbe morta, ma sarebbe caduta in un sonno profondo "qui durera cent ans, au bout desquels le fils d'un Roi viendra la réveiller"³. In seguito a questa predizione, il re proibisce a chiunque di filare o di possedere un fuso.

Molti anni dopo, girovagando per il castello, la principessa giunge in cima ad una torre dove trova una vecchia intenta a filare. Incuriosita, la giovane desidera cimentarsi a sua volta nella filatura, ma non appena prende in mano il fuso si punge e cade a terra. Il re, ricordatosi della profezia, ordina di adagiare la principessa su di un letto dorato nella più bella camera del palazzo. Viene richiamata la fata buona che, con un incantesimo, addormenta tutti gli abitanti del castello, in modo che al risveglio della principessa tutti siano pronti per servirla. Il re e la regina, invece, lasciano la residenza, attorno alla quale crescono alberi, cespugli e rovi che formano una barriera impenetrabile.

Dopo cent'anni, durante una battuta di caccia, un principe nota tra la vegetazione le torri del castello. Un vecchio a cui si rivolge gli racconta che

³ *Idem*, p. 132.

lì giace una principessa in attesa di un principe che la desti dal suo sonno. Così decide di partire alla volta del castello e quando si avvicina ai rovi, questi si aprono lasciandolo passare. Arrivato alla soglia del palazzo, si accorge che tutti stanno dormendo. Attraversa diverse stanze, finché arriva in una camera dorata dove vede “le plus beau spectacle qu’il eût jamais vu: une Princesse qui paraissait avoir quinze ou seize ans, et dont l’éclat resplendissant avait quelque chose de lumineux et de divin”⁴. Nel momento in cui si avvicina al letto la principessa si desta, e con lei tutti gli abitanti del palazzo. I due si scambiano parole amorevoli per ore, ma vengono interrotti dalla governante che annuncia la cena. Dopo aver mangiato, i giovani decidono di sposarsi e il cappellano di corte li unisce in matrimonio. Passano la notte assieme, ma la mattina seguente il Principe annuncia di dover tornare in città. Ai suoi genitori racconta che si è perso durante la caccia e che ha passato la notte nel bosco. La madre, però, non avendolo visto rincasare per diverse notti, capisce che il figlio deve aver trovato “quelque amourette”⁵. I due sposi vivono comunque assieme per oltre due anni ed hanno due bellissimi figli: Aurora e Sole. Il Principe tace con i suoi genitori, temendo la reazione della madre, poiché quest’ultima appartiene alla razza delle orchesse e si dice in giro che quando vede dei bambini “elle [a] toutes les peines du monde à se retenir de se jeter sur eux”⁶. Tuttavia, alla morte del re, il principe eredita il regno ed è costretto a rivelare a tutti il suo segreto. Si precipita al castello a prendere la moglie e la porta a palazzo, dove vengono organizzati grandi festeggiamenti per l’arrivo della nuova regina e dei suoi due figli.

Tempo dopo, il nuovo re è costretto a partire per la guerra e lascia la reggenza del regno alla madre, che decide di far trasferire la nuora e i nipoti in una residenza in campagna. Trascorso qualche giorno, la regina madre

⁴ *Idem*, p. 136.

⁵ *Idem*, p. 137.

⁶ *Idem*, p. 138.

va a far loro visita e confessa al maggiordomo di voler mangiare la piccola Aurora per cena. Il pover'uomo prende un coltello e sale nella camera della piccola, ma quando la vede non riesce ad ucciderla, così sgozza un agnello e lo serve alla regina madre, affidando la piccola Aurora a sua moglie. Una settimana dopo, la regina dice di voler mangiare il piccolo Sole. Il maggiordomo va a prendere il piccolo e affida anche lui alle cure della moglie e serve alla perfida regina un capretto. Quando, però, la regina dichiara di voler mangiare anche la nuora, il maggiordomo pensa di non poter ingannare ulteriormente la padrona. Così si convince e sale dalla Bella per ucciderla, ma quando la vede si commuove e le rivela il piano malvagio della suocera. La giovane, credendo che i suoi figli siano morti, decide di sacrificarsi, ma il maggiordomo le rivela che i bambini sono ancora in vita e sono al sicuro a casa sua, e decide di servire alla regina madre una cerbiatta. La donna degusta soddisfatta e con molto appetito l'animale, credendo di aver mangiato la nuora e i due nipoti. Tuttavia, una sera, mentre girovaga per il castello, la regina madre sente il piccolo Sole piangere e la Bella che lo rimprovera, così capisce di essere stata ingannata. Ordina che per la mattina seguente venga portato un grande tino pieno di bisce e serpenti dove avrebbe gettato la Bella e i suoi figli assieme al maggiordomo e a sua moglie. Tutto è allestito e i boia sono pronti a gettare nel tino i condannati, quando all'improvviso arriva al galoppo il Principe che rimane sbigottito da quell'orribile spettacolo. Quando lo vede, l'orchessa si getta nel tino e viene divorata dai rettili.

Nella *moralité* finale, Perrault invita a riflettere sul fatto che attendere molto tempo per avere uno sposo che sia ricco, bello, galante e premuroso, non è una cosa poi così strana; anzi, è abbastanza naturale, ma un sonno profondo e cent'anni di attesa sono molti e sono di certo poco allettanti per una giovane donna. Nella seconda parte della morale, l'autore esorta a

valutare il fatto che spesso nel matrimonio “les agréables nœuds”⁷ pur se ritardati non sono meno piacevoli. Non si perde nulla nell’attendere, ma il gentil sesso aspira con così tanto ardore alla fede coniugale, che Perrault stesso non ha né la forza né il cuore per predicare loro codesta morale.

V.2 Cenni sulla ricezione critica della fiaba

Come si evince dal riassunto appena proposto, *La Belle au bois dormant* è uno dei racconti più complessi della raccolta perraultiana, nonché il più lungo e articolato. A differenza di altre fiabe, le sue origini possono essere ritrovate nella letteratura anteriore, poiché i temi principali sono riscontrabili in molti miti e opere classiche, nonché negli scritti cristiani o medievali. Secondo Michèle Simonsen, sarebbero tre gli antecedenti letterari de *La Belle au bois dormant*: il racconto de *La belle Zélandine* contenuto nel *Roman de Perceforest*, la novella catalana *Frère de joie et Sœur de Plaisir* e la fiaba *Sole, Luna e Talia* di Giambattista Basile⁸. Il *Perceforest* è un lungo romanzo cavalleresco, composto tra gli anni Venti e gli anni Quaranta del XIV secolo da uno scrittore anonimo, probabilmente del nord della Francia; l’opera si presenta come una cronaca sull’origine della Gran Bretagna, dove la *matière de Bretagne* si mescola alla *matière de Rome*. Alla fine del terzo dei sei libri che lo compongono si trova la storia di Zellandina e Troilo⁹. Perrault si sarebbe ispirato a questo testo per quanto riguarda la scena iniziale, dove le fate vengono a rendere omaggio

⁷ *Ibidem*.

⁸ M. Simonsen, *Perrault: Contes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992, pp. 46-47.

⁹ Per una traduzione dei paragrafi conclusivi del terzo capitolo che riportano il racconto dei due amanti si veda G. Franci, E. Zago, *La bella addormentata. Genesi e metamorfosi di una fiaba*. Bari: Dedalo, 1984, pp. 33-55.

alla principessa, e quella in cui la giovane si punge con il fuso con la conseguente caduta nel sonno profondo. *Frayre de Joi e Sor de Plaser* è invece una novella catalana della metà del XIV secolo: qui, l'anonimo autore racconta di una principessa che cade in un sonno profondo e viene salvata dall'antidoto procuratole da un principe¹⁰. Quanto a Basile, come quinto passatempo della quinta giornata, lo scrittore campano inserisce all'interno del suo *Pentamerone* la fiaba di *Sole, Luna e Talia*, dove

Talia, morta per una liscia di lino, è lasciata in un palazzo, dove capita un re e gli fa fare due figli. La moglie gelosa riesce a impadronirsene e comanda che siano dati da mangiare, ben cucinati, al padre e che Talia sia bruciata: ma il cuoco salva i bambini e Talia è liberata dal re, che fa gettare la moglie nello stesso fuoco che era stato preparato per Talia¹¹.

Dal racconto di Basile, Perrault avrebbe quindi tratto la struttura, il motivo del sonno della Bella e la vicenda della suocera che in realtà è un'orchessa, nonché una delle antagoniste della fiaba.

In ogni caso, il tema del sonno è un *topos* letterario fortunato fin dall'Antichità, basti pensare alle *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio, composte nelle prime decadi del III secolo dopo Cristo, oppure ad alcune opere di Esiodo o Platone. Omero, ad esempio, scrive nell'*Iliade* dei fratelli Hypnos e Thánatos: nel XIV libro, Era chiede al primo di addormentare Zeus affinché Poseidone possa aiutare i greci. Ancora, i miti classici di Endimione¹² o Epimenide¹³ narrano di uomini caduti vittima di un sonno profondo. Nella mitologia cristiana si trova invece il mito dei Sette

¹⁰ Per una traduzione della novella si veda *Idem*, pp. 63-74.

¹¹ G. Basile, *Lo Cunto de li cunti, ovvero lo trattenemiento de' peccerille*. Milano: Garzanti, 1999, p. 945.

¹² Amante segreto di Selene, la quale gli conferisce l'immortalità donandogli un sonno eterno e collocandolo in una caverna. Un'altra versione del mito vede Hypnos che, innamoratosi di Endimione, gli dà la possibilità di dormire ad occhi aperti.

¹³ Pastore di Creta che, addormentatosi in una caverna, vi dormì per cinquantasette anni. Dopodiché visse celebrato e venerato come profeta. Il mito pagano di Epimenide mostra numerose affinità con quello cristiano dei Sette dormienti di Efeso.

dormienti di Efeso: questi, per sfuggire alle persecuzioni dell'imperatore Decio, si rifugiano in una caverna nei pressi di Efeso, che si chiude ed i sette giovani vi si addormentano all'interno per poi risvegliarsi duecento anni dopo. Anche nella letteratura medievale possiamo trovare esempi di personaggi che cadono in un sonno letargico: ad esempio, nel celebre romanzo cortese *Cligés* di Chrétien de Troyes¹⁴ o nel *lai* intitolato *Eliduc* di Marie de France¹⁵; oppure, il tema del sonno è presente altresì nelle saghe nordiche narranti le gesta della valchiria Brunilde. Per quanto riguarda il motivo della puntura, questo deriverebbe a detta di molti commentatori dalla fiaba indiana di Surya Bai che, "ferita dall'unghia di un orco, [...] cade in uno stato di morte apparente in cui rimane fino a quando un Raiá la fa tornare in vita"¹⁶.

Differentemente degli altri racconti di Perrault, *La Belle au bois dormant* è l'unica fiaba su cui concorda la maggioranza dei critici: le sue origini non sarebbero folkloriche, bensì letterarie, come dimostra la breve rassegna che abbiamo appena offerto. Tony Gheeraert riporta che il racconto della Bella "est absent des répertoires folkloriques [...]; le catalogue Delarue-Tenèze n'en recense qu'un petit nombre de versions, toutes dérivées de Perrault"¹⁷. Marie-Louise Tenèze scrive infatti che

ce conte [...] est presque totalement absent de la tradition orale française; et ce qui est vrai pour la France, le serait aussi pour les autres régions (Allemagne, péninsule ibérique, Italie, Grèce, Russie, Arabie) où les rares versions recueillies se ramèneraient finalement à des sources livresques¹⁸.

¹⁴ Cfr. C. de Troyes, *I romanzi cortesi*. Milano: Mondadori, 1983, pp. 105-203.

¹⁵ Cfr. M. de France, *Lais*. Paris: Gallimard, 2020, pp. 327-399.

¹⁶ G. Franci, E. Zago, *La bella addormentata* cit., p. 15.

¹⁷ T. Gheeraert, *Notice a La Belle au bois dormant*. In: C. Perrault, *Contes*. Paris: Honoré Champion, 2012, p. 414.

¹⁸ P. Delaure, M. L. Ténèze, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer: Canada, Louisiane, îlots français des États-Unis, Antilles françaises, Haïti, Île Maurice, La Réunion*. Paris: Maisonneuve & Larose, 1997, t. II, p. 70.

Insomma, come afferma Raymonde Robert, anche “les folkloristes sont unanimes à reconnaître que ce conte est probablement d’origine non populaire mais littéraire”¹⁹. In effetti, anche Marc Soriano, fervente sostenitore delle origini popolari dei racconti perraultiani, deve confrontarsi con non pochi problemi quando tratta la fiaba della Bella; appigliandosi ad una congettura proposta da Jeanne Lods, egli sostiene che il motivo del sonno sia presente nel folklore, da cui l’autore del *Perceforest*, della novella catalana e Basile avrebbero attinto per le loro opere. Egli stesso, tuttavia, ammette i limiti di una tale speculazione²⁰.

Al di là delle sue origini, la fiaba è senza dubbio la più articolata dal punto di vista strutturale poiché si compone di due parti: la prima dove la Bella cade vittima del sonno letargico fino all’arrivo del Principe, la seconda dove entra in scena la suocera orchessa che vuole mangiare i nipoti. Queste due parti si sono confrontate nei secoli con una fortuna diversa, tant’è che la prima ha prevalso sulla seconda, diventando quella più conosciuta. Una delle ragioni di questa disparità è dovuta, secondo Alice Brière-Haquet, al fatto che il matrimonio che conclude il primo movimento viene visto come un coronamento, ossia una fine necessaria, sufficiente e allo stesso tempo soddisfacente per concludere il racconto; è per questo motivo se la seconda parte è stata soppressa dall’immaginario popolare²¹.

Dal punto di vista tipologico, Ruth Bottingheimer classifica *La Belle au bois dormant* come una *restauration fairy tale*. Questo filone comincia, in genere,

with a royal personage – usually a prince or princess, but sometimes
a king or queen – who is driven away from home and heritage. Out

¹⁹ R. Robert, *Le conte des fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*. Paris: Honoré Champion, 2002, p. 95.

²⁰ Cfr. M. Soriano, *Les contes de Perrault: culture savante et traditions populaires*. Paris: Gallimard, 1977, pp. 128-129.

²¹ A. Brière-Haquet, *Politique des contes. Il était une fois Perrault aujourd’hui*. Paris: Classiques Garnier, 2021, p. 46.

in the world, the royals face adventures, undertake tasks, and suffer hardships and trials. With magic assistance they succeed in carrying out their assigned tasks, overcoming their imposed hardships, and enduring their character-testing trials, after which they marry royally and are restored to a throne, that is, they return to their just social, economic, and political position²².

Nel nostro caso, le prove a cui la Bella è sottoposta riguardano il suo sonno e la gestione della suocera. Ne emerge, dunque, una principessa piuttosto passiva, che lascia al suo principe o alla sua servitù la vera gestione delle prove. La fiaba è stata infatti oggetto di innumerevoli polemiche contemporanee: nel corso del XX secolo, il movimento femminista ha interpretato il racconto come una rappresentazione misogina e negativa della donna; anche il più recente movimento MeToo ha criticato aspramente la versione perraultiana. Infatti, nella quasi totalità delle riscritture attuali, le protagoniste sono attive e prendono in mano il loro destino. A tal proposito Alice Brière-Haquet scrive:

les réécritures contemporaines prennent volontiers le contre-pied du conte source en renversant les caractéristiques du personnage principal. Aux qualités passives de patience et de soumission [...] les auteurs contemporains opposent des figures féminines particulièrement actives²³.

Tra le ragioni per cui la fiaba ha fatto scalpore c'è senz'altro il rimando implicito allo stupro. In molte versioni, tra cui quella di Basile, il principe violenta la donna durante il sonno. Tuttavia, un'attenta lettura del racconto di Perrault dimostra che nella sua versione non avviene alcuno stupro, poiché la donna si sveglia prima ancora che il principe possa baciarla. Quella del memorabile bacio è in realtà un'invenzione dei fratelli Grimm²⁴,

²² R. B. Bottigheimer, *Fairy tales: a new history*. Albany: State University of New York Press, 2009, p. 10.

²³ A. Brière-Haquet, *Politique des contes* cit., p. 48.

²⁴ Si veda la fiaba di *Rosaspina*. In: J. e W. Grimm, *Le fiabe del focolare*. Torino: Einaudi, 1951, pp. 176-178. Questa versione si conclude con il risveglio della Bella ed il matrimonio tra i due principi.

ripresa da Walt Disney che ne ha fatto un capolavoro d'animazione rimasto nella memoria collettiva²⁵.

Contrariamente agli altri racconti, *La Belle au bois dormant* è l'unico che presenta tre versioni, o meglio tre stesure²⁶. Sappiamo che il racconto è presente nel manoscritto del 1695 e che verrà stampato assieme agli altri racconti in prosa nell'edizione Barbin del 1697. Come accade ad altre fiabe, il testo, nel passaggio dal manoscritto all'edizione a stampa, è stato lievemente modificato; tali modifiche, tuttavia, riguardano pressoché cambiamenti lessicali, verbali o comunque formali. Tra queste due varianti, però, ne esiste una terza, poiché nel febbraio del 1696 la storia della Bella viene pubblicata nel *Mercure Galant*²⁷. Questa stesura è più lunga delle altre due, nonché leggermente diversa. Secondo Tony Gheeraert questa

comporte [...] plusieurs passages teintés de romanesque précieux ou d'éloquence brillante qui détonnent avec l'atmosphère générale de l'histoire, ce qui explique peut-être que l'auteur les ait supprimés par la suite et soit revenu [...] au texte de 1695 [pour l'édition Barbin]²⁸.

In effetti, la versione del *Mercure Galant* presenta svariati frammenti testuali che sono stati completamente soppressi nell'edizione Barbin. Gérard Gélinas reputa che, in realtà, la versione della *Belle* del *Mercure* sia l'ultimo stadio della fiaba, e che Barbin pubblichi una versione precedente, migliorata poi nel manoscritto. Seguendo il suo pensiero, dunque, il percorso generativo del racconto vedrebbe dapprima la stesura per

²⁵ Cfr. *La Bella addormentata nel bosco* [*Sleeping Beauty*], Clyde Geronimi, Eric Larson, Wolfgang Reitherman, Les Clark, Stati Uniti d'America, 1959. Anche in questa versione la seconda parte viene completamente omessa.

²⁶ Cfr. quanto scrive a tal proposito Jean-Michel Adam in U. Heidmann, J. M. Adam, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier*. Paris: Classiques Garnier, 2010, pp. 180-190.

²⁷ Si veda *Mercure Galant. Dédié à Monseigneur le Dauphin. Février 1696*. Paris: Michel Brunet, 1696, pp. 75-111, disponibile su <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6248446n/f5.item>>, ultima consultazione 19 dicembre 2024.

²⁸ T. Gheeraert, *Introduction*. In: C. Perrault, *Contes*. Honoré Champion cit., p. 24.

l'edizione Barbin del 1697, poi quella del manoscritto del 1695, infine quella del 1696 pubblicata nel *Mercure Galant*²⁹. Al di là dei vari rimaneggiamenti, la versione del 1696 presenta una sequenza nella quale la principessa appena risvegliata si intrattiene in un lungo dialogo con il Principe, sequenza soppressa nelle altre due versioni³⁰. Ora, ciò che è curioso, è che il guazzo che ci apprestiamo ad analizzare, nonché la vignetta dell'edizione Barbin, metterebbe a parer nostro in scena proprio questa sequenza, eliminata sia nel manoscritto che nell'edizione a stampa.

Riteniamo interessante, inoltre, portare brevemente l'attenzione sul titolo della fiaba. Per un italofono, il titolo francese può apparire equivoco, in quanto in francese, il participio attivo “*dormant*” non viene accordato al femminile. Questo, però, può creare delle ambiguità poiché il lettore potrebbe pensare che sia il bosco a dormire e non la Bella. In realtà, il titolo della fiaba dato da Perrault è corretto; è egli stesso che davanti all'Académie Française nella seduta del 3 giugno 1679, propone la questione dei participi presenti indeclinabili³¹. Dal canto suo, egli crede che vadano declinati, ma la maggioranza degli accademici non è d'accordo: “ainsi, la règle est faite, qu'on ne déclinerait point les participes actifs”³². Pertanto, il participio “*dormant*” non è declinabile e conserva solamente la sua forma al maschile. In ogni caso, la traduzione italiana attuale del titolo è *La Bella addormentata nel bosco*, dove ogni ambiguità viene spazzata via, si apprezza chiaramente che è la Bella a dormire e non il bosco³³.

²⁹ G. Gélinas, *Enquête sur les Contes de Perrault*. Paris: Imago, 2004, p. 206.

³⁰ Questa sequenza è riportata da Jean-Michel Adam in U. Heidmann, J. M. Adam, *Textualité et intertextualité des contes* cit., p. 181.

³¹ Cfr. M. Soriano, *Les contes de Perrault* cit., p. 447. In ogni modo, secondo Soriano l'ambiguità nel titolo è voluta.

³² M. l'abbé de Dangeau, M. l'abbé de Choisy, M. Huet, M. Patru, M. l'abbé d'Olivet, *Opuscule sur la langue françoise*. Paris: Bernard Brunet, 1754, p. 343, disponibile su <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k508157/f343.item>>, ultima consultazione 19 dicembre 2024.

³³ Tuttavia, pare che la prima traduzione italiana della fiaba sia apparsa a Venezia nel 1727 ad opera di Sebastiano Coleti. Si tratterebbe della prima traduzione in una lingua

Il sonno ed il conseguente risveglio della Bella, nonché il ruolo dei genitori nella fiaba, sono stati altresì oggetto di numerosi studi. Una delle più celebri analisi è senz'altro quella proposta da Bruno Bettelheim nel suo *The Uses of Enchantment*³⁴; qui, lo psicoanalista dedica una sezione intera al racconto della Bella addormentata. Ai suoi occhi, il sonno corrisponde ad un periodo di inattività, di stasi, che permette all'adolescente di raccogliere le proprie forze per poi diventare sé stesso o sé stessa: un periodo di sosta in previsione dell'età matura, di tutte le responsabilità che essa comporta e del proprio risveglio sessuale. Le favole in cui l'eroe o l'eroina è vittima di un sortilegio che porta al sonno incoraggerebbero proprio a non avere paura dei periodi di passività e della propria sessualità. Inoltre, Bettelheim osserva che nel momento della puntura, l'atto del sanguinare – che si ricollega evidentemente alla mestruazione femminile – permetterebbe alla principessa di addormentarsi. Il sonno letargico in cui cade vittima, però, non è da considerarsi come una perdita di tempo, bensì come un'attesa indispensabile al fine di essere pronti ad affrontare con maturità il primo rapporto sessuale. Il ruolo dei rovi – ricollegabile anche all'ansia dei genitori di far in modo che la maturità dei figli avvenga il più tardi possibile – sarebbe proprio quello di proteggere la ragazza fino al momento in cui sarà pronta e matura per affrontare la vita da adulta. Il suo destarsi è quindi

straniera. Il volume è intitolato *Gabinetto delle fate* e contiene, oltre alle fiabe di Perrault, anche quelle di altri autori e autrici. Probabilmente si tratta di una traduzione del *Cabinet des fées* oppure di una raccolta di fiabe simile al *Cabinet*; purtroppo, però, il volume non è conservato in alcuna biblioteca, ma alcuni esemplari si possono trovare presso qualche importante casa d'asta. In ogni caso, la traduzione del titolo della fiaba della Bella è *La Bella che dorme nel bosco*, sicché l'ambiguità data dal participio attivo in italiano non sussiste. Cfr. I. Vitali, «Tire la chevillette, la bobinette cherra!»: quattro traduzioni italiane di *Le Petit Chaperon rouge* di Charles Perrault dal Settecento al Duemila, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 16, 2021, e U. Pregliasco, Libreria antiquaria Pregliasco V, 19 maggio 2011, <<https://ilab.org/article/libreria-antiquaria-pregliasco-v>>. (Ultima consultazione: 19 dicembre 2024).

³⁴ B. Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe* [*The Uses of Enchantment*]. Milano: Feltrinelli, 2014. Riporteremo di seguito qualche cenno riguardante l'interpretazione di Bettelheim. Ci concentreremo, però, sugli aspetti che ci paiono rilevanti per l'analisi successiva delle illustrazioni.

un risveglio della propria identità e singolarità; allo stesso tempo, è altresì il raggiungimento di un'armonia con sé stessi che permette di avvicinarsi agli altri. La fiaba insegna, dunque, a non avere paura; è normale attraversare dei momenti bui e di sonno, l'importante è destarsi e prendere coscienza di quale sia il reale problema. Solo in questo modo possiamo andare avanti, riappropriarci della nostra vita e viverla come più desideriamo.

V.3 Il manoscritto

V.3.1 Il livello plastico

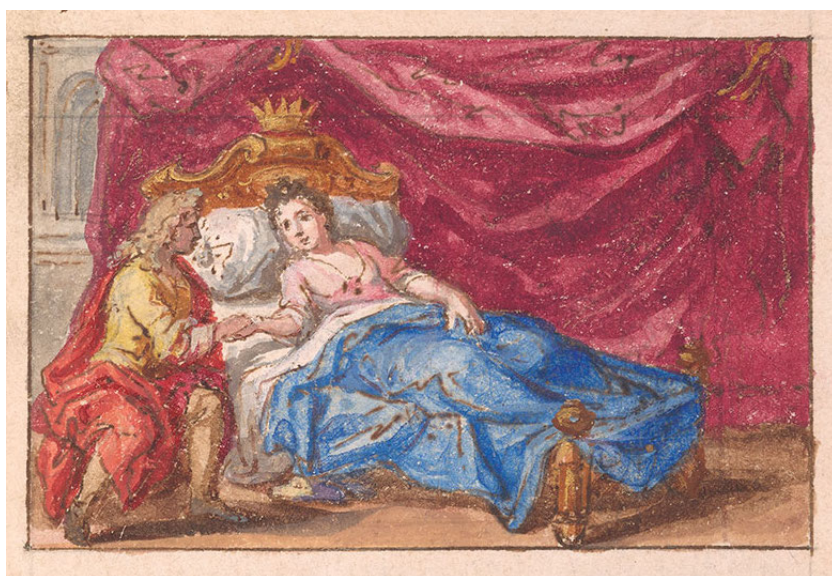


Fig. V.1: vignetta del manoscritto illustrante *La Belle au bois dormant*, 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.

Nel guazzo del manoscritto possiamo distinguere una donna ed un uomo. La prima è sdraiata su di un letto riccamente decorato e intagliato: una

corona centrale sovrasta la testiera che si sviluppa su due ali laterali terminanti in due volute; al centro, sotto la corona, si intravede un anello in rilievo ai cui lati si snodano delle modanature a goccia; la pediera è invece molto semplice, composta da due gambe cilindriche su cui poggiano due sfere. La ragazza ha i capelli raccolti, ricci e castani; adagia la testa su di un guanciale cilindrico e lascia scoperta la parte superiore del busto, mostrando così un abito di colore rosa. Il resto del corpo è coperto dalla biancheria da letto bianca e da una coperta blu. Ai piedi del letto vi sono delle calzature. A sinistra del capezzale della ragazza c'è poi una figura maschile. L'uomo, dai capelli biondi, ricci e lunghi è probabilmente seduto su di uno sgabello. È elegantemente abbigliato con una blusa gialla, dei pantaloni beige e una sorta di toga rossa che avvolge la parte sinistra del corpo e parte delle gambe; ai piedi indossa delle calzature marroni. I due giovani si tengono per mano e si guardano reciprocamente. Alle loro spalle si staglia un pesante tendaggio color magenta, legato in alto con dei cordoncini dorati che creano nella stoffa un notevole panneggio. Dietro la tenda, sulla sinistra, si intravedono dei gradini e un'arcata che introduce ad una galleria.

Confrontando l'illustrazione con il testo del racconto si potrebbe evincere che il guazzo rappresenti la celebre scena del risveglio della Bella. Nel testo, leggiamo del Principe che, dopo aver oltrepassato i rovi che attorniano il castello, si addentra nella dimora finché raggiunge la stanza dove giace la Principessa, che all'avvicinarsi del giovane si risveglia. Sebbene quest'associazione sia legittima e sensata – e sia anche stata proposta da alcuni studiosi – dimostreremo gradualmente che, in realtà, non si tratta della raffigurazione del celebre e canonico frammento del risveglio. Per mezzo dell'analisi semiotica che proporremo, vedremo che l'immagine rappresenta un momento posteriore al destarsi della Bella, anch'esso

ugualmente rilevante per la narrazione, poiché portatore di una serie di valori ritenuti importati all'epoca.

In ogni caso, seguendo la prima e più immediata interpretazione, l'ancoraggio testuale al quale la vignetta può far riferimento è il seguente:

Enfin il [*il Principe*] entre dans une chambre toute dorée ou il vit sur un lit dont les rideaux estoient ouverts de tous costez le plus beau spectacle qu'il eut jamais veu, une Princesse qui paroissoit quinze ou seize ans, et dont l'Esclat resplandissant avoit quelque chose de Lumineux et de Divin; il s'approcha en tremblant et en admirant et se mit a genoux aupres d'elle. Alors comme la fin de l'enchantement estoit Venüe, la Princesse s'éveilla et le regardant avec des yeux plus tendres qu'une premiere veüe ne sembloit le permettre, Est ce vous mon Prince luy dit elle, vous vous estes bien fait attendre. Le Prince charmé de ses paroles et encore plus de la maniere dont elles estoient dittes ne sçavoit comment luy témoigner sa joye et sa reconnoissance. Il l'assura qu'il l'aimoit plus que luy mesme, ses discours furent mal rangez, ils en pleurent davantage, peu d'Eloquence beaucoup d'amour [*sic*]³⁵.

Il testo potrebbe raffigurare, in effetti, il momento culminante della prima parte della fiaba. Tuttavia, accantoniamo momentaneamente tale aspetto e procediamo con l'analisi plastica.

L'illustrazione de *La Belle au bois dormant* appare piuttosto chiara dal punto di vista della percezione visiva basilare. Relativamente alla distinzione figura/sfondo, i due personaggi formano un'unità unica, soprattutto per via della loro unione, e corrispondono alla *figura* della rappresentazione. Il tendaggio può essere considerato come parte di tale figura, soprattutto per via del colore, dei bordi ben definiti e della vicinanza ai due giovani; nondimeno, vedremo che l'elemento ha un ruolo rilevante

³⁵ C. Perrault, *Contes de ma mère l'Oye. Manuscript in a scribal hand*, 1965. Disponibile in: <<https://www.themorgan.org/collection/charles-perrault/manuscript>>. Ultima consultazione: 19 gennaio 2025. La trascrizione del manoscritto è resa disponibile dall'Université de Lausanne in: <https://variance.unil.ch/charles_perrault/histoire_ou_contes_du_temps_passe/comparaison/1ms-2barbin1>. Ultima consultazione: 19 gennaio 2025.

nell'analisi dell'illustrazione. Lo *sfondo*, invece, corrisponde allo scorcio visibile in alto a sinistra: è soprattutto per via del suo tono diafano e del colore freddo che lo caratterizza che siamo portati a considerarlo tale.

Per quanto concerne la composizione, poi, possiamo affermare che la vignetta pare costruita in modo semplice e lineare, mediante una squadratura primaria dello spazio, la cui diagonale che si orienta dall'angolo superiore sinistro a quello inferiore destro rappresenta l'asse centrale, corrispondente pressoché alla posizione e all'orientamento del letto.

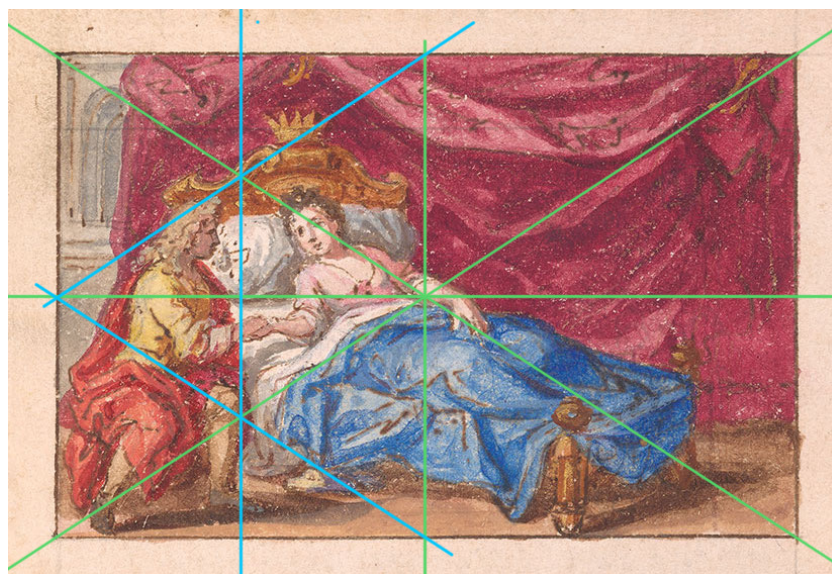


Fig. V.2: suddivisione spaziale della vignetta del manoscritto illustrante *La Belle au bois dormant*, 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.

Come vediamo nella Fig. V.2, tale squadratura forma due metà triangolari: una superiore destra e una inferiore sinistra. È interessante notare come la quasi totalità della figura sia riconducibile alla metà inferiore sinistra, mentre quella superiore destra sia essenzialmente vuota, occupata solamente dal tendaggio. Volendo procedere ulteriormente con la segmentazione spaziale, potremmo dividere la vignetta in due parti – verticalmente quindi orizzontalmente – al fine di ottenere quattro

rettangoli. Anche in questo caso, osserveremo che gran parte della figura occupa la metà sinistra. Inoltre, procedendo alla squadratura aggiuntiva dei quattro rettangoli ottenuti, è possibile individuare un rombo che si viene a creare centralmente nella metà sinistra, a partire dal triangolo inferiore del primo rettangolo e dal triangolo superiore del terzo triangolo. Si dà il caso che all'interno di questo rombo si racchiuda la parte essenziale della rappresentazione: l'unione delle mani e lo scambio di sguardi tra i due giovani. Pertanto, è plausibile pensare che il guazzo sia il frutto di uno studio spaziale preliminare, su cui poi l'artista ha proceduto con la pratica figurativa. Questo può offrire un indizio circa la maestria dell'autore che testimonia un qualche grado di competenza nel disegno³⁶. In ogni caso, la suddivisione dello spazio ci conduce alla formulazione di qualche ipotesi circa l'equilibrio visivo espresso dal guazzo.

Alla luce di quanto esposto, la vignetta non appare equilibrata poiché l'occhio cade inevitabilmente nella metà sinistra, trascurando la parte destra. Sebbene l'equilibrio espresso da un'immagine sia aleatorio e in qualche modo soggettivo, riteniamo innegabile che il guazzo generi una sensazione di squilibrio, soprattutto a livello fenomenico. In altre parole, è come se una forza immaginaria spostasse la figura verso la parte inferiore sinistra³⁷, luogo della vera e propria scena. Al contrario, la parte superiore destra è essenzialmente vuota; vedremo successivamente che questa particolarità non è dovuta al caso.

³⁶ Ricordiamo che per Marc Soriano e Daphne Hoogenboezem l'autore dei disegni del manoscritto sarebbe Charles, che avrebbe illustrato altresì un altro manoscritto, gli *Hymnes chrétiens de l'abbé Santeuil* riportato nel Cap. II. Per di più, nelle sue memorie, Perrault scrive a più riprese che si diletta nel disegno. Cfr. M. Soriano, *Le Dossier Charles Perrault*. Paris: Hachette, 1972, p. 317; D. Hoogenboezem, *Magie de l'image: altérité, merveilleux et définition générique dans les contes de Charles Perrault*, «Relief», n. 4, 2010, p. 23; C. Perrault, *Mémoires de ma vie*. Paris: Macula, 1993.

³⁷ Sull'equilibrio visivo cfr. R. Arnheim, *Art and visual perception* cit., Cap. III e P. Polidoro, *Che cos'è la semiotica visiva*. Roma: Carocci editore, 2008, pp. 88-94.

La definizione degli spazi geometrici proposta fino a qui ci conduce all'individuazione di un'ulteriore suddivisione spaziale, quella tematica relativa all'*espace vague* e all'*espace restreint*. Consideriamo *espace vague* tutto ciò che viene nascosto dal tendaggio e ciò che sta al di là di esso. Pertanto, ciò che vediamo è solamente la parte sinistra dell'*espace vague*, con il corridoio dal quale arriva presumibilmente il Principe; il resto della camera è celato dalla tenda. L'*espace restreint*, al contrario, viene mostrato all'osservatore. Si tratta della scena vera e propria, il luogo dell'azione che contiene gli elementi simbolici di cui la scena è portatrice: la coppia di innamorati intenta a tenersi per mano. Per di più, il tendaggio posto dietro la coppia crea una sorta di alcova che ospita i due amanti e al contempo delimita lo spazio della scena, creando quello che Stéphane Lojkine definisce l'*écran de la représentation*³⁸; in altre parole, lo schermo per mezzo del quale possiamo osservare il momento raffigurato. Lo schermo è l'elemento centrale del dispositivo scenico che regola l'ordine materiale e il simbolismo che veicola la scena³⁹. Inoltre, mostra a noi osservatori che ci troviamo assieme ai due innamorati, ovvero al di qua del tendaggio. Di conseguenza, a coloro che stanno al di là della tenda non è permesso vedere la coppia; è come se solamente a noi osservatori fosse consentito guardare il principe e la principessa. Siamo quindi degli spettatori privilegiati, quasi come fossimo presenti alla scena. Agli altri cortigiani e abitanti del castello appena destati questo permesso non viene concesso: essi si trovano nell'*espace vague*, nello scenario di fondo.

Prima di formulare qualche ipotesi riguardo alle scelte figurative dell'artista, riteniamo utile riproporre l'ancoraggio testuale della scena, relativamente al passaggio dove viene menzionata la tenda:

³⁸ Cfr. S. Lojkine, *La scène de roman* cit., p. 245.

³⁹ Cfr. *Ibidem*.

Enfin il [*il Príncipe*] entre dans une chambre toute dorée ou il vit sur un lit dont les rideaux estoient ouverts de tous costez le plus beau spectacle qu'il eut jamais veu [*sic*]⁴⁰.

Nel manoscritto, Perrault scrive quindi che il tendaggio è aperto da tutte le parti, sicché tutti possono vedere ciò che vi sta dietro, compresa la servitù presente nel castello. La stessa cosa avviene nelle altre versioni del racconto citate nel paragrafo di apertura – nella versione destinata al *Mercur Galant* e nell'edizione Barbin – che recitano rispettivamente:

Enfin il [*il Príncipe*] entre dans une chambre toute dorée, où il vit sur un lit, dont les rideaux estoient ouverts de tous costez, le plus beau spectacle qu'il eust jamais vû [*sic*]⁴¹.

[...] il [*il Príncipe*] entre dans une chambre toute dorée, & il vit sur un lit, dont les rideaux estoient ouverts de tous côtez, le plus beau spectacle qu'il eut jamais veu [*sic*]⁴².

Nonostante le differenze ortografiche, il passaggio relativo alla camera della principessa è identico in tutte e tre le versioni. Ciò testimonia che, con molta probabilità, il testo su cui l'artista si è basato per la realizzazione del suo guazzo presenta il dettaglio delle tende aperte. Dunque, l'inserimento del tendaggio con il conseguente oscuramento dell'*espace vague* – quindi dell'occultazione della scena per i cortigiani – è opera dell'autore del guazzo. Si tratta, a nostro avviso, di una sorta di licenza poetica, per mezzo della quale l'artista offre la sua visione e la sua interpretazione. Tale scelta può essere dovuta primariamente alla comodità e alla convenienza, poiché l'inserimento di una stoffa drappeggiata consente di occupare una parte consistente dello spazio della vignetta senza particolare sforzo

⁴⁰ C. Perrault, *Tales of Mother Goose. The dedication manuscript of 1695 reproduced in collotype facsimile with introduction and critical text by Jacques Barchilon*, 2 voll. New York: Pierpont Morgan Library, 1956, vol. I, p. 129.

⁴¹ *Mercur Galant. Dédié à Monseigneur le Dauphin. Février 1696* cit., p. 95.

⁴² C. Perrault, *Contes de ma Mère l'Oye*. Paris: Claude Barbin, 1697, p. 25, disponibile su <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10545223/f43.item>>, ultima consultazione 8 gennaio 2025.

immaginativo, figurativo e cromatico. Ciononostante, data l'attenzione ai dettagli che emerge nelle altre illustrazioni appartenenti alla serie – soprattutto nel frontespizio e nelle vignette per le fiabe de *La Barbe bleue*, *Le Chat botté* e *Les Fées* – tendiamo ad escludere questa prima pista relativa ad una voluta inoperosità da parte dell'autore. Riteniamo, piuttosto, che ci sia un pensiero ed una volontà ben precisa, che rimanda a una serie di questioni religiose di rilevante importanza per la Francia tardo seicentesca. Quest'ultima ipotesi viene avvalorata dall'analisi cromatica.

A questo proposito, vediamo che nel guazzo il Principe indossa un abito rosso e giallo, due colori caldi, così come il giallo dorato della testiera del letto. Allo stesso modo, il tendaggio è dipinto con un colore caldo, un magenta dove la percentuale di rosso prevale. La principessa, al contrario, è avvolta da colori freddi, come il bianco delle lenzuola e il blu della coperta; il rosa del vestito, poi, presenta una percentuale di bianco piuttosto alta che lo avvicina ai colori freddi. Pertanto, la Bella emerge inevitabilmente rispetto a ciò che le sta attorno: i colori freddi – soprattutto il bianco ed il blu – si distinguono rispetto al magenta, al giallo e al rosso che la attorniano. Ora, la triade cromatica che contraddistingue la protagonista – il rosa, il bianco e il blu – rappresenta l'associazione cromatica con la quale viene generalmente rappresentata la Madonna. Al di là del significato simbolico dei tre colori, questi contraddistinguono le rappresentazioni della Vergine fin dagli albori delle rappresentazioni sacre⁴³. Per quanto riguarda

⁴³ La storia dell'arte europea presenta innumerevoli esempi di rappresentazioni mariane con le caratteristiche che abbiamo proposto. Si vedano, ad esempio, Lorenzo Ghiberti, Beato Angelico, *Tabernacolo dei Linaioli*, 1432-33, Firenze, Museo nazionale di San Marco; Joos Van Cleve, *Morte della Vergine*, 1520, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek; Raffaello Sanzio, *Madonna Aldobrandini*, 1510, Londra, National Gallery; Correggio, *Madonna di San Giorgio*, 1530, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister; Annibale Carracci, *Assunzione della Vergine*, 1587, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister; Peter Paul Rubens, *Assunzione della Vergine*, 1625-26, Anversa, Cattedrale di Nostra Signora; Tiziano Vecellio, *Pala Pesaro*, 1519-26, Venezia, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari; Johann Rottenhammer, *Incoronazione della Vergine*, 1596-1606, Londra, National Gallery; Annibale Carracci, *Madonna del Silenzio*, 1599-1600, East Molesey, Hampton Court

l'arte barocca e classicista, sono numerosissimi gli esempi di quadri o altre forme di pittura nelle quali le vesti della Vergine vengono dipinti con questi tre colori; conseguentemente, sono svariate le opere raffiguranti la Vergine che l'autore dei guazzi ha potuto osservare e da cui ha potuto prendere ispirazione. Di seguito, proponiamo qualche opera a titolo esemplificativo. Charles Le Brun, “premier peintre du roi Louis XIV” e amico di Perrault, dipinge per Nicolas Fouquet nel 1655 *Le sommeil de l'enfant Jésus ou Le Silence*, dove la Vergine indossa una veste rosa ed un manto blu⁴⁴.



Fig. V.3: C. Le Brun, *Le Sommeil de l'enfant Jésus ou Le Silence*, 1655, Paris, Louvre.

Gli stessi colori vengono utilizzati dal maestro anche per la Madonna presente ne *La Sainte Famille ou Le Bénédicité*, eseguito negli stessi anni⁴⁵.

Palace; Domenichino, *Presentazione di Maria al Tempio*, 1618-30, Savona, Santuario di Nostra Signora della Misericordia; Federico Barocci, *Presentazione di Maria al Tempio*, 1593-94, Roma, Santa Maria in Valicella; Correggio, *Madonna della Scala*, 1523, Parma, Galleria Nazionale; Leonardo da Vinci, *Sant'Anna, la Vergine e il bambino con l'agnellino*, Parigi, Louvre (quest'ultimo fu offerto dal cardinale Richelieu a Luigi XIII nel 1636). Cfr. altresì il progetto di ricerca *Utpictura18* del CIELAM dell'Aix-Marseille Université su <<https://utpictura18.univ-amu.fr>> (Ultima consultazione: 22 gennaio 2025).

⁴⁴ Cfr. la notizia n. #011276 in *Utpictura18* cit., <<https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/11276-sommeil-lenfant-jesus-brun>>. (Ultima consultazione: 22 gennaio 2025).

⁴⁵ Cfr. *Musée du Louvre: Collections*, Musée du Louvre, su <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010060584>>. (Ultima consultazione: 5 agosto 2025).



Fig. V.4: C. Le Brun, *Sainte famille ou Le Bénédicité*, 1655-56, Paris, Louvre.

Pure Jean-Baptiste Jouvenet, allievo di Le Brun e anch'egli pittore di corte attivo a Versailles, dipinge nel 1691 *Le mariage de la Vierge*, dove la Madonna è abbigliata di rosa e blu⁴⁶.



Fig. V.5: Jean-Baptiste Jouvenet, *Le mariage de la Vierge*, 1691, Alençon, Musée des Beaux Arts et de la Dentelle.

⁴⁶ Cfr. la notizia n. #019575 in *Utpictura18* cit., <<https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/19575-mariage-vierge-jouvenet>>. (Ultima consultazione: 22 gennaio 2025).

Ancora, Pierre Mignard, rivale e successore di Le Brun come primo pittore del Re Sole, utilizza gli stessi colori per Maria nell'opera *Saint Luc peignant la Vierge* del 1695⁴⁷.



Fig. V.6: P. Mignard, *Saint Luc peignant la Vierge*, 1695, Troyes, Musée des Beaux Arts.

Un altro esempio sono le Madonne di Nicolas Poussin, che indossano spesso la medesima triade cromatica, come ne *L'Assunzione della Vergine* del 1630 circa.



Fig. V.7: N. Poussin, *Assunzione della Vergine*, 1630-32, Washington, National Gallery of Art.

⁴⁷ Cfr. S. Laveissière, *La Peinture*. In: J. Truchet (sous la direction de), *Le XVII^e siècle. Diversité et cohérence*. Paris: Berger-Levrault, 1992, p. 372.

Riteniamo, quindi, altamente probabile che l'Accademico sia stato influenzato da queste rappresentazioni, e soprattutto dalle opere degli artisti attivi a Versailles come il suo amico Charles Le Brun; potrebbe aver commissionato i guazzi indicando espressamente i colori da utilizzare per la Bella, o persino averli dipinti lui stesso. Ad ogni modo, l'amicizia tra Perrault e Le Brun inizia durante gli anni di frequentazione del salotto del sovrintendente Nicolas Fouquet, continua durante i lavori di ristrutturazione del Louvre, delle altre residenze reali e della costruzione di Versailles, dove i due sono impegnati come pittore l'uno e come direttore dei lavori l'altro; entrambi, inoltre, sono membri della Petite Académie. L'artista dipinge altresì uno dei rari ritratti di Perrault⁴⁸. A proposito di quest'opera e del rapporto tra i due, Patricia Bouchenot-Déchin scrive nella sua biografia dell'Accademico:

il faut que les deux hommes se connaissent depuis longtemps pour que le jeune commis [*Perrault*] accepte de se dévoiler de manière aussi simple, aussi sensible. La pierre noire du Premier peintre [*Le Brun*] esquisse doucement les traits et saisit son modèle dans l'intimité avec une simplicité et habileté qui fascineront Charles et qu'il ne tardera pas à louer publiquement⁴⁹.

Infatti, "l'excellent Le Brun" appare tra i rappresentati del XVII secolo elogiati nella sua raccolta *Les Hommes Illustres*. In ogni modo, l'amicizia tra i due Charles evolverà e muterà poi negli anni. In quanto sovrintendente agli edifici reali, Perrault ha frequentato artisti di ogni genere e conosce sicuramente le varie rappresentazioni della Vergine, considerato il rilievo attribuito alla religione nel contesto familiare di Perrault. Ammettendo che sia lui l'autore dei guazzi del manoscritto, può essere che abbia attinto per

⁴⁸ C. Le Brun, *Portrait de Charles Perrault*, 1665, Versailles, Collection du Château de Versailles. Cfr. *Collections du Château de Versailles*, in <<https://collections.chateauversailles.fr/#/query/9421ef20-a099-488d-a235-1e878f45cbcd>>. (Ultima consultazione: 22 gennaio 2025).

⁴⁹ Patricia Bouchenot-Déchin, *Perrault*. Paris: Fayard, 2018, p. 105.

la sua Bella ai quadri dell'amico Le Brun o da uno degli altri pittori di corte. Allo stesso modo, dato l'elevato numero di tali rappresentazioni sacre è possibile che l'autore dei guazzi abbia preso ad esempio una delle Madonne che ha visto durante la sua carriera d'artista. Quale che sia l'autore del guazzo, i colori scelti per rappresentare la Bella servono evidentemente ad evocare la raffigurazione della Vergine.

Perrault stesso ci suggerisce nel testo del *conte* la presenza di un essere sovranaturale riconducibile a Maria. Quando il Principe si addentra nella camera dorata, egli vede

*le plus beau spectacle qu'il eut jamais veu, une Princesse qui paroïssoit quinze ou seize ans, et dont l'Esclat resplandissant avoit quelque chose de Lumineux et de Divin*⁵⁰.

È come se il ragazzo fosse estasiato e allo stesso tempo accecato dal fulgore splendente della creatura luminescente e, per l'appunto, *divina*. Inoltre, il giovane, si avvicina poco dopo alla Bella

en tremblant et en admirant et se mit a *genoux* aupres d'elle [*sic*]⁵¹.

Il Principe è in ammirazione di tale spettacolo e vi si inginocchia accanto. Per mezzo di queste numerose iperboli, quindi, l'Accademico sembra descrivere un fedele intento ad assistere ad una apparizione mariana.

Oltre ai colori dell'abito, della coperta e delle lenzuola, anche la carnagione diafana e l'espressione del viso amorevole della Bella possono ricondurre alla Madonna. Inoltre, la testiera imponente del letto con la corona dorata che sovrasta il capo della ragazza concorre ad evocare l'idea della Vergine nelle sue rappresentazioni come Madonna in trono.

La presenza mariana veicola tutta una serie di simboli e significati, tra cui quello della verginità, legato al dogma dell'Immacolata Concezione.

⁵⁰ C. Perrault, *Tales of Mother Goose. The dedication manuscript of 1695* cit., p. 34. Il corsivo è nostro.

⁵¹ *Ibidem*. Il corsivo è nostro.

Sebbene nel racconto la Bella dia alla luce due bambini, Aurora e Sole, nella fiaba non vi è alcuna menzione esplicita di un rapporto sessuale intercorso tra la principessa ed il suo compagno. Ciò contribuisce ulteriormente a rafforzare l'ipotesi che il guazzo offra allo spettatore il rimando alla Vergine. Vedremo, giunti a questo punto, che l'analisi di altri elementi presenti nell'illustrazione ci porterà ad indagare maggiormente l'aspetto verginale della Bella. A tal fine, procederemo con lo studio del livello figurativo dell'illustrazione, analizzando prima il movimento, poi le azioni e la passione espressa dai due personaggi.

V.3.2 Il livello figurativo

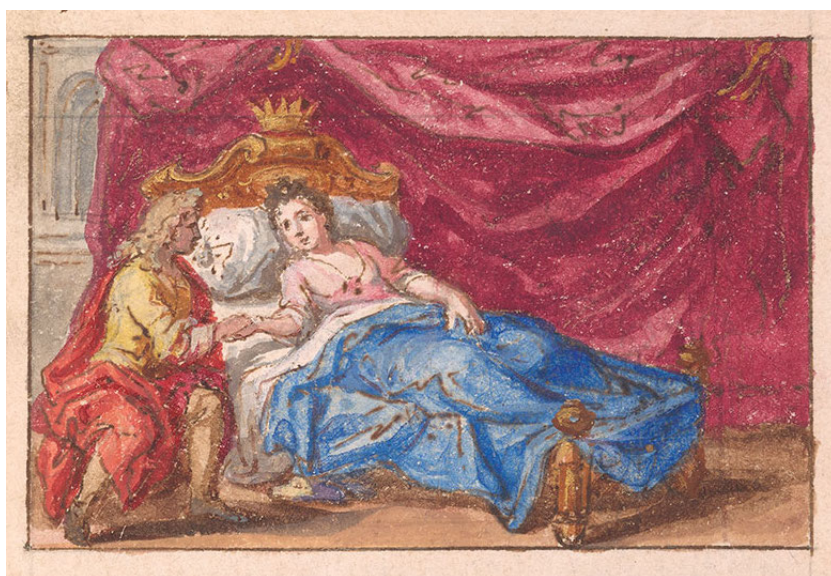


Fig. V.8: vignetta del manoscritto illustrante *La Belle au bois dormant*, 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.

Dal punto di vista dello studio dei movimenti, la scena tra i due amanti viene rappresentata nel guazzo per mezzo di un *movimento bloccato*.

Ruggero Eugeni classifica questa tipologia di movimento come la “resa di una fase isolata e temporalmente puntuale del moto”⁵². Si tratta di una sorta di istantanea che ferma il movimento rappresentato in un preciso istante. Questa modalità stimola nell’osservatore inferenze logiche di due tipi: cognitive e percettive. Alla prima tipologia appartengono quelle tracce che vengono lasciate nello spazio che permettono di ricostruire il movimento; nel secondo tipo, rientrano quegli squilibri che si vengono a creare nella rappresentazione e che indicano la presenza di un movimento. Nel nostro caso, l’artista ha bloccato e fissato i movimenti dei due innamorati. Questi si tengono per mano e sono rivolti in direzione l’una dell’altro; i loro corpi sono infatti oggetto di una torsione che crea lo squilibrio che abbiamo analizzato nel paragrafo precedente. La percezione è difatti quella di due amanti orientati l’una verso l’altro. Il corpo del Principe, in particolar modo, è girato di circa novanta gradi verso la Bella, quest’ultima volgente la testa verso l’amato. Inoltre, le loro braccia si uniscono, costringendo il Principe ad assumere una posa lievemente scomoda. Tale postura, però, permette all’osservatore di rilevare cognitivamente la traccia del movimento che è stato bloccato: non sono tanto le braccia, quanto le gambe che suggeriscono che il giovane è appena arrivato, oppure che ha corso dal corridoio retrostante per arrivare dalla Bella senza avere il tempo di sedersi comodamente. Le gambe indicano propensione verso la Bella; allo stesso tempo, però, è come se il Principe fosse pronto ad alzarsi in piedi da un momento all’altro. La ragazza, al contrario, è distesa e inerme. Insomma, emerge nuovamente il fatto che è la parte sinistra a veicolare e suggerire l’interpretazione.

Quanto alle azioni, il guazzo mette in scena una azione *singola*, espressa in modo *puntuale*; i due amanti sono inoltre ritratti nella fase centrale e

⁵² R. Eugeni, *Analisi semiotica dell’immagine. Pittura, illustrazione, fotografia*. Milano: EduCatt, 2004, p. 51.

durativa dell'azione⁵³. Quest'ultima viene generalmente prediletta dagli artisti poiché permette di ricostruire l'azione in modo completo, dall'inizio alla fine. Relativamente al movimento compiuto dal Principe, l'azione che emerge è la seguente: il giovane giunge al capezzale della Bella che si è risvegliata – fase incoativa – la prende per mano – fase durativa – e l'accompagna poi a consumare la cena – fase terminativa. Tali azioni, e il movimento che ne consegue, vengono suggerite all'osservatore grazie al fatto che i personaggi si trovano nella parte sinistra della vignetta. È qui che generalmente hanno origine i movimenti e le azioni dei personaggi rappresentati nella pittura⁵⁴. In ogni caso, il fatto che Principe e principessa stiano a sinistra è piuttosto significativo.

Ci concentriamo ora sulla *passione* espressa dai due giovani. Quest'ultima si evince generalmente mediante lo studio del volto, dell'orientamento del corpo e osservandone i punti di snodo, poiché l'aspetto delle figure è, secondo Eugeni, “portatore di un evento somatico che manifesta l'emozione interiore”⁵⁵. Nell'illustrazione, i due innamorati sono in preda ad una singola passione, un singolo “evento somatico” e lo esprimono *in termini puntuali*. Come nel caso del movimento, anche la singola passione viene isolata e rigorosamente rappresentata. Ricordiamo che la torsione dei due corpi rivolti l'uno verso l'altro evoca accoglienza nonché attrazione reciproca. Inoltre, le braccia di entrambi si uniscono, creando un legame fisico che rafforza l'idea di attrazione e unione, che è sia fisica che intellettuale. La postura del Principe, per di più, esprime slancio verso la principessa, poiché la sua gamba sinistra, piegata e con il tallone alzato,

⁵³ Cfr. *Idem*, p. 58.

⁵⁴ Pietro Polidoro scrive a tal proposito che “esiste nei dipinti una tendenza che ci porta a favorire [...] i movimenti verso destra, mentre ci fa sentire innaturali quelli verso sinistra”. Cfr. P. Polidoro, *Che cos'è la semiotica visiva* cit.. Non è un caso, difatti, che nelle annunciazioni, ad esempio, l'arcangelo Gabriele sia quasi sempre rappresentato sulla sinistra, mentre la Madonna lo attende sulla destra.

⁵⁵ *Idem*, p. 73.

suggerisce la presenza di una linea vettoriale ascendente e obliqua che porta al di sopra della Bella e che indica trasporto e propensione verso la giovane donna.

Lo studio del movimento, dell'azione e della passione sono essenziali per l'analisi semiotica di questa vignetta poiché mettono in risalto alcuni aspetti che potrebbero sfuggire ad un'osservazione sommaria. Ciò che emerge in primo luogo è senz'altro la differenza caratteriale dei due protagonisti. Il Principe si contraddistingue per un certo grado di dinamicità, soprattutto grazie alla posizione del suo corpo; al contrario, la Bella esprime staticità e immobilità corporea. Questi due profili psicologici si rivelano essere le peculiarità caratteriali intrinseche dei due protagonisti: laddove il Principe è attivo e dinamico, la Bella è tendenzialmente passiva e inerme. Ora, la passività della principessa è un requisito della tipologia di racconto alla quale la fiaba appartiene, e viene interpretato dai critici e dagli psicoanalisti come un momento di stasi che prepara alla conseguente evoluzione e alla maturazione. In questo senso, principessa e principe incarnano due fasi dello sviluppo e della crescita: se la Bella è l'adolescente che aspetta e si prepara alla vita, il Principe si trova già nella fase successiva, quella attiva dove il soggetto prende le redini del suo destino ed esplora il mondo. A nostro avviso, il guazzo rappresenta esattamente questo principio. Il giovane, seduto scomodamente e verosimilmente sulla punta della seduta, è pronto ad alzarsi e a prendere ciò che desidera. Dopo aver sentito la storia della ragazza, il giovane si sente sollecitato ad iniziare il suo percorso:

Le jeune Prince a ce discours se sentit tout de feu, Il crut sans balancer qu'il mettroit a fin une si belle avanture et poussé par l'amour et par la gloire Il resolut de voir sur le champ ce qui en estoit [*sic*]⁵⁶.

⁵⁶ C. Perrault, *Tales of Mother Goose. The dedication manuscript of 1695* cit., p. 38.

Il ragazzo è mosso dal fuoco interiore e spinto dall'amore e dalla gloria: è l'incarnazione dello spirito giovanile, energetico e vitale. La sua compagna, invece, risulta inevitabilmente statica e inerme poiché viene rappresentata a letto al momento del risveglio.

Percorrendo ulteriormente questa pista relativa all'attività dell'uomo e alla passività della donna, possiamo affermare che se il Principe si sente incline a destarsi e a recarsi dalla principessa, è altresì disposto a gettarsi nel letto assieme a lei. In altre parole, il guazzo rappresenta quello che potrebbe essere il principio di un rapporto sessuale tra i due ragazzi o comunque il momento precedente all'atto sessuale. A questo proposito, Bruno Bettelheim ha interpretato il sonno della Bella come un momento di preparazione che le permetterà poi di affrontare l'età adulta e conseguentemente la sessualità. Il fatto che si svegli spontaneamente all'arrivo del principe significa che la ragazza è pronta ad andare incontro alla maturità, quindi a giacere con il suo amato. Sebbene Perrault non scriva espressamente che tra i due giovani ci sia un rapporto fisico, sappiamo che la tipologia di racconto implica che tra i due amanti si verifichi un'unione o comunque un rapporto carnale. L'Accademico si limita a raccontare che dopo il risveglio e la cena, i due innamorati vengono uniti in matrimonio da un celebrante e subito dopo

la dame d'honneur leur tira le rideau. Ils dormirent peu, La Princesse n'en avoit pas grand besoin, et le prince la quitta des le matin pour retourner a la ville, ou le Roy son Pere devoit estre en peine de luy [*sic*]⁵⁷.

È quindi possibile leggere tra le righe che tra i due giovani il legame diventa fisico. Anche Pierre-Emmanuel Moog, nel suo volume *Dans la fabrique des contes de Perrault*, sottolinea il fatto che il matrimonio tra i due ragazzi viene effettivamente consumato; i due, tra l'altro, avranno anche dei figli,

⁵⁷ *Idem*, p. 46.

la cui primogenita viene verosimilmente concepita durante il primo rapporto⁵⁸. Pertanto, alla luce di queste riflessioni, possiamo affermare che il guazzo mette in scena il momento esattamente precedente a tale rapporto. Più precisamente, la vignetta si riferisce ad un momento posteriore al risveglio e alla celebrazione del matrimonio. In tal modo, si spiega maggiormente la presenza del tendaggio che racchiude l'*espace restreint* dove stanno i due amanti. La tenda non costituisce un'utilità materiale per l'artista, bensì indica un divieto: i cortigiani che abitano nel palazzo non sono autorizzati ad assistere alla scena scabrosa. Questo permesso, tuttavia, viene concesso a noi osservatori per mezzo dell'illustrazione, la quale non mostra concretamente ciò che avviene tra i due giovani, ma è in grado di suggerircelo; non possiamo vedere l'atto esplicitamente poiché mostrarlo sarebbe illecito e immorale in base alle regole della *bienséance* dell'estetica classica.

A tal proposito, nella *Préface* ai suoi *Contes en vers* del 1695⁵⁹, l'Accademico ricorda ai lettori che le sue storie – in quel caso *Peau d'Âne*, *Griselidis* e *Les Souhais ridicules* – sono scritte nel rispetto dei principi educativi del suo tempo, quindi della morale della Controriforma durante il ministero di Colbert. Svitati racconti vengono infatti cristianizzati alla luce del pudore e degli ideali virtuosi imposti dalla religione⁶⁰. Questo aspetto viene evidenziato da Marc Soriano nei suoi studi su Perrault e, in particolare, in una sua intervista apparsa negli *Annales* in cui si sofferma sulla *Bella addormentata*⁶¹. Lo specialista evidenzia il fatto che le versioni del XIV e del XV secolo della fiaba descrivono il rapporto sessuale tra i due innamorati e non solo la nascita dei due gemelli. L'omissione nel racconto

⁵⁸ Cfr. P. E. Moog, *Dans la fabrique des contes de Perrault*. Paris: Classiques Garnier, 2024, p. 337 e pp. 183-198.

⁵⁹ C. Perrault, *Contes* cit., pp. 51-55.

⁶⁰ Cfr. P.-E. Moog, *Dans la fabrique* cit., pp. 141-146.

⁶¹ A. Burguière, E. Le Roy Ladurie, J. Le Goff, M. Soriano, *Les Contes de Perrault*, «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», 25^e année, n. 3, 1970, pp. 633-653.

perraultiano è dovuta, secondo Soriano, alla morale bigotta tardo seicentesca, che impone agli scrittori il rispetto della *bienséance*:

J'ai émis l'hypothèse [...] que cet épisode des enfants conçus dans l'inconscience, avait pu paraître sacrilège dans l'optique de «l'humanisme dévot» car elle devait rappeler fâcheusement le précédent de la Vierge Marie qui conçoit sans péché. Cette analogie avait pu freiner l'expansion du conte connu auparavant, qui a été obligé de prendre une autre forme pour survivre⁶².

L'ipotesi di Soriano riguarda quindi la corrente dell'Umanesimo devoto che permea e influenza gli usi ed i costumi della società tardo seicentesca, e soprattutto quelli della corte di Luigi XIV, dove l'ostentazione dell'ortodossia e il bigottismo sono più rigidi e intransigenti che mai. Ricordiamo a quest'ultimo proposito che il *Roi Soleil* sposa segretamente la religiosissima Marquise de Maintenon nel 1685, la cui rigida visione moraleggiante della religione ha avuto profonde ripercussioni sulla vita alla reggia di Versailles⁶³. Il guazzo del manoscritto, perciò, si inserisce all'interno di questo rigoroso clima religioso dettato dal rispetto dalla *bienséance* e da una rigida morale religiosa.

⁶² *Idem*, p. 647.

⁶³ È interessante notare come questo matrimonio reale ricordi quello celebrato tra la Bella ed il Principe. L'unione tra il re Luigi e Madame de Maintenon viene celebrata in gran segreto e non vi è un pubblico presente che assista alla cerimonia; allo stesso modo, alle nozze della Bella e del suo principe non è presente alcun invitato. Inoltre, entrambi i matrimoni vengono celebrati in un palazzo. Forse, con la sua fiaba Perrault ha voluto proporre un'eco della vicenda realmente accaduta. D'altronde, come avremo modo di constatare per *La Barbe bleue*, sono numerosi i riferimenti alla sua contemporaneità che l'Accademico inserisce nei racconti.

V.4 L'edizione Barbin

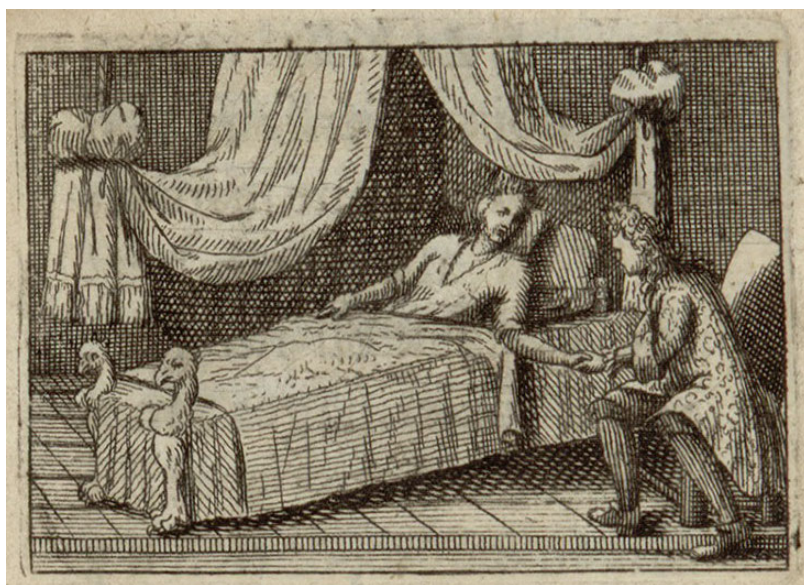


Fig. V.9: A. Clouzier, *La Belle au bois dormant*, 1697, incisione su legno, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Analogamente alle altre illustrazioni della serie contenuta nell'edizione Barbin, la vignetta de *La Belle au bois dormant* è la riproduzione del corrispondente guazzo del manoscritto. La tecnica è evidentemente diversa: si tratta di un'incisione in taglio dolce su legno ad opera di Antoine Clouzier. L'artista inverte l'orientamento della composizione di modo che la Bella ed il Principe si trovino a destra.

La scena è la stessa del manoscritto: ci troviamo nella stanza della Bella dove i due innamorati si tengono per mano. La coppia è caratterizzata pressoché dagli stessi attributi dell'immagine del manoscritto: la Bella si trova coricata a letto con la testa ed il busto rialzati da un guanciale e da un piccolo cuscino che le sostiene il capo doviziosamente acconciato e rivolto verso il Principe. Nella parte superiore del corpo si distingue una camicia da notte, mentre il resto è coperto dalla biancheria da letto.

Quest'ultimo è un letto singolo, a baldacchino, la cui pediera è formata da due grifoni, riprodotti piuttosto dettagliatamente. Al di sopra, si trova il tendaggio che lo ricopre. Differentemente dal manoscritto, la tenda è qui appesa al soffitto: il tessuto ricade sulla testiera e sulla pediera ed è legato mediante delle corde, creando così una sorta di sbuffo che rimanda alla sontuosità della camera descritta da Perrault. Anche il pavimento dà un'idea di sfarzosità, composto da piastrelle che creano un effetto marmoreo e da una fascia di mattonelle delimitanti il perimetro della stanza. Relativamente al Principe, il giovane si trova accanto alla sua innamorata, la tiene per mano e si rivolge a lei con lo sguardo. È riccamente abbigliato e acconciato: i capelli ricci sono ordinati e indossa una giacca dal tessuto lavorato e ai piedi porta degli stivali. Come nel manoscritto, il ragazzo è seduto sul bordo di una sedia ed è proteso verso la Bella.

Per quanto riguarda l'analisi plastica, ci rifacciamo allo studio precedentemente proposto per il manoscritto, giacché l'immagine nei suoi tratti essenziali è la stessa del guazzo e le componenti plastiche non subiscono modificazioni rilevanti. Invece, ciò che differisce dal manoscritto è l'analisi figurativa.

A quest'ultimo proposito, Yvette Saupé, nel suo studio *Les Contes de Perrault et la mythologie*, descrive la vignetta dell'edizione Barbin in questi termini:

[*l'image*] représente la scène du réveil, la Belle tendant la main au Prince assis à ses côtés, la tête tournée vers lui dans une attitude de consentement, mollement couchée sur un lit à baldaquin, dont les rideaux sont ouverts et dont les pieds sont deux griffons⁶⁴.

La studiosa interpreta quindi la scena proposta da Clouzier come il momento del risveglio, dove la Bella esprime il proprio consenso al ragazzo.

⁶⁴ Y. Saupé, *Les Contes de Perrault et la mythologie. Rapprochements et influences*, «Papers on French Seventeenth Century Literature-Biblio 17», n. 104, 1997, p. 37.

Pertanto, l'inversione della scena, ossia il cambiamento della posizione dei personaggi, esprime tutt'altro rispetto alla vignetta del manoscritto.

A più riprese abbiamo rimarcato quanto la posizione dei personaggi sia significativa nelle rappresentazioni, ed il fatto che la Bella e il Principe stiano a sinistra nel manoscritto è portatore di tutta una serie di significati. Ora che essi si trovano a destra, però, quell'idea di dinamismo e di principio d'azione che esprimeva il guazzo non sussistono più. Come affermano Andrea Pinotti e Alice Barale,

non fa *lo stesso* se le cose, pur rimanendo le stesse, stanno a destra o a sinistra [...], se rovescio l'immagine tutto cambia, a livello sintattico, semantico, simbolico⁶⁵.

È proprio ciò che accade nel nostro caso, mediante la trasposizione materiale del guazzo verso un altro *medium*, l'incisione su legno: i movimenti e le azioni dei due personaggi – e soprattutto quelli relativi al Principe – perdono di efficacia. La sintassi dell'immagine non è più la stessa: non ci sono più il Principe e la principessa in prima posizione, bensì la pediera del letto e il ricco pannello del tendaggio. Il movimento da destra verso sinistra risulta essere quasi innaturale o comunque macchinoso. Sia Rudolf Arnheim che Heinrich Wölfflin hanno dedicato parte delle loro ricerche proprio alla questione della disposizione destra/sinistra nella pittura: entrambi concordano sul fatto che “le pitture vengono lette da sinistra a destra”⁶⁶. Pertanto, la posizione a destra del Principe e della Bella esprime staticità. In altre parole, è come se la loro azione all'interno della logica discorsiva dell'immagine sia finita, conclusa. Allora, essi si stanno contemplando amorevolmente l'un l'altro, fissi nelle loro posizioni; la Bella

⁶⁵ A. Barale, A. Pinotti, *Per il verso giusto: destra/sinistra, alto/basso, davanti/dietro nell'immagine*, «Aisthesis», n. 2, 2012, pp. 3-9, il corsivo è di chi scrive.

⁶⁶ P. Polidoro, *Che cos'è la semiotica visiva* cit., p. 94. Si vedano anche, ad esempio, R. Arnheim, *Art and visual perception* cit. e A. Pinotti, *Il rovescio dell'immagine. Destra e sinistra nell'arte*. Mantova: Tre Lune Edizioni, 2010.

si sveglia, vede il giovane, se ne innamora e altrettanto accade al ragazzo. Diversamente dal manoscritto, la vignetta mette in scena il momento del dialogo tra i due amanti in seguito all'arrivo del principe. L'ancoraggio testuale della vignetta è dunque il seguente:

Enfin il [*il Principe*] entre dans une chambre toute doreé ou il vit sur un lit dont les rideaux estoient ouverts de tous costez le plus beau spectacle qu'il eut jamais veu, une Princesse qui paroissoit quinze ou seize ans, et dont l'Esclat resplandissant avoit quelque chose de Lumineux et de Divin; il s'approcha en tremblant et en admirant et se mit a genoux aupres d'elle. Alors comme la fin de l'enchantement estoit Venüe, la Princesse s'eveilla et le regardant avec des yeux plus tendres qu'une premiere veüë ne sembloit le permettre, Est ce vous mon Prince luy dit elle, vous vous estes bien fait attendre. Le Prince charmé de ses paroles et encore plus de la manière dont elles estoient dittes ne sçavoit comment luy témoigner sa joye et sa reconnoissance. Il l'assura qu'Il l'aimoit plus que luy mesme, ses discours furent mal rangez, ils en pleurent davantage, peu d'Eloquence beaucoup d'amour [*sic*]⁶⁷.

La fedeltà a tale scena è evidente altresì nella resa del tendaggio. Se nel manoscritto era palesemente tirato, qui è aperto, in accordo con il testo. Le due estremità vengono tirate in alto e rette da delle corde, come se ci trovassimo dinnanzi ad un sipario aperto. In questo caso, quindi, non c'è segreto e non c'è divieto: tutti possono assistere al risveglio della principessa. Ovvero, la dimensione voyeuristica rilevata studiando la vignetta del manoscritto è stata qui neutralizzata dall'artista.

Ci soffermeremo a questo punto su un dettaglio che è caratteristico della vignetta di Clouzier, nonché significativo per l'intera serie di immagini che compaiono nell'edizione Barbin. Riprendendo la sintassi dell'immagine e l'ordine di lettura sinistra/destra, ciò che appare in primo luogo è la pediera del letto. Quest'ultima presenta una ricchezza nei dettagli che non passa inosservata, tutt'altro: è possibile distinguere con chiarezza due grifoni,

⁶⁷ C. Perrault, *Contes de ma mère l'Oye. Manuscript in a scribal hand cit.*

formati da due zampe di felino e due teste d'uccello. A parere nostro, una tale dovizia di particolari non è dovuta ad un semplice vezzo dell'artista: l'illustrazione de la *Belle au bois dormant* è portatrice di un messaggio ben preciso.

Ora, svariati commentatori – e soprattutto Marc Soriano – inseriscono i *Contes* perraultiani all'interno del clima politico venutosi a creare con la *Querelle des Anciens et des Modernes*⁶⁸, e in particolar modo nel rapporto conflittuale tra Perrault e Boileau. Seguendo l'esempio del frontespizio analizzato nel capitolo precedente, riteniamo che anche la vignetta de *La Belle au bois dormant* si inserisca all'interno della diatriba tra i due accademici, poiché Charles, per mezzo dell'illustrazione, rievocherebbe sia il motivo già utilizzato in altre occasioni dell'evirazione del compagno, sia la leggenda proposta da Soriano a proposito dei volatili da giardino⁶⁹. Interpretata in quest'ottica, la pediera del letto risulta piuttosto eloquente.



Fig. V.10: dettaglio dei grifoni in A. Clouzier, *La Belle au bois dormant*, 1697, incisione su legno, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

⁶⁸ Si vedano, ad esempio, M. Escola, *Marc Escola commente: Contes de Perrault*. Paris: Gallimard, 2005, pp. 39-47; H. Tronc, *Les Anciens et les Modernes*. In: C. Perrault, *Contes de ma Mère l'Oye*. Paris: Gallimard, 2003, pp. 182-185; A. Collognat-Barès, D. Brunet, F. Dronne, *La Querelle des Anciens et des Modernes*. In: C. Perrault, *Contes*. Paris: Pocket, 2006, pp. 350-353.

⁶⁹ Si rimanda a Cap. IV, Par. IV.3.1.

Come si evince dalla Fig. V.10, la parte superiore delle due gambe del letto rappresentano la parte superiore del corpo di un uccello: si può vederne il collo, la testa e il becco. Alla base del collo, poi, ci sono due sfere. Queste componenti formano un membro maschile: le due sfere sono i testicoli che stanno alla base del corpo-collo terminante nella testa del volatile che funge da glande. La presenza di un pennuto nell'immagine – che per di più forma un pene – potrebbe configurarsi come un attacco all'avversario Boileau. Charles, probabilmente in accordo con Clouzier, avrebbe concepito l'ennesima offensiva contro il compagno autore realizzando una sorta di anamorfosi: un messaggio subliminale che viene alla luce solo se l'osservatore è in grado di rilevarlo.

Insomma, questa vignetta – così come altre della medesima serie – sarebbe parte integrante della politica denigratoria operata da Perrault, capitano dei Moderni, contro gli Antichi, rappresentati da Boileau. Charles si servirebbe qui di un nuovo *medium*, perfettamente integrato nella sua opera sin dal manoscritto. Se in quest'ultimo non c'è bisogno di proporre delle illustrazioni che rimandino agli uccelli poiché destinato alla nipote del re, esterna alla *Querelle*, nella prima edizione a stampa, l'accademico sceglierebbe di inserire dei messaggi subliminali volutamente, con lo scopo di proseguire la sua propaganda ideologico-politica e perpetrare la sua diatriba contro l'avversario Boileau.

V.5 L'edizione neerlandese

V.5.1 Jacques de Sève

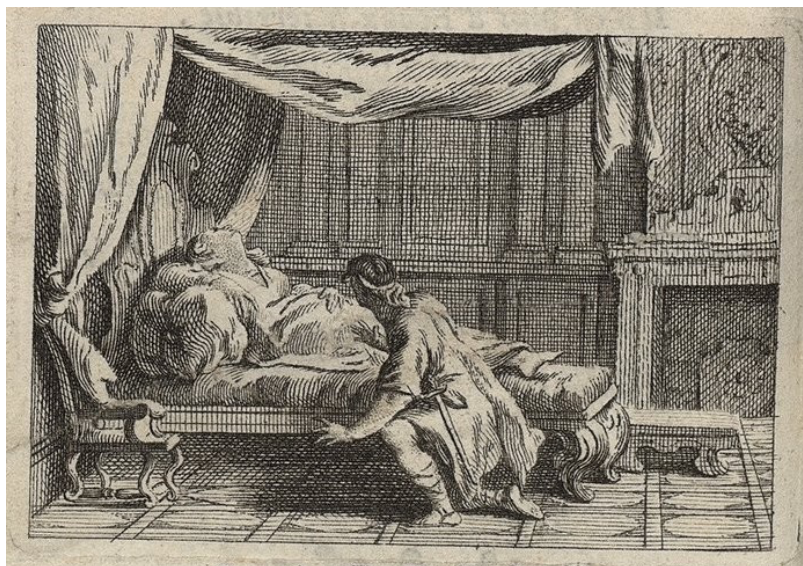


Fig. V.11: J. de Sève, *La Belle au bois dormant*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Ad un primo sguardo, la vignetta di Sève rappresenta la medesima scena dell'edizione Barbin: il momento in cui la Bella si risveglia all'arrivo del Principe. L'ancoraggio testuale, pertanto, è il medesimo proposto in apertura al paragrafo precedente. Ovviamente, trattandosi di un'edizione di una cinquantina d'anni posteriore, svariate sono le differenze con la vignetta di Clouzier in termini di pratica realizzativa. Ciononostante, è plausibile asserire che l'artista francese abbia ripreso la scena originaria e l'abbia riproposta secondo il suo gusto estetico.

Nell'incisione possiamo osservare l'interno di una ricca camera in stile rococò, con una pavimentazione marmorea o lignea con dei motivi geometrici, una boiserie con delle lesene e dei riquadri ed un caminetto riccamente decorato. Al centro della stanza si trova il letto a baldacchino,

decorato da un'importante testiera e da piedi curvi. Davanti al camino c'è un piccolo sgabello e accanto al letto uno scanno. Adagiata sul letto sta la Bella, apparentemente dormiente, che volge il capo verso l'alto e tiene la mano destra sul ventre, mentre il braccio sinistro è appoggiato al guanciale che le sorregge la testa. Il Principe è inginocchiato a terra davanti al capezzale della ragazza, con i palmi delle mani aperti; indossa dei sandali alti intrecciati, una toga ed è armato di una spada, mentre la ragazza porta una lunga veste che le avvolge il corpo. Sopra i due innamorati si può notare la parte alta del letto con le tende aperte su tutti i lati.

Data l'affinità con le due vignette precedenti, l'analisi del linguaggio plastico già condotta in precedenza conserva la sua validità anche per questa illustrazione. I due giovani formano la *figura*; tutto ciò che sta loro attorno corrisponde allo *sfondo*. In effetti, è sui due giovani che si posa l'occhio dell'osservatore, e soprattutto sulla Bella. Conseguentemente, essi coincidono con l'*espace restreint* della rappresentazione, poiché è sulla coppia che si gioca il simbolismo della scena. Il decoro tutt'intorno corrisponde all'*espace vague*.

Quanto all'organizzazione spaziale generale, possiamo invece avanzare qualche osservazione ulteriore. Prima di tutto, l'orientamento del letto è diverso rispetto alle immagini del manoscritto e dell'edizione Barbin, poiché è qui orientato orizzontalmente. Nelle due illustrazioni precedenti la posizione del letto conferiva alla composizione un senso di profondità, nonché di ampiezza alla stanza e conseguentemente all'intera scena. Queste caratteristiche vengono meno nella vignetta di Sève, che organizza la sua rappresentazione mediante una suddivisione spaziale più schematica e razionale. L'artista francese tripartisce lo spazio in strisce orizzontali, rilevabili grazie al bordo del letto, alla boiserie e al caminetto.

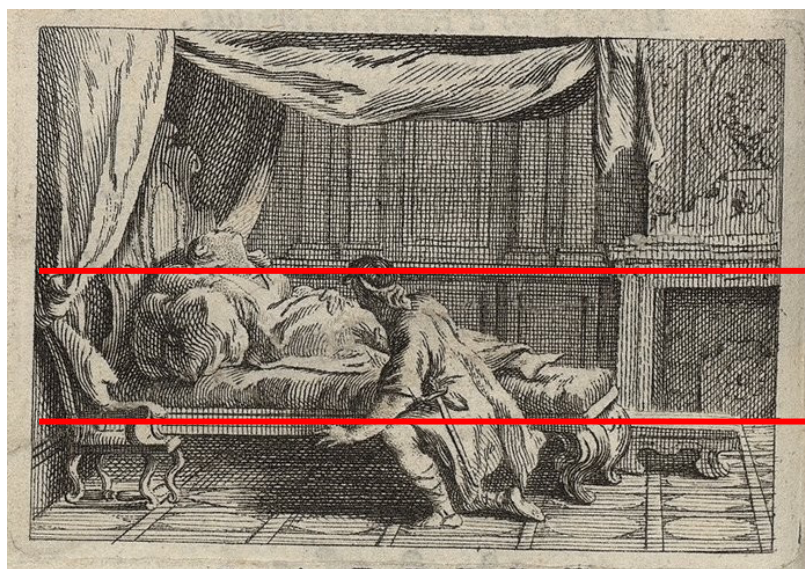


Fig. V.12: suddivisione spaziale in J. de Sève, *La Belle au bois dormant*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Come vediamo dalla Fig. V.12, la fascia inferiore corrisponde alla pavimentazione e si ferma laddove inizia la bordatura del letto; quest'ultima identifica l'inizio della seconda zona che termina con il basamento delle lesene e continua con la mensola del camino. L'area più alta si identifica tramite la parte superiore della boiserie, con le semicolonne e la parte elevata del camino. Questa linearità di fondo permette all'artista di conferire maggiore enfasi alla fascia centrale, che non a caso è il luogo dove c'è la *figura* e che corrisponde all'*espace restreint*: è in questo spazio di mezzo, delimitato, che si gioca il senso centrale della scena. Vedremo mediante l'analisi del livello figurativo che questa tripartizione spaziale è funzionale soprattutto alla raffigurazione delle passioni espresse dai personaggi.

Procediamo a questo punto con l'analisi del movimento. I due giovani si trovano in un momento di stasi, perciò i loro movimenti risultano bloccati. Sève ha isolato una fase del movimento e l'ha riprodotta in termini puntuali. Le tracce di tale moto sono cognitivamente percettibili mediante

la ricostruzione dello spostamento del Principe, che arriva dalla destra e si inginocchia al capezzale della Bella. Anche il blocco del movimento delle braccia e delle mani del giovane è un indizio circa la puntualità del movimento bloccato. L'azione è resa nella sua fase centrale: il Principe entra nella stanza della Bella e si inginocchia (fase incoativa) e contempla la ragazza che di lì a poco si sveglierà (fase terminativa). Sève rappresenta quindi un moto reso mediante l'isolamento e la rappresentazione della fase durativa dell'azione; questo gli consente di dare più risalto alla raffigurazione del mutamento interiore che avviene nei personaggi. Si tratta qui di una passione singola, espressa in termini puntuali, in accordo con il movimento e l'azione. Infatti, già ad un primo sguardo, la vignetta esprime un forte senso di *pathos* e di teatralità; sembra quasi di assistere ad una rappresentazione teatrale nella quale due attori stanno recitando la loro scena. Il corpo del Principe esprime stupore: le sue braccia sono aperte, così come le sue mani; il suo collo è teso in avanti ed il suo volto è girato verso la giovane. Diversamente dal Principe del manoscritto, egli non sembra qui sul procinto di gettarsi nel letto della ragazza, ma il suo atteggiamento è più contemplativo e sorpreso, quasi impressionato da ciò che sta osservando. Nella fiaba, Perrault scrive che il giovane è meravigliato dalla bellezza della ragazza; ma è davvero solamente l'avvenenza della Bella che il Principe di Sève sta guardando?

È effettivamente nella principessa che si concentra il massimo della drammaticità emotiva della scena. La ragazza è sdraiata ed ha il capo completamente reclinato, sorretto solamente dal guanciale. Il suo volto rivolto verso l'alto indica che la ragazza non si è svegliata dal sonno, ma è ancora avvolta dal sortilegio. L'intera vignetta, infatti, rimanda ad un'esperienza onirica: non è solo lo stato di assopimento della Bella a suggerirlo, ma altresì l'ambientazione e la resa dei panneggi dei tendaggi, nonché il movimento armonico delle vesti. È come se tutto fosse avvolto da

un'aura di mistero e stasi, dove soffia una leggerissima brezza da destra che sposta leggermente le tende superiori e l'abito del Principe.

Ora, il sonno è uno dei motivi centrali nell'economia del racconto. Sappiamo che la Bella rimane vittima del sortilegio pungendosi con il fuso; la puntura le procura un sonno simile alla morte che dura cent'anni. È Perrault stesso a rimarcare lo stretto legame che lega il sonno alla morte:

C'étoit un silence affreux: l'image de la mort s'y présente par tout;
& ce n'étoient que des corps étendus d'hommes & d'animaux, qui
paroissoient morts⁷⁰.

Sebbene capisca poi che si tratti di corpi dormienti, il Principe rimane dapprima impressionato dalla macabra visione. L'idea della morte è dunque intrinsecamente legata al sonno della Bella. Successivamente, dopo il risveglio, i due giovani si trattengono per diverse ore a conversare. A questo punto, l'accademico precisa che durante i cent'anni di sonno, la Bella

avoit eu le temps de songer à ce qu'elle auroit à lui dire [*al Principe*];
car il y a apparence, (l'Histoire n'en dit pourtant rien) que la bonne
Fée pendant un si long sommeil lui avoit procuré le plaisir des
songes agréables⁷¹.

Pertanto, la precisazione di Perrault secondo cui i due amanti “dormirent peu” allude chiaramente alla consumazione del matrimonio durante la prima notte di nozze. Anche in questo caso, l'autore ricorre ad un'allusione fugace in rispetto alla *bienséance*. È lecito domandarsi a questo punto se i “songes agréables” della Bella non rappresentino dei sogni a carattere erotico, considerando che la fanciulla ha il Principe quale unico oggetto dei suoi pensieri.

⁷⁰ *Histoires ou Contes du tems passé, avec des moralités; par M. Perrault. Nouvelle édition augmentée d'une nouvelle à la fin.* La Haye: [s.n.], 1742, p. 30, disponibile su <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8402388/f52.item>>, ultima consultazione: 16 febbraio 2025.

⁷¹ *Idem*, p. 31.

In quest'ottica interpretativa, l'illustrazione di Sève ci appare sotto una nuova luce. Infatti, guardando con attenzione il volto ed il corpo della Bella ci accorgeremmo che lei non sta solamente dormendo, ma sta facendo un sogno erotico sul suo principe. Non solo, la giovane è rappresentata durante un momento di godimento procurato dal sogno. Come abbiamo già notato, il suo volto è rivolto verso l'alto e gettato all'indietro e oltrepassa la linea immaginaria che avevamo qualificato come demarcazione della fascia centrale della raffigurazione. È come se la ragazza andasse al di là della linea, se si spingesse oltre; la retta creata dalla boiserie viene rotta dall'estasi leggibile nel volto della ragazza⁷². Inoltre, una delle sue gambe è distesa con il piede visibilmente in tensione. In altre parole, il suo corpo è in preda a una *petite mort*; ecco spiegato il rimando al sonno eterno e al gioco visuale che propone Sève. È quindi la visione provoca dall'orgasmo della ragazza che stupisce a tal punto il Principe⁷³.

Questa lettura avvicina la vignetta di Sève a tutto un filone iconografico appartenente alla letteratura libertina in circolo nella prima metà del XVIII secolo, dove spesso si possono vedere immagini erotiche più o meno esplicite. Nel nostro caso, Sève sottintende una scena carnale: inserisce dei piccoli elementi che, se letti assieme al testo, creano un'aura licenziosa che avvicina la vignetta alla corrente libertina⁷⁴. Inoltre, la componente voyeuristica è decisamente evidente: il Principe, seppur ammaliato dalla bellezza della Bella, assiste alla sua estasi immobile. Le sue gambe non suggeriscono alcun movimento; egli è inginocchiato e sbalordito da ciò che vede. Infine, il fatto che si trovi leggermente a destra, gli conferisce

⁷² Cfr. Fig. V.12.

⁷³ Questa interpretazione è stata avanzata anche da Olivier Leplatré dell'Université de Lyon 3, che ha diretto un recente numero della rivista *Rubriques* sulle illustrazioni dei racconti di Perrault al quale abbiamo contribuito. Cfr. O. Leplatré, *Les métamorphoses plastiques de la féerie. Jacques de Sève et Simon Fokke illustrent Perrault*, «Rubriques», n. 3, 2024.

⁷⁴ Cfr. B. Tane, *Avec figures. Roman et illustration au XVIII^e siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.

maggiore immobilità: è il godimento che gli procura la visione della Bella che non gli permette di muoversi.

V.5.2 Simon Fokke

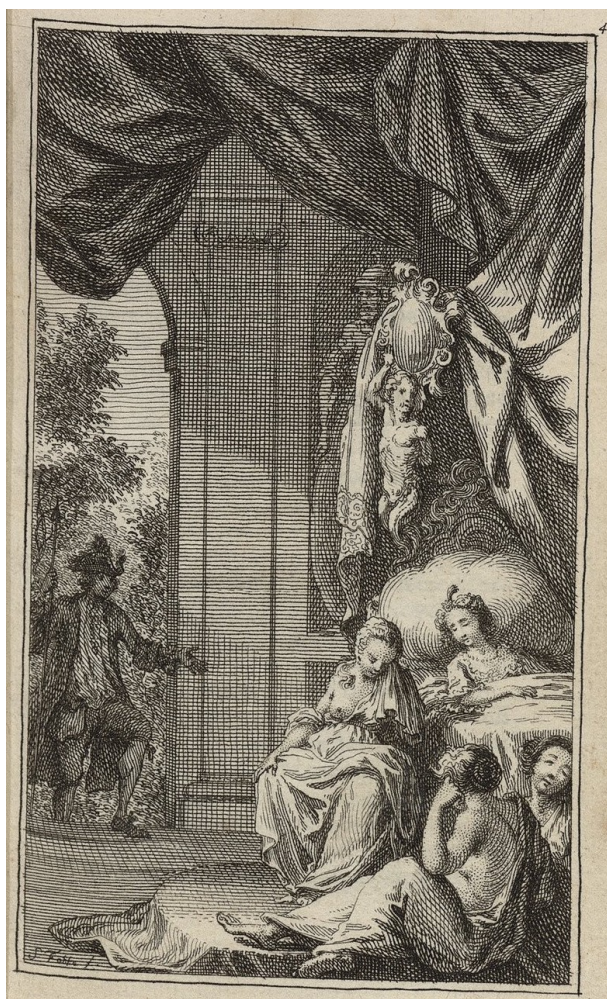


Fig. V.13: S. Fokke, *La Belle au bois dormant*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

L'illustrazione di Simon Fokke si presenta diversamente rispetto alle tre immagini precedenti. Infatti, come le altre incisioni su rame appartenenti

alla serie, occupa un'intera facciata. Questa caratteristica permette uno spazio di manovra superiore all'autore, che può disporre di un'area più ampia per la sua raffigurazione e quindi può godere di una maggiore libertà espressiva e figurativa.

Partendo dall'alto, la *planche* mostra un pesante tendaggio drappeggiato che ricade dal soffitto. Sotto di esso spicca una lesena sulla parete di fondo posta tra due aperture: a destra, in una nicchia, si erge la statua di un uomo che indossa un elmo e un'armatura, mentre a sinistra si trova una vera arcata, aperta e che conduce ad un giardino. Da quest'apertura entra un uomo, che sta salendo l'ultimo gradino di una scala: il suo piede sinistro si trova all'interno della stanza, mentre il destro è ancora appoggiato al gradino esterno. L'uomo è di giovane età; è vestito con abiti eleganti e porta un tricorno alla testa. Con la mano destra sorregge una lancia; il braccio sinistro è teso verso l'interno della stanza ed ha la mano aperta. A destra del ragazzo, all'interno della stanza, si trova un letto riccamente decorato: il pannello della tenda arriva fino alla parte alta della testiera; quest'ultima presenta uno scudo decorato da delle volute, retto da una creatura grottesca. Al di sotto, si può notare la parte inferiore della testiera del letto, dove è collocato un guanciale. Adagiata su quest'ultimo c'è una giovane donna dormiente finemente acconciata e vestita con abiti eleganti, coperta dalle lenzuola che le arrivano al seno. La ragazza è attorniata da tre donne, anch'esse assopite: la prima è seduta e indossa una tunica drappeggiata che le lascia un seno scoperto; la seconda, di schiena, indossa anche lei una tunica che è solamente adagiata sul corpo, lasciando libera la parte sinistra del busto e della schiena; della terza donna, più a destra, si vede il volto addormentato. Infine, sotto di esse, c'è una pedana coperta da un tappeto che arriva al pavimento.

Si tratta chiaramente del momento in cui il Principe, giunto al castello, entra nella stanza della Bella ancora addormentata per via del sortilegio.

Assieme a lei ci sono le donne al suo seguito, anche loro assopite. L'ancoraggio testuale a cui l'immagine fa riferimento è pertanto il seguente:

il [*il Principe*] entre dans une chambre toute dorée; & il vit sur un lit, dont les rideaux étoient ouverts de tous côtés, le plus beau spectacle qu'il eût jmais vû: une Princesse qui paroissoit avoir quize ou seize ans, & dont l'éclat resplendissant avoit quelque chose de lumineux & de divin⁷⁵.

Procediamo a questo punto con l'analisi del livello plastico, partendo dalla definizione della figura e dello sfondo. Se per le altre tre immagini tale identificazione era pressoché immediata, siamo ora in presenza di un caso più complesso, dal momento che i personaggi raffigurati sono in numero maggiore e lo spazio nel quale sono inseriti è più ampio.

Nelle analisi precedenti, la Bella ed il Principe componevano una figura unica – soprattutto per via della loro unione fisica o della presenza del letto quale *trait d'union* tra i due corpi; non accade altrettanto nell'immagine di Fokke. Infatti, siamo portati a considerare come *figura* solamente uno dei due personaggi principali: la Bella, adagiata sull'imponente letto, assieme alle fanciulle al suo seguito. Le donne si trovano in primo piano e sono illuminate dalla luce radente proveniente dall'esterno che permette una chiara discriminazione delle varie figure. Al contrario, il Principe sta sullo *sfondo*, nella parte più scura della composizione, poiché il secondo piano è avvolto dall'ombra. Egli, difatti, non emerge quanto la Bella: i suoi contorni non sono ben definiti e si confondono con le fronde degli alberi. Per di più, i suoi colori sono scuri, filmari e diafanici, mentre il chiarore che illumina le donne le fa apparire decisamente più definite.

Questa prima distinzione ci permette di definire ulteriormente le figure presenti nella stanza come due unità separate. Da un lato c'è il Principe, dall'altro la Bella con le sue cortigiane. Tale distinzione, oltre che dal

⁷⁵ *Histoires ou Contes du tems passé, avec des moralités; par M. Perrault* cit., p. 30.

sapiente uso del chiaroscuro, è rilevabile altresì grazie alla diagonale che percorre obliquamente l'intera immagine.

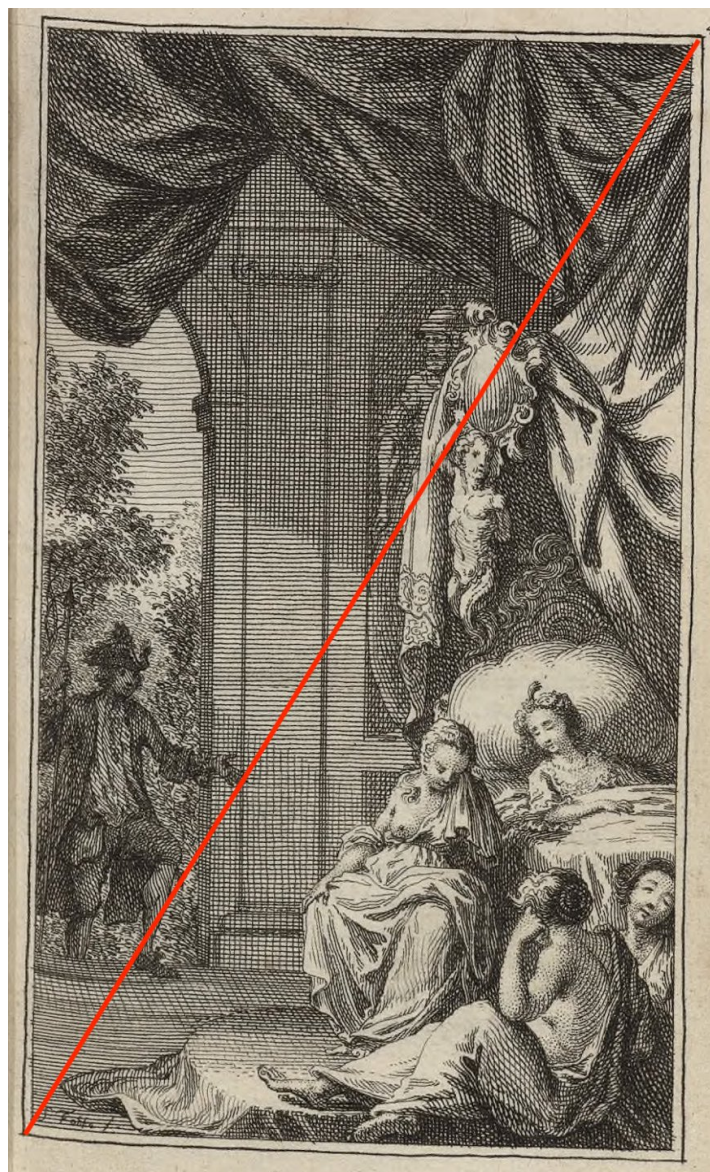


Fig. V.14: diagonale in S. Fokke, *La Belle au bois dormant*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Come vediamo nella Fig. V.14, il segmento ha origine dal lato inferiore sinistro, sino ad arrivare a quello superiore destro. La linea bipartisce simbolicamente lo spazio e allo stesso tempo struttura e organizza la

composizione, creando altresì un'area intermedia e libera tra il Principe e la Bella. Questa zona sta a rimarcare la distanza fisica ed emotiva che ancora c'è tra i due amanti, dal momento che, diversamente dalle vignette precedenti che illustrano una fase successiva all'ingresso del Principe, la coppia non ha ancora avuto modo di entrare in contatto fisicamente.

Così come la distinzione figura/sfondo, anche la determinazione degli spazi *vague* e *restreint* non è immediata, poiché la disposizione dei personaggi ne rende problematica l'identificazione. Tuttavia, siamo portati a classificare come *espace restreint* la camera della Bella: è questo lo spazio simbolico della scena, è il luogo dove avviene l'azione, nonché il contenitore degli elementi emblematici della fase del racconto rappresentata. La stanza è delimitata dalla parete di fondo, che crea un confine e racchiude lo spazio ristretto. L'*espace vague*, invece, si situa al di là di tale confine: lo possiamo vedere attraverso l'arcata dalla quale arriva il Principe e corrisponde al giardino sullo sfondo. Questa suddivisione ci viene suggerita dal giovane che sta entrando all'interno dello spazio della sacralità scenica; egli si trova esattamente tra le due dimensioni, ha letteralmente un piede nell'una e un piede nell'altra parte. In altri termini, è come se il ragazzo fosse uno spettatore che penetra nell'*espace restreint* per mezzo di un'effrazione; non a caso, l'uomo stringe in mano una lancia. La suddivisione spaziale appena proposta ci sarà utile per precisare ulteriormente il ruolo del Principe e della Bella nell'immagine di Fokke.

È interessante soffermarsi a questo punto sull'analisi figurativa, indagando i movimenti e le azioni compiute dai personaggi. Se nelle vignette precedenti tutti gli attori esprimevano un moto, la situazione è qui ben diversa. In effetti, l'unico personaggio che si muove è il Principe. Il suo è un *movimento bloccato* che dà origine ad una serie di inferenze percettive e cognitive nell'osservatore. Tra le prime rientrano le linee vettoriali che hanno origine dal corpo del giovane: il suo braccio sinistro e il piede sinistro

creano due vettori che puntano verso la ragazza e ne suggeriscono il moto. A livello cognitivo, è colto in un momento di stasi. L'azione è espressa in modo *puntuale* e nella sua fase durativa. Il principe compie un'azione singola – salire le scale – mentre le sue gambe stanno a cavallo tra un gradino e l'altro, indicando di fatto la fase durativa dell'azione. Ciò è accentuato dal fatto che il ragazzo regge nella mano destra una lancia che lo aiuta nel movimento e lo innalza verso l'alto. L'osservatore, quindi, è in grado di immaginare la fase incoativa dell'azione (la posizione sul penultimo gradino) e quella terminativa, quando avrà scavalcato anche l'ultimo gradino e sarà arrivato all'interno della stanza. Per quanto concerne la Bella e le sue cortigiane, risulta praticamente impossibile attribuire loro un movimento o un'azione: sono tutte vittime del sonno profondo e appaiono pacifiche e immobili. L'interno della camera, infatti, è avvolto da un senso di staticità e fissità; quandanche grandiosi nel loro drappeggio, i tessuti non suggeriscono qui, come accadeva nella vignetta di Sève, movimento, bensì contribuiscono a conferire all'immagine un'aura cristallizzata.

Possiamo affermare, poi, che la divisione spaziale proposta inizialmente ha una controparte altresì nella resa figurativa. È come se ci fossero due zone d'influenza, quella del Principe e quella della Bella, ossia quella maschile e quella femminile. Se la prima è caratterizzata dal movimento e dall'azione, la seconda è l'emblema dell'immutabilità. In altre parole, l'immagine mette in scena la vitalità che fa irruzione nella passività. A questo proposito, non è da sottovalutare la portata simbolica della scena, ovvero della lancia del principe quale simbolo fallico che penetra attraverso l'arco d'accesso nella camera della Bella, allegoria del sesso femminile. Oppure, possiamo considerare il ragazzo come una presenza maschile che fa irruzione nella parte del castello destinata solamente alle donne, una sorta di gineceo. Alla pari delle case della Grecia Antica, le donne sono riunite – nell'immaginario di Fokke – in una stanza del palazzo riservata soltanto a loro. Questa

condizione rafforza il senso di sacralità della rappresentazione poiché il palazzo, e in particolare la stanza della Bella, risultano isolati. Perrault descrive dettagliatamente il percorso del Principe attraverso i rovi, i vari cortili, le corti interne e le stanze che deve percorrere per giungere nel *sancta sanctorum* dove dorme la Bella:

[...] tous ces grands arbres, ces ronces, & ces épines [...]. Il entra dans une grande avant-cour [...]. Il Passa une grande cour pavée de marbre: il monte l'escalier; il entra dans la salle des Gardes [...]. Il traverse plusieurs chambres [...]: il entre dans une chambre toute dorée⁷⁶.

Il cammino del Principe è quindi reso da Fokke mediante il movimento bloccato e l'azione puntuale con il quale l'ha raffigurato: nell'immagine risulta che la sua *quête* è ancora *in fieri*, poiché non ha ancora raggiunto, per dirlo in termini bremondiani, il suo oggetto del desiderio. Rappresentando il giovane mentre sale simbolicamente l'ultimo gradino che lo separa dalla Bella, l'artista neerlandese mette in scena un attore ancora in movimento e ad un passo dal traguardo finale.

In ogni caso, la situazione di isolamento è resa ancor più forte dall'atmosfera misteriosa che avvolge la scena. Non è solo la folta vegetazione che si può vedere all'esterno, ma anche e soprattutto l'uso delle luci e delle ombre. Solamente la Bella è illuminata; attorno a lei è tutto avvolto dall'ombra. Questo avvicina la *planche* al testo del *conte* che, come abbiamo visto a più riprese in questo capitolo, esalta lo splendore della ragazza. Tale luminosità è resa qui attraverso la luce radente proveniente dall'arcata sinistra che si apre sull'esterno, la quale illumina e irradia la Bella dormiente.

⁷⁶ *Histoires ou Contes du tems passé, avec des moralités; par M. Perrault cit.*, pp. 29-30.

Questo dettaglio relativo alla luce, unito alla sacralità della scena emersa a più riprese, rimanda a una dimensione mitica e leggendaria. D'altronde è proprio da una leggenda che ha origine la *quête* del principe:

Au bout de cent ans, le fils du Roi [...] demanda ce que c'étoit que des Tours qu'il voyoit au-dessus d'un grand Bois for épais; chacun lui répondit selon qu'il en avoit oui parler. [...] Un vieux Païsan prit la parole, & lui dit: Mon Prince, il y a plus de cinquante ans que j'ai oui dire à mon Père, qu'il y avoit dans ce Château une Princesse⁷⁷.

L'atmosfera avvolta dal mito e dalla leggenda che suggerisce l'immagine diventa altresì quasi mitologica; ciò è dovuto in particolar modo alle architetture nelle quali Fokke inserisce le sue scene. Come vedremo nei prossimi capitoli, l'assetto architettonico ha grande importanza nella serie dell'artista neerlandese, non solo per l'organizzazione spaziale interna alle vignette, ma anche per il fatto che veicolano un determinato significato. Nel caso de *La Belle au bois dormant*, ci troviamo all'interno di un ambiente che rievoca un edificio di culto, dalla pianta regolare e con a guardia l'enorme statua posta all'interno della nicchia; altrimenti detto, siamo all'interno di un tempio classico, nel *naos*, quindi la parte del tempio adibita letteralmente ad "abitazione" della divinità. Qui sta la Bella – rappresentante la dea – assieme alle sue sacerdotesse, le donne al suo seguito. Sono altresì gli abiti delle donne che concorrono a creare l'aura sacra che avvolge la scena.

Se da un lato, quindi, l'immagine si presta ad un'interpretazione sacra, può altresì suggerire una lettura meno divina e più profana. Infatti, riteniamo che l'illustrazione esprima la dimensione erotica presente nella fiaba. Già nei precedenti paragrafi abbiamo fatto menzione della componente voyeuristica o libertina presente nelle vignette; questa è qui pienamente visibile. L'incisione di Fokke dialoga perfettamente con la vignetta di Sève

⁷⁷ *Idem*, pp. 28-29.

in termini di licenziosità. Le due, tra l'altro, si trovano vicine, l'una a destra e l'altra a sinistra dell'apertura del volume.



Fig. V.15: apertura sulle pagg. de *La Belle au bois dormant*, 1742, Paris, Bibliothèque Nationale de France (la foto è nostra).

In ogni caso, l'aspetto pruriginoso che mostra l'artista neerlandese è relativo all'esperienza onirica della protagonista. Se Sève ci mostra il godimento della ragazza senza tuttavia esibire esplicitamente il suo corpo, Fokke si spinge oltre, arrivando a mostrare le nudità delle cortigiane, rimandando così alla letteratura libertina e alle sue rappresentazioni erotiche. Questa lettura ci viene indicata dalla nudità delle ragazze, nonché dall'entrata dell'uomo nell'*espace restreint*, nel gineceo, nel *naos*, ossia nella mente e nel sonno della ragazza. Inoltre, in questo senso è significativa la creatura posta al di sopra della testiera: il suo compito non è solamente

quello di reggere lo scudo che tiene il tendaggio, ma altresì quella di sovrintendere al sonno della Bella. La figura ha il petto scoperto e proteso in avanti, in modo da mettere in risalto i propri pettorali; per di più, è come se fluttuasse nell'aria per via del fatto che la parte inferiore del corpo scompare in arzigogoli e volute. La creatura incarna quindi una sorta di entità morfeica che dialoga con l'osservatore e lo chiama in causa, dal momento che i suoi occhi sono rivolti proprio a chi guarda l'immagine.

Lo scudo impugnato dall'essere sovranaturale consente l'instaurarsi di un ulteriore dialogo tra la peculiare creatura e l'osservatore. Osservandolo con attenzione, l'oggetto potrebbe essere uno specchio, per via della superficie liscia e la convessità, resa dall'artista mediante l'incisione di linee verticali curve ai lati e diritte al centro. Ora, la presenza di una superficie riflettente rivolta verso l'osservatore sottintende il fatto che nel momento in cui ci si appresta a guardare l'immagine, ci si vede potenzialmente riflessi; in questo caso, si diventa testimoni interni della scena raffigurata. Pertanto, così come il Principe, anche l'osservatore invaderebbe la sacralità dell'*espace restreint* per assistere al sonno della Bella, divenendo a sua volta un *voyeur* che penetra nella dimensione femminile dell'immagine. Lo specchio, inoltre, permette di espandere lo spazio pittorico oltre i confini dell'immagine, nella realtà oggettiva occupata dall'osservatore. Si viene a creare, quindi, una situazione analoga a quella proposta nel 1434 da Jan van Eyck ne *Il ritratto dei coniugi Arnolfini*, laddove il pittore inserisce uno specchio dove raffigura i coniugi di spalle, un testimone e sé stesso come spettatore della scena⁷⁸.

⁷⁸ Cfr. T.H. Borchet, *Jan van Eyck*. Köln: Taschen, 2022, pp. 50-52 e Jan van Eyck, *The Arnolfini portrait*, 1434, London, National Gallery, in <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait#VideoPlayer95520>>, ultima consultazione 17 febbraio 2025.

V.6 Considerazioni finali

Le analisi proposte nei paragrafi precedenti hanno messo in luce alcuni tratti essenziali relativi alla genesi iconografica delle illustrazioni del racconto della Bella. Primo fra tutti emerge la stabilità nella scelta della scena rappresentata dai diversi artisti: tutte e quattro le immagini fanno riferimento alla prima parte del racconto, relativa alla vicenda della Bella e del Principe. Se per l'anonimo artista del manoscritto e per Clouzier è il risveglio, per Sève e Fokke è il sonno. Della seconda parte, laddove troviamo il vero antagonista – l'orchessa che vuole mangiare i nipoti – non vi è alcuna rappresentazione. Questo fatto attesta la validità di quanto sostenuto nella rassegna critica iniziale, ovvero che solamente la prima parte della fiaba permane nell'immaginario collettivo. Crediamo che ciò sia dovuto, in parte, alla persistenza degli scenari creati dalla letteratura cortese medievale, di cui la fiaba reitera tra l'altro alcuni motivi. Due giovani aristocratici, la ricerca dell'amata, il sonno, il colpo di fulmine e il matrimonio sono tutti elementi riconducibili al *fin'amor* e al *fol'amor* medievale.

In secondo luogo, possiamo notare che in tutte e quattro le illustrazioni è presente un letto, posto in una stanza dove giace la Bella, sveglia o addormentata. Quest'oggetto rimanda a tutta una serie di simbologie legate sia alla dimensione sacra che profana. Il letto è generalmente il luogo dove le donne partoriscono, dove generano la vita; può essere altresì il luogo dove termina la vita, dove ci si spegne. Il letto è anche il luogo dove si dorme e dove si sogna, nonché il luogo dove può venire consumato l'amore. Nel nostro caso, riteniamo che la sua presenza rimandi senza dubbio all'aderenza al testo a cui l'immagine è collegata, ma anche alla dimensione erotica insita nella fiaba. Per quanto riguarda il manoscritto, abbiamo dimostrato che il guazzo non mette in scena il celebre risveglio della Bella, bensì il momento antecedente al rapporto sessuale intercorso tra la

principessa ed il suo principe. Allo stesso modo, nell'incisione di Clouzier sono presenti tutti gli elementi caratteristici di una scena amorosa. L'edizione neerlandese porta ad un livello ancor superiore la carica erotica delle illustrazioni, proponendo una Bella in preda ad un orgasmo e un'altra intenta a sognare. Riteniamo qui probabile l'influenza o comunque il desiderio dei due artisti di evocare delle scene tipiche della letteratura erotica e libertina. Per via del clima religioso del tempo, l'artista anonimo del manoscritto non ha potuto essere esplicito nella rappresentazione – come d'altronde lo stesso Perrault nella scrittura – ed ha trovato l'espedito del tendaggio che suggerisce a noi osservatori che ci troviamo in una posizione di privilegio e possiamo vedere ciò che intercorre tra i due giovani. Sève e Fokke, invece, si prendono una maggiore libertà, indicando e mostrando quasi esplicitamente la componente sessuale che soggiace all'unione dei due protagonisti, che è solamente accennata vagamente da Perrault. Segno questo di un mutato clima culturale, non più governato dalla ferrea morale tardo seicentesca, bensì da una condizione intellettuale meno rigorosa e da un gusto a tratti più licenzioso.

Un altro elemento emerso dalle analisi è relativo alla controparte sacra. L'elemento religioso è accentuato nel guazzo del manoscritto dal fatto che la Bella ricorda la raffigurazione della Vergine, e con sé l'idea di un rapporto sessuale senza peccato. Inoltre, l'immagine *princeps*, assieme a quella di Clouzier, anticipa già l'atmosfera soprannaturale che avvolge le scene di Sève e Fokke. Il Principe, in questi casi, interviene per portare vitalità e squilibrio alla fissità e alla passività della protagonista.

Infine, i risultati delle diverse analisi testimoniano dell'evoluzione del *medium* utilizzato che diventa con il tempo sempre più complesso. Le nuove tecniche e i nuovi supporti del XVIII secolo permettono una resa figurativa migliore rispetto al passato e conseguentemente un coinvolgimento maggiore dell'osservatore, come accade nella *planche* di Fokke. Qui il lettore

è, secondo noi, espressamente chiamato dall'artista a prendere parte alla scena; è invitato, inoltre, a partecipare attivamente alla vicenda rappresentata. In termini simili, vedremo nel capitolo successivo relativo a *Le Petit Chaperon Rouge* che anche in quel caso il lettore non è un semplice osservatore, ma uno spettatore interno alla scena raffigurata.

Capitolo VI

Le Petit Chaperon rouge

— *Ma mère-grand, que vous avez de grands yeux!*
— *C'est pour mieux voir, mon enfant.*
— *Ma mère-grand, que vous avez des grandes dents!*
— *C'est pour te manger.*

C. PERRAULT, *Le Petit Chaperon rouge*

VI.1 Riassunto della fiaba

Le Petit Chaperon rouge racconta di una bambina che vive in un villaggio di campagna, dove tutti la chiamano Cappuccetto rosso per via di un copricapo scarlatto regalatole dalla nonna. Un giorno sua madre viene a sapere che l'anziana è malata, così le chiede di recarsi da lei per portarle una focaccia e del burro. La bambina asseconda la richiesta e parte per andare dalla nonna. Durante il percorso, però, incontra nel bosco un lupo. Interrogata, Cappuccetto rosso gli svela la sua meta. L'animale, allora, propone alla bambina una gara in cui vincerà chi arriverà per primo a casa della nonna. Cappuccetto rosso accetta e si mette in cammino, ma si distrae lungo la strada raccogliendo fiori e nocchie e rincorrendo delle farfalle. Nel frattempo, il lupo raggiunge la casa dell'anziana, che scambia ingenuamente

la voce camuffata dell'animale per quella della nipote e lo invita ad entrare; così, in men che non si dica, la bestia si getta sulla povera donna e la divora. Poco dopo, Cappuccetto rosso giunge finalmente anche lei alla dimora della nonna, dove trova il lupo che, alterando nuovamente la voce, le dice di spogliarsi e di infilarsi a letto assieme a lui. Pensando che si tratti della nonna, Cappuccetto rosso rimane sorpresa nel vedere il corpo dell'animale, così gli rivolge alcune domande; la bestia però, dopo qualche risposta, si getta su di lei e la mangia.

Nella morale finale, Perrault invita il pubblico di giovani lettori – e “surtout de jeunes filles”¹ – a diffidare dalle persone travestite da lupo, in particolar modo se sono uomini che si presentano come “complaisants et doux”². Questi ultimi, non palesando le loro intenzioni malvagie, sono i più pericolosi tra tutte le specie di bestie predatrici.

VI.2 Cenni sulla ricezione critica della fiaba

Pur essendo la narrazione più corta e semplice, *Le Petit Chaperon rouge* è senza ombra di dubbio l'opera più famosa e più fortunata tra tutti gli scritti perraultiani. È la fiaba che ha conosciuto il maggior numero di riscritture e di adattamenti, sia in letteratura, che nell'arte, nella musica, nella danza e nel cinema³.

¹ C. Perrault, *Contes*. Paris: Gallimard, 1981, p. 145.

² *Ibidem*.

³ Si pensi, ad esempio, alla versione tedesca dei fratelli Grimm, a quella inglese di Henry Cole o a quella italiana di Italo Calvino; agli innumerevoli adattamenti televisivi e cinematografici, come alla serie televisiva *Once Upon a Time* (2011-2018), il film *Red Riding Hood* di Catherine Hardwicke (2011) o il film omonimo di Adam Brooks (1987) con Isabella Rossellini. Inoltre, Cappuccetto rosso e il lupo travestito da nonna sono due dei personaggi della quadrilogia dell'orco Shrek (*Shrek*, 2001; *Shrek 2*, 2004; *Shrek the Third*, 2007; *Shrek Forever After*, 2010). Ancora, si prenda in considerazione il celebre musical di

Per quanto riguarda le riscritture letterarie, ricordiamo il *Rotkäppchen* dei fratelli Jacob e Wilhelm Grimm. Mentre il *Petit Chaperon rouge* francese termina con la tragica morte della protagonista, il racconto tedesco presenta al contrario un lieto epilogo, dove la nonna e la bambina vengono salvate da un cacciatore che apre la pancia del lupo e vi estrae le due donne. Cappuccetto rosso, poi, inserisce delle pietre nel ventre dell'animale dormiente e ricuce lo squarcio; così facendo, una volta alzatosi in piedi, il lupo cade a terra moribondo⁴. Più di recente, Angela Carter nella sua raccolta *The Bloody Chamber* del 1979 include tre riscritture che rientrano all'interno del ciclo di Cappuccetto rosso⁵. Quella più fedele all'originale francese è *The company of wolves*, una versione femminista e a tratti gotica della fiaba, dove la protagonista diventa il simbolo dell'autonomia femminile. Volutamente ambiguo è il finale, che vede la protagonista a letto con il lupo⁶. Di tutt'altro tono è la riscrittura di Roald Dahl, intitolata *Little Red Riding Hood and the Wolf*. L'autore britannico inserisce questa poesia per bambini all'interno della raccolta *Revolting Rhymes* del 1982. La sua Cappuccetto è un'eroina astuta, che riesce a sconfiggere il lupo e addirittura ad indossare la sua pelliccia⁷. Svariate sono infine le riscritture più contemporanee: la maggior parte di queste sono caratterizzate dall'*agency* femminile, dalla critica alla presunta vulnerabilità delle donne e dall'esplorazione della sessualità; altre, invece, si concentrano sull'aspetto

Broadway *Into the Woods* di Stephen Sondheim (1986), adattato poi per il grande schermo da Rob Marshall (2014). Infine, si considerino le numerosissime riscritture di autori e autrici provenienti da tutto il mondo, le canzoni, le musiche o i video giochi, fino ad un parco di divertimenti neerlandese a tema Cappuccetto rosso.

⁴ Cfr. J. e W. Grimm, *Le fiabe del focolare* [*Kinder- und Hausmärchen*]. Torino: Einaudi, 1951, pp. 99-101.

⁵ Le riscritture di Carter che si ispirano a Cappuccetto rosso sono *The Company of Wolves*, *The Werewolf* e *Wolf-Alice*. Cfr. A. Carter, *The Bloody Chamber*. London: Penguin Random House, 2006.

⁶ Cfr. *Idem*, pp. 129-139. Per uno studio sugli echi perraultiani in Angela Carter si veda: F. Vaz da Silva, *Charles Perrault and the evolution of "Little Red Riding Hood"*, «Marvels & Tales», vol. 30, n. 2, 2016, pp. 167-190.

⁷ Cfr. R. Dahl, *Revolting Rhymes*. London: Penguin Random House, 2016, pp. 41-47.

psicologico, analizzando il trauma e narrandone il conseguente processo di guarigione⁸.

Relativamente alle origini di questa fiaba, gli specialisti, i commentatori e i critici sono concordi nel considerare *Le Petit Chaperon rouge* di Perrault come la prima versione letteraria della storia. Marc Soriano, a tal proposito, scrive:

[*Avec Le Petit Chaperon rouge*] aucune hésitation possible: le texte que nous étudions vient en droite ligne de la littérature orale. Il n'a jamais affleuré avant 1697 au niveau de la littérature écrite⁹.

Perrault è stato dunque il primo autore a proporre una versione scritta¹⁰. Come per altre fiabe, la materia proviene dalla letteratura orale, soprattutto dalle cosiddette “histoires de mères-grands” o “histoires de nourrices”, nonché dalla *littérature bleue*. A questo proposito, nel loro ricco *Catalogue*, Paul Delarue e Marie-Louise Ténèze hanno individuato tre macrocategorie all'interno delle quali hanno classificato le numerose versioni orali della storia; anch'essi, in ogni caso, concordano quanto al riconoscimento della versione perraultiana come la prima testimonianza scritta della fiaba¹¹.

Per quanto concerne la tipologia del racconto, *Le Petit Chaperon rouge* rientra nei *contes d'avertissement*. Questi ultimi sono una specifica

⁸ Sulle riscritture della fiaba si veda, ad es., J. Mainil, *Transmissions d'un conte: mais qui a finalement mangé Le Petit Chaperon rouge?*, «Francofonia», 2017, n. 73, pp. 107-123.

⁹ M. Soriano, *Les contes de Perrault: culture savante et traditions populaires*. Paris: Gallimard, 1977, pp. 148.

¹⁰ Sulle origini del racconto si veda anche, ad es., M. Simonsen, *Perrault: Contes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992, pp. 58-66; C. Magnien, *Notice a Le Petit Chaperon rouge*. In: C. Perrault, *Contes*. Paris: Le livre de Poche, 2006, pp. 202-206; G. Rouger, *Notice a Le Petit Chaperon rouge*. In: C. Perrault, *Contes*. Paris: Classiques Garnier, 2021, pp. 111-11; T. Gheeraert, *Notice a Le Petit Chaperon rouge*. In: C. Perrault, *Contes*. Paris: Honoré Champion, 2012, pp. 420-423.

¹¹ P. Delaure, M. L. Ténèze, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer: Canada, Louisiane, îlots français des États-Unis, Antilles françaises, Haïti, Île Maurice, La Réunion*, 2 voll. Paris: Maisonneuve & Larose, 1997.

categoria dei *contes de fées*, destinati espressamente ai bambini come ammonimento e messa in guardia contro i pericoli del mondo. Marc Soriano li definisce in questi termini:

[...] ce sont tous les récits qui ont pour but d'éloigner les enfants des dangers qui les menacent, l'eau, la forêt, etc. Pour que l'esprit encore syncrétique et anthropomorphique de l'enfant parvienne à assimiler la leçon, le conte matérialise le danger en introduisant dans le récit des animaux sauvages ou des personnages inquiétants, ce qui revient à associer des monstres aux lieux dangereux. Ils sont censés y demeurer, précisément pour épier les enfants, les attirer à eux, les dévorer¹².

Michèle Simonsen precisa ulteriormente che i *contes d'avertissement* sono

narrativement moins développés que les contes pour adultes, traitant surtout des problèmes liés à l'enfance et à l'adolescence, et non pas de ceux qui concernent les relations matrimoniales et la consolidation des bases économiques nécessaires à l'établissement d'une nouvelle famille¹³.

È piuttosto probabile, dunque, che *Le Petit Chaperon rouge* sia espressamente destinato alle giovani aristocratiche che abitano o frequentano la corte di Versailles, e precisamente alla nipote del re Élisabeth-Charlotte d'Orléans – a cui peraltro è dedicato il manoscritto del 1695 – con l'obiettivo di farla riflettere sui frequentatori della corte e i pretendenti con cui di lì a poco si sarebbe dovuta confrontare¹⁴. Nella sua analisi della fiaba, Alice Brière-Haquet giunge alle nostre medesime conclusioni; infatti, scrive che

¹² M. Soriano, *Contes d'animaux, contes d'avertissement, formulettes: l'enfance de l'art*, «La Revue des livres pour enfants», n. 107-108, 1986, p. 32.

¹³ M. Simonsen, *Perrault: Contes* cit., p. 58.

¹⁴ Interessante è anche la lettura che propone Jacques Chupeau, secondo cui il racconto è anche una messa in guardia contro i pericoli di un rapporto prematuro con un uomo, che può compromettere la reputazione delle ragazze. Cfr. J. Chupeau, *Sur l'équivoque enjouée au Grand Siècle: l'exemple du Petit Chaperon rouge de Charles Perrault*, «XVII^e siècle: Bulletin de la Société d'étude du XVII^e siècle», n. 150, 1986, pp. 35-42.

Perrault ne s'adresse pas à des fillettes, mais bien à la nièce du roi, alors au cœur de violentes négociations matrimoniales, et avec elle aux demoiselles de la cour en âge d'être mariées. *Le Petit Chaperon rouge* s'adresse à ces jeunes filles pour les mettre en garde contre les séducteurs qui risquent de leur faire perdre ce qui fait leur prix sur le grand marché des filles à marier¹⁵.

Il matrimonio della “petite fille de France”, figlia di “Monsieur” Philippe d'Orléans, fratello minore del re, è in effetti un affare di stato; le decisioni concernenti la sua unione si inseriscono tra il fitto reticolato di contratti nuziali stipulati da Luigi XIV durante il suo regno per conto di personalità a lui vicine. Seppur obbligato, pare comunque che il matrimonio tra la duchessa d'Orléans e Leopoldo I di Lorena si sia rivelato felice¹⁶.

Per quanto riguarda i motivi e i temi principali della fiaba, grande interesse ha destato negli specialisti il cappuccetto rosso in quanto oggetto simbolico¹⁷. Molti concordano sul fatto che il copricapo scarlato sia un'invenzione di Perrault, poiché nelle versioni orali precedenti, così come nella letteratura di *colportage*, questo dettaglio manca. Gilbert Rouger spiega che lo *chaperon* è “une bande d'étoffe posée à plat sur la tête et pendant en arrière”¹⁸. Aggiunge, poi, che è un segno distintivo della borghesia, considerato già negli ultimi anni del XVII secolo come *démodé* e appartenente al passato. L'aggiunta di questo accessorio è quindi in linea con il titolo dell'opera, le *Histoires ou Contes du temps passé*, dove per l'appunto il rimando al passato è un tema dominante e fondamentale nell'economia della raccolta. In ogni caso, l'interpretazione di questo

¹⁵ A. Brière-Haquet, *Politique des contes. Il était une fois Perrault aujourd'hui*. Paris: Classiques Garnier, 2021, p. 57.

¹⁶ Sulla vita della duchessa d'Orléans, si veda, ad es., l'intervento di Francine Roze all'Académie de Stanislas a Nancy: *Elisabeth-Charlotte d'Orléans, «dernière» duchesse de Lorraine*, 1° aprile 2005, <<https://www.academie-stanislas.org/wp-content/uploads/2023/02/tomexix-roze.pdf>>. (Ultima consultazione 29 aprile 2025).

¹⁷ Sullo *chaperon* si veda, ad es., *Le chaperon*, «Le costume historique. Blog consacré au costume sous l'Ancien Régime en France et en Europe», 10 settembre 2010, <<https://lecostume.canalblog.com/archives/2010/09/10/18989643.html>>.

¹⁸ G. Rouger, *Notice a Le Petit Chaperon rouge* cit., p. 111.

cappuccetto rosso ha dato vita a numerose letture; di seguito proponiamo le più rilevanti.

Pierre Saintyves riconduce la fiaba ai “contes d’origine saisonnière”: per il folklorista, Cappuccetto è una Regina di maggio, che reca in capo delle rose purpuree ed annuncia l’aurora, da cui appunto il colore rosso¹⁹. Secondo lo psicoanalista tedesco Erich Fromm, invece, il rosso del cappuccio rimanda alla mestruazione femminile e alla perdita della verginità²⁰. Altre interpretazioni vedono nel copricapo rosso il tipico berretto frigio, simbolo del proletariato, che viene inghiottito dal lupo, emblema del capitalismo²¹. Più complessa è la lettura che ne fa Bruno Bettelheim nel suo *Mondo incantato*²². Qui, il filosofo austro-statunitense tratta dell’ingenuità della protagonista dovuta alla mancanza di insegnamenti, delle sue difficoltà edipiche rimaste irrisolte, nonché del rosso come colore che manifesta l’intenzione della nonna di attirare l’attenzione sessuale degli uomini sulla bambina; infatti, secondo Bettelheim, *Le Petit Chaperon rouge* “parla di passioni umane, di avidità orale, aggressività e desideri sessuali dell’età prepubere”²³.

Parallelamente a queste ultime interpretazioni canoniche, una discreta produzione critica si è sviluppata negli ultimi anni; una lettura in particolare ha attirato la nostra attenzione per via della sua originalità e contemporaneità. Lucile Novat ha recentemente condotto uno studio che ribalta la morale della storia e rivede il ruolo dell’antagonista. La favolista francese, intervistata a più riprese su Radio France²⁴, ha avanzato l’idea

¹⁹ Cfr. P. Saintyves, *Les Contes de Perrault et les récits parallèles (leurs origines)*. Paris: Robert Laffont, 1987, pp. 189-200.

²⁰ Cfr. E. Fromm, *Le langage oublié. Introduction à la compréhension des rêves, des contes et des mythes*. Lausanne: Payot Éditeur, 1975, pp. 188-193.

²¹ M. Simonsen, *Perrault: Contes cit.*, p. 60.

²² Cfr. B. Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*. Milano: Feltrinelli, 2014, pp. 162-177.

²³ *Idem*, p. 176.

²⁴ Si veda, ad es., L. Novat, *Le Petit Chaperon rouge: et si le vrai danger était à la maison?*, Intervista di Quentin Lafay, *Questions du soir: l’idée*, 15 settembre 2024,

secondo la quale nella fiaba il pericolo non sarebbe incarnato dal lupo, bensì dalla nonna che abusa volutamente della nipote. Insomma, le ragazzine dovrebbero fare attenzione alle dinamiche tossiche che si sviluppano all'interno delle mura domestiche: la messa in guardia è qui contro gli incesti e gli abusi dei familiari, non contro i lupi seduttori²⁵.

In ogni caso, una delle caratteristiche che emergono dalla rassegna delle riletture e delle interpretazioni appena proposta è senz'altro l'ambiguità che trasmette il racconto. A tal proposito, Tony Gheeraert rileva l'“identité flottante” con cui sono costruiti i personaggi²⁶. Petit Chaperon rouge, ad esempio, è una bambina, ma le è stato assegnato un nome – o meglio un soprannome²⁷ – maschile, che è altresì un diminutivo: la sua identità appare quindi plastica, ondeggiante tra la fanciullezza e la prima adolescenza, nonché tra il maschile e il femminile; a quest'ultimo riguardo, si può altresì asserire che la ragazzina sia provvista di una certa androginia che la rende ancor più curiosa e interessante. Quanto al lupo, egli è al contempo animale ed essere umano: è una bestia seduttrice che arriva addirittura a vestire letteralmente i panni di una donna anziana²⁸. Analogamente, l'identità della nonna si confonde tra il suo essere umana e la sua sopravvivenza attraverso la figura della bestia che l'ha mangiata.

<<https://www.youtube.com/watch?v=Hkfss9RG0Tg>>. (Ultima consultazione 28 aprile 2025).

²⁵ L. Novat, *De grandes dents. Enquête sur un petit malentendu*. Paris: Éditions La Découverte, 2024.

²⁶ T. Gheeraert, *Notice a Le Petit Chaperon rouge* cit., p. 423.

²⁷ Questa caratteristica è un tratto tipico della produzione fiabesca, e di riflesso anche di quella dell'accademico. Sono molti, infatti, i personaggi delle sue fiabe che non hanno un vero e proprio nome, ma vengono chiamati per mezzo di un soprannome o di un appellativo che deriva da una loro caratteristica fisica o da un loro comportamento. Ad esempio, Cenerentola viene chiamata così dalle sorellastre perché spesso si addormenta sulla cenere del camino, Barbablù per via della sua barba blu, Pollicino per la sua altezza, Enrichetto dal ciuffo per i suoi capelli, ecc. Sono pochi i personaggi che possiedono un nome proprio: come vedremo, uno fra questi è la sorella della protagonista de *Les Fées*, Fanchon.

²⁸ Sul lupo si veda, ad es., quanto scrive Jean-Louis Benoit: *Qui est le loup dans Le Petit Chaperon rouge de Charles Perrault*, «Buletinul Universității Petrol-Gaze din Ploiești», 2009, vol. LXI n. 1, pp. 159-163.

È proprio sotto il segno di queste ambiguità identitarie che ha inizio il nostro studio iconografico.

VI.3 Il manoscritto

VI.3.1 *L'aspetto plastico*



Fig. VI.1: vignetta del manoscritto illustrante *Le Petit Chaperon rouge*, 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.

Nel guazzo del manoscritto possiamo vedere una figura femminile coricata a letto che indossa una veste blu e un piccolo copricapo rosso. La testa e la parte alta della schiena poggiano su di un guanciale bianco; il resto del corpo è coperto da una coltre color magenta, mentre le lenzuola sono bianche e bordate da un motivo azzurro. Sopra la donna si trova un lupo, il cui manto è marrone chiaro; l'animale ha la bocca aperta e sembra che stia mordendo la mano destra della fanciulla. La parte posteriore del corpo

della bestia è nascosta da un pesante tendaggio color senape che funge da baldacchino per il letto; la tenda è tirata sulla parte anteriore in modo da lasciare liberi i due personaggi e permettere all'osservatore di vederli. Il letto su cui giacciono è di legno e sembra di buona fattura; ai suoi piedi si trovano gli zoccoli. L'episodio si svolge all'interno di una stanza priva di aperture sull'esterno.

Prima di procedere con il riconoscimento della scena e dell'ancoraggio testuale a cui questa fa riferimento, riteniamo utile soffermarci sui due personaggi raffigurati, e in particolar modo sulla figura femminile. Se per le altre vignette del corpus l'identificazione dei vari personaggi risulta piuttosto immediata, con l'illustrazione de *Le Petit Chaperon rouge* ci troviamo di fronte ad un dubbio iniziale circa l'identità femminile dell'attante principale; ovvero, non appare chiaro se il guazzo rappresenti Cappuccetto rosso oppure la nonna. In prima istanza viene da pensare che si tratti della giovane protagonista, poiché la figura indossa un copricapo rosso riconducibile allo *chaperon rouge* del titolo. L'ipotesi potrebbe tuttavia essere messa in discussione qualora si esaminino le proporzioni della figura in relazione al letto, dal momento che la fanciulla ne occupa l'intera superficie: la testa si trova al centro del guanciale, il braccio sinistro sta sul bordo e il gomito destro sembra arrivare fino al lato opposto. Per via dell'altezza della figura rispetto alla dimensione del letto viene da pensare quindi che si tratti di un'adulta e non di una bambina. Ciononostante, osservando poi le proporzioni del lupo, ci si accorge che l'animale è grande quasi quanto la figura femminile, sicché non può trattarsi di una donna adulta poiché questa sarebbe più grande di un lupo. Alla luce di queste riflessioni, riteniamo quindi che la figura rappresentata nel guazzo sia Cappuccetto rosso.

Ciò che rimane comunque interessante delle ipotesi appena formulate è l'iniziale incertezza relativa all'attribuzione del ruolo del personaggio. Presumiamo, infatti, che l'artista ricerchi volutamente quest'effetto di

ambiguità, tentando di rendere problematico il riconoscimento del personaggio. Così facendo, l'autore del guazzo riesce a rappresentare due personaggi mediante un'unica figura, dal momento che su quel letto assieme al lupo ci potrebbero essere allo stesso tempo una bambina così come una donna adulta. Questa peculiarità ci sembra plausibile e deliberata, poiché nel resto della serie ogni dettaglio figurativo è motivato e sensato. Ad esempio, nella vignetta de *Le Chat botté* ci sono degli evidenti errori di proporzione tra il gatto e il giovane falciatore; come vedremo nel capitolo dedicato, però, la grandezza del gatto è motivata dal messaggio che la vignetta vuole veicolare. Anche nell'illustrazione della fiaba de *La Barbe bleue* è palese che le figure siano sproporzionate rispetto al castello, ma anche in questo caso la loro grandezza è giustificata dal senso finale dell'immagine. Pertanto, l'artista si burla volutamente dell'osservatore e gioca sullo scambio identitario iniziale tra la nonna e la bambina, quasi a voler suscitare nei lettori e nelle lettrici una discussione preliminare, rendendo così l'esperienza di lettura collettiva, come per altro suggerisce di procedere il frontespizio.

Quanto all'animale che è con Cappuccetto rosso, è indubbio che si tratti del lupo, l'antagonista trionfatore della storia. La bestia, tuttavia, non presenta le sembianze di una belva ferina; anzi, sembra quasi ad un cane intento a giocherellare con Cappuccetto rosso. Perciò, l'ambivalenza che suscita l'aspetto della protagonista può essere estesa altresì a quello del lupo: l'autore dell'illustrazione si prende gioco anche in questo caso del lettore-spettatore, sfruttando l'ambiguità identitaria dell'antagonista. Ne consegue che la scena perda un po' di quell'intensità e di quell'efficacia che sono invece molto riuscite nel testo.

Proseguiamo ora con la ricerca dell'ancoraggio testuale. Si tratta dell'epilogo del racconto, nel quale Cappuccetto rosso sta per essere divorata dal lupo. La porzione testuale che il guazzo traduce visivamente è dunque il seguente:

Le petit chaperon rouge se deshabillement et s'alla mettre dedans le lit, ou elle fut bien étonnée de voir comment sa mere grand estoit faite en son deshabillement; Elle luy dit ma mere grand que vous avez de grands bras? c'est pour mieux t'embrasser mon enfant luy dit le Loup. Ma mere grand que vous avez de grandes jambes? c'est pour mieux courir mon enfant. Ma mere grand que vous avez de grandes oreilles. C'est pour mieux entendre mon enfant. Ma mere grand que vous avez de grands yeux? c'est pour mieux voir mon enfant. Ma mere grand que vous avez de grandes dents? c'est pour te manger. [...] En disant ces mots le méchant loup mangea le pauvre petit chaperon rouge [*sic*]²⁹.

I due personaggi si trovano nella casa della nonna e la scena raffigurata è il momento esattamente precedente alla violenta azione del lupo che mette fine alla storia. Giunti a tale conclusione, seguitiamo con l'analisi del linguaggio plastico.

Dal punto di vista percettivo, possiamo affermare che il guazzo è di immediata lettura. Così come è accaduto nel capitolo precedente a proposito della vignetta della *Belle au bois dormant*, anche per *Le Petit Chaperon rouge* non ci sono dubbi circa la discriminazione della figura e dello sfondo, poiché la prima occupa quasi la totalità dello spazio rappresentante. La *figura* è composta infatti dal letto a baldacchino e dai due personaggi, mentre lo *sfondo* è riconducibile alla parete di fondo, visibile nella parte superiore sinistra della vignetta. Ne consegue che l'immagine presenta una sola ed unica unità figurale, soprattutto per via della vicinanza e dell'unione delle quattro parti che la compongono: il lupo, Cappuccetto rosso, il letto e il tendaggio.

Relativamente all'organizzazione spaziale, il guazzo sembra costruito secondo una squadratura iniziale della superficie. I due assi obliqui suddividono in quattro parti lo spazio, ed è interessante notare che il lupo

²⁹ C. Perrault, *Tales of Mother Goose. The dedication manuscript of 1695 reproduced in collotype facsimile with introduction and critical text by Jacques Barchilon*, 2 voll. New York: Pierpont Morgan Library, 1956, vol. I, p. 133.

e Cappuccetto rosso occupano la metà superiore destra della vignetta, mentre l'area inferiore sinistra è priva di personaggi.

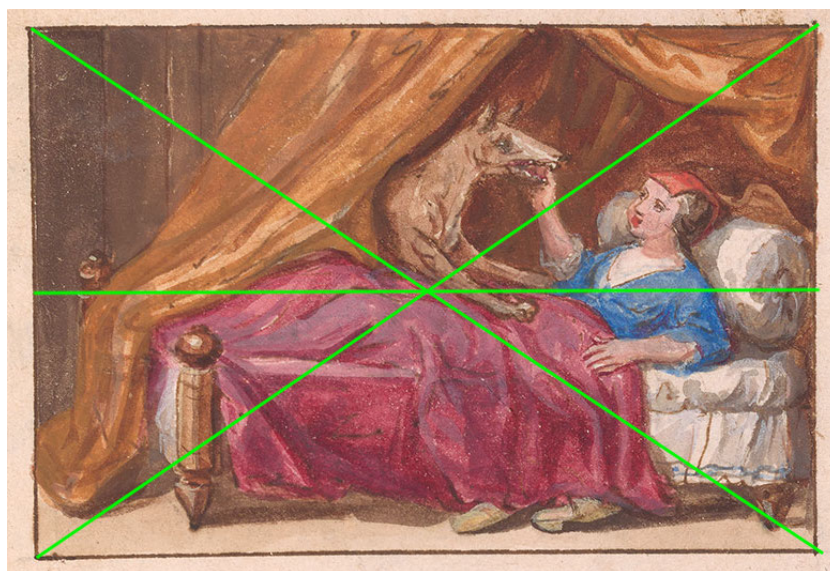


Fig. VI.2: squadratura della vignetta del manoscritto illustrante *Le Petit Chaperon rouge*, 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.

Inoltre, il segmento obliquo immaginario che passa tra la bambina e l'animale consente di notare che i due personaggi occupano due triangoli differenti: la piccola quello di destra e il lupo quello in alto. Queste due aree sono identificabili come i due rispettivi campi d'azione dei personaggi: laddove l'antagonista occupa la parte superiore, la vittima quella inferiore. La gerarchia che il testo in qualche modo stabilisce viene qui resa manifesta dall'immagine: il lupo-carnefice è predominante rispetto alla bambina-vittima. Quest'aspetto è reso ancor più evidente dal fatto che i due attori si trovano su due zone diverse, dal momento che la linea centrale orizzontale suddivide in due metà lo spazio e, tra l'altro, corrisponde esattamente al bordo più interno del letto. Da questa divisione possiamo notare che il lupo si trova nella parte alta; la maggior parte del corpo di Cappuccetto rosso sta invece nella sezione inferiore, ad eccezione della parte superiore del

busto e del volto che oltrepassano la divisione immaginaria e strabordano nella zona d'influenza del lupo. Ciò che emerge è quindi il fatto che la bambina non si limiti a stare all'interno del proprio spazio, ma si spinga al di là di esso. La stessa cosa accade nella storia: se Cappuccetto non fosse stata invitata a "cambiare spazio", a muoversi, non sarebbe caduta nel tranello del lupo e conseguentemente non sarebbe morta; altrimenti detto, è lo spostamento dalla zona di comfort della propria casa e lo sconfinamento nel bosco che in qualche modo decreta la sua morte. Il guazzo mette in risalto proprio quest'ultimo aspetto. Inoltre, la distanza spaziale tra la bambina e il lupo è resa altresì evidente dalla posizione dei due personaggi. Ci pare a questo proposito utile richiamare l'analisi de *La Belle au bois dormant*, dove principe e principessa erano inscrivibili all'interno dello stesso triangolo e ciò rimarcava l'unione tra i due; Petit Chaperon rouge e il lupo si trovano, al contrario, in due triangoli diversi, e ciò sottolinea l'antagonismo e la separazione caratteriale che c'è tra i due. Come già anticipato in precedenza, però, tale contrasto viene mitigato dalla rappresentazione del lupo: risultando quasi un animale domestico, l'animale non esprime a pieno la ferinità attribuitagli dal testo.

Accanto all'analisi degli spazi fisici, è utile esaminare poi la dimensione spaziale più prettamente visuale dell'immagine. A tal proposito, facciamo riferimento alle nozioni elaborate da Stéphane Lojkin all'interno della sua metodologia di analisi della scena, applicando al guazzo i concetti di *espace vague* e *espace restreint*.

Come già accaduto nel capitolo precedente riguardo alla *Belle au bois dormant*, anche con la vignetta de *Le Petit Chaperon rouge* siamo al cospetto di un'immagine che non presenta particolari problematiche dal punto di vista spaziale; riteniamo tuttavia fondamentale soffermarci sulle due nozioni appena proposte per mettere in luce una differenza sostanziale tra le due illustrazioni che, peraltro, presentano alcuni punti in comune. In ogni caso, consideriamo *espace restreint* della scena l'area ascrivibile alla

superficie occupata dal letto che ospita Cappuccetto rosso e il lupo: è questo il vero e proprio luogo dell'azione, che contiene l'elemento simbolico di cui la scena è portatrice, il letto. Dopotutto, quest'ultimo è dove si conclude la vicenda e dove la tensione drammatica in qualche modo esplode. Nell'*espace vague*, per contro, rientra tutto ciò che circonda l'*espace restreint*, a partire dal tendaggio che sovrasta protagonista e antagonista. Qui, diversamente da *La Belle au bois dormant*, la tenda non ha valore simbolico, dal momento che nella casa della nonna non c'è nessuno a cui la scena deve essere occultata. Inoltre, Perrault non fa menzione nel testo di alcun baldacchino, sicché il tendaggio è un'invenzione dell'artista. Ciononostante, la tenda rafforza una circostanza che è tutt'altro che secondaria, dal momento che la sua presenza, come di altri dettagli emersi, è indicativa di un preciso *milieu* sociale, riferito ad una specifica classe: la piccola borghesia di campagna³⁰. In questo senso, la buona fattura del letto, la sua copertura, la biancheria ricercata – nonché il copricapo rosso della protagonista – sono tutti dettagli indicanti la classe sociale della nonna e di conseguenza quella di Cappuccetto rosso e di sua madre. Relativamente a quest'aspetto, ci soffermeremo brevemente sullo “chaperon rouge”.

Nel *Dictionnaire universel* del 1690, Antoine Furetière descrive lo “chaperon” nei seguenti termini:

Ancien habillement de teste, tant pour les hommes que pour les femmes. [...] À l'égard des femmes, le chaperon étoit une bande de velours qu'elles portoient sur leurs bonnets; et c'étoit une marque de bourgeoisie. [...].

On appelle aussi une vieille, un grand chaperon, sous la conduite de laquelle on met les jeunes filles. Il n'est pas honnête à des filles

³⁰ A questo proposito, si veda l'analisi della fiaba di Tony Gheeraert: *Les amours folles. Explication du Petit Chaperon rouge, de “il était une fois” à “petites fleurs qu'elle rencontra”*, «Le siècle des merveilles: Mme d'Aulnoy et Perrault. Les contes de fées littéraires français à la fin du XVII^e siècle (1690-1700)», 3 dicembre 2021, <<https://doi.org/10.58079/rdu7>>.

de s'aller promener, si elles n'ont quelqu'un qui leur serve de grand chaperon³¹.

Quattro anni dopo, la prima edizione del *Dictionnaire de l'Académie française* propone le definizioni seguenti:

Coiffure de teste autrefois commune aux hommes et aux femmes. C'estoit un bonnet qui avoit un bourlet sur le haut et une queue pendante sur les espauls [...].

Bande de velours, de satin, de camelot, que les filles et les femmes qui n'estoient point Demoiselles, attachoient sur leur teste, il n'y a pas encore long-temps [*sic*].

On appelle [...] *Grand chaperon* [*in corsivo nel testo*], Les femmes d'âge qui accompagnent les jeunes filles dans les compagnies, par bienséance et comme pour répondre de leur conduite³².

Possiamo affermare, quindi, che il copricapo portato da Cappuccetto è distintivo della borghesia. Nondimeno, Perrault all'inizio del racconto rivela che il cappuccio in questione è un regalo della nonna, e che

Cette bonne femme [*la grande-mère*] luy fit faire un petit chaperon rouge qui luy sceoit [*sic*] si bien que par tout on l'appelloit le petit chaperon rouge³³.

Di conseguenza, una parte dell'anziana è costantemente presente nella bambina, ovvero permane nella nipote, soprattutto per via del fatto che l'identità di Cappuccetto non viene stabilita dal suo nome di battesimo, bensì dall'oggetto che la rende riconoscibile agli altri. La sua personalità viene quindi filtrata attraverso il copricapo, rendendola così un'estensione

³¹ A. Furetière, *Dictionnaire Universel*. La Haye, Rotterdam: Leers, 1690, 3 voll., disponibile su <www.num-classiques-garnier-com.bnf.idm.oclc.org>, ultima consultazione 10 aprile 2025.

³² *Dictionnaire de l'Académie françoise dédié au Roy*. Paris: Coignard, 1694, 2 voll., disponibile su <www.num-classiques-garnier-com.bnf.idm.oclc.org>, ultima consultazione 10 aprile 2025.

³³ C. Perrault, *Tales of Mother Goose. The dedication manuscript of 1695* cit., p. 133.

della nonna. Questa constatazione ci riporta a quanto affermato in precedenza circa l'incertezza del riconoscimento della figura femminile.

Per quanto riguarda l'aspetto cromatico, già il titolo del racconto è in questo senso eloquente, poiché porta all'attenzione del lettore un colore. *Le Petit Chaperon rouge* e *La Barbe bleue* sono infatti i due racconti che fin dal titolo anticipano una caratteristica dei protagonisti che rinvia altresì a una peculiarità cromatica. Il rosso ha assunto significati o connotazioni ben diverse a seconda dei contesti, delle culture e delle epoche³⁴. Non ci attarderemo sui vari significati di tale colore, perché esulerebbe dal nostro obiettivo; ci concentreremo sul rosso nella misura in cui risulta utile alla nostra analisi³⁵.

In via generale, possiamo affermare che la vignetta mostra un utilizzo dei colori organizzato secondo le due zone di influenza evidenziate precedentemente: l'area superiore del lupo presenta il medesimo colore declinato secondo una diversa saturazione e luminosità, mentre l'area inferiore della protagonista si presenta invece più varia e colorata; è qui, infatti, che l'occhio dell'osservatore si dirige inizialmente. Questo sottolinea la volontà dell'autore di rendere la protagonista il punto focale della scena, e attrarre su di lei lo sguardo dello spettatore. È soprattutto il color magenta della coperta ad attirarlo; seguono poi il blu della veste, il rosa luminoso della carnagione, il bianco del guanciaie e delle lenzuola, infine il rosso del cappuccio. Il percorso oculare del lettore-spettatore, quindi, segue un ordine ascendente, che lo conduce dalla zona inferiore e centrale verso quella superiore. Il "cappuccetto", pertanto, non è immediatamente visibile,

³⁴ Cfr., ad es., M. Pastoreau, *Rouge: histoire d'une couleur*. Paris: Points, 2019; M. Pastoreau, D. Simonnet, *Le petit livre des couleurs*. Paris: Points, 2007; M. Pastoreau, *Dizionario dei colori del nostro tempo*. Firenze: Ponte alle Grazie, 2018; M. Agnello, *Semiotica dei colori*. Roma: Carocci editore, 2013.

³⁵ Svariate sono le interpretazioni riguardo il colore rosso del cappuccio. Si veda, ad es., lo studio di Michel Pastoreau sui colori rosso, bianco e nero nel racconto di Cappuccetto rosso: M. Pastoreau, *Le Petit Chaperon rouge*, disponibile su <<https://expositions.bnf.fr/rouge/gp/01.htm>>, ultima consultazione 17 aprile 2025.

poiché il rosso non riesce a catalizzare l'attenzione in quanto si perde nel fondo terroso. Si verifica, quindi, un processo simile a quello riscontrato inizialmente: lo spettatore riconosce una figura femminile, ma non la identifica subito con Cappuccetto. Ciò avvalora ulteriormente l'ipotesi circa la volontà dell'illustratore di creare ambiguità tra nonna e nipote.

Per quanto riguarda l'antagonista, la sua zona d'influenza è caratterizzata essenzialmente da un solo colore: il marrone. Sebbene l'artista ne abbia realizzato diverse tonalità così da distinguere l'animale rispetto a ciò che gli sta attorno, si tratta pur sempre di un unico colore. Di conseguenza, il manto della bestia si mimetizza con il tendaggio, rendendo difficile l'individuazione di quest'ultima. Tale monocromaticità permette all'animale di confondersi con la stanza e mostrarsi ancora più insidioso e ingannevole, rafforzando il proprio ruolo di subdolo predatore. Un lupo che, tuttavia, a causa del suo aspetto apparentemente docile e domestico ha perso la sua ferinità.

VI.3.2 L'aspetto figurativo



Fig. VI.3: vignetta del manoscritto illustrante *Le Petit Chaperon rouge*, 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.

Concentreremo ora le nostre analisi sull'individualizzazione dei mutamenti rappresentati nell'immagine: ci dedicheremo all'esame dei movimenti, delle azioni e delle passioni; ossia, rispettivamente, allo spostamento dei soggetti nello spazio, al loro operato e alle reazioni interiori che essi esprimono per mezzo dei corpi e dei volti. A tal fine, ci rifaremo al metodo di analisi semiotica dell'immagine elaborato da Ruggero Eugeni³⁶.

Relativamente alla rappresentazione del movimento, il guazzo mette in scena un *movimento bloccato*, secondo il quale una fase temporalmente puntuale del moto viene isolata e raffigurata. Come è emerso in precedenza, si tratta del momento in cui il lupo inizia a mangiare la vittima; l'aspetto che l'illustrazione descrive è quindi quello *incoativo*, laddove la bestia non ha ancora mangiato Cappuccetto, ma si appresta a morderle la mano che

³⁶ Cfr. Cap. III e R. Eugeni, *Analisi semiotica dell'immagine*. Pittura, illustrazione, fotografia. Milano. EduCatt, 2004, Cap. 3.

lei gli tende. In questa scena, dal punto di vista puramente percettivo, ci accorgiamo che sono presenti nell'immagine diverse linee vettoriali che puntano in direzioni diverse. Il muso del lupo, così come le sue due zampe, danno origine a delle linee immaginarie dritte che si dirigono verso la vittima; al contrario, da quest'ultima si generano dei vettori che si orientano verso direzioni diverse. Ad esempio, il braccio sinistro punta verso l'angolo inferiore sinistro della vignetta, mentre quello destro verso l'alto; il suo sguardo e gli occhi, infine, sono diretti verso il suo antagonista. Secondo la prospettiva figurale, quindi, l'osservatore si accorge che il movimento di Cappuccetto rosso indica un tentativo di avvicinamento e di contatto fisico con il proprio carnefice. Quanto al lupo, invece, la bestia punta le zampe sulla coperta e apre la bocca come se fosse in procinto di saltarle addosso: ha l'intenzione di gettarsi su di lei e questo movimento è imminente. Ciò è dovuto altresì alla leggera curvatura del corpo del lupo che crea una linea vettoriale arcuata, la quale a sua volta scompensa ulteriormente l'ordine percettivo della vignetta.

Questo squilibrio di linee è proprio ciò che indica una stasi nel movimento, ovvero un momento di *suspense*, dove l'osservatore si accorge che un'azione sta per avere luogo da un momento all'altro. Tale tensione narrativa viene creata dal contrasto tra i movimenti dei due personaggi. Come abbiamo detto, il lupo è caratterizzato da un moto curvilineo; per di più, esso tende verso la destra dell'immagine, zona verso la quale convenzionalmente vengono rappresentati i movimenti dei personaggi nella pittura occidentale. Questa circostanza conferisce attività e dinamicità all'antagonista. Al contrario, Cappuccetto è coricata a letto con la coltre che le copre la parte inferiore del corpo, impedendole di muoversi liberamente. La giovane appare quindi statica, inerme e immobile. Di conseguenza, il contrasto tra le due pose attribuisce ancor più squilibrio all'immagine, ma allo stesso tempo le dona un effetto drammatico e predittivo.

È proprio su quest'effetto di tensione crescente che gioca l'autore della vignetta. Infatti, relativamente alle azioni, possiamo notare che queste sono espresse dai personaggi secondo una logica che è allo stesso tempo cronologica e causale. In particolare, Cappuccetto rosso viene rappresentata mentre allunga il braccio verso l'animale, allorché quest'ultimo apre la bocca per morderla. L'azione è quindi *puntuale* e *singola*, condotta dai personaggi per mezzo di un processo di trasformazione interiore, un "evento somatico", visibile nei loro volti e nelle loro posizioni. L'artista rappresenta questi mutamenti emotivi *in termini puntuali*, in accordo con il momento di stallo che evocano i movimenti. In particolare, vediamo Cappuccetto rosso con il volto incuriosito e rilassato; la ragazza non è intimorita dal lupo, bensì ne è affascinata. Tant'è vero che i suoi occhi sono rivolti verso l'animale; in altre parole, Cappuccetto è coinvolta emotivamente dall'azione che sta compiendo e ciò esprime a pieno la sua ingenuità e la sua vulnerabilità.

Nella sua lettura della vignetta, Ute Heidmann è giunta alle nostre stesse conclusioni; secondo la specialista, infatti, la vignetta

représente un Loup à moitié monté sur le bord du lit d'une belle ornée d'un chaperon de couleur aussi rouge que le dessus-de-lit et qui caresse délicatement l'animal de la main droite en n'ayant pas le moins du monde l'air apeurée³⁷.

Non c'è quindi timore nel gesto di Cappuccetto, sembra proprio che voglia accarezzare la bestia: la sua mano, difatti, non è chiusa ma aperta, e il suo movimento è delicato. Nonostante il lupo abbia la bocca aperta che lascia intravedere i suoi denti aguzzi, egli non sembra esternare il desiderio di gettarsi sulla povera vittima mettendo in mostra la sua aggressività e la sua ferocia, bensì accoglie la carezza della bambina, partecipando di fatto al momento affettivo.

³⁷ U. Heidmann, J. M. Adam, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier*. Paris: Classiques Garnier, 2010, p. 88, il corsivo è nostro.

In ultima istanza, è interessante osservare l'interno della stanza in cui si consuma la scena. Qui non ci sono finestre, porte o aperture. Questo dettaglio differenzia la vignetta di Cappuccetto rosso da quella precedente della Bella addormentata. Sebbene le due scene siano entrambe ambientate in una camera da letto, nel palazzo della Bella l'artista ha inserito l'arcata da cui giunge il Principe e, viceversa, da dove eventualmente può uscire la coppia. L'emblematica porta d'ingresso della casa con la "chevillette" e "la bobinette qui cherra", dalla quale sia il lupo che Cappuccetto entrano, non è raffigurata dall'autore e ciò conferisce alla scena una certa dose di chiusura, quasi un senso di asfissia. In altre parole, *Petit Chaperon rouge* è rinchiusa all'interno di una stanza dalla quale non può uscire: è caduta vittima nella trappola del suo carnefice, è condannata e non può sottrarsi a ciò che la aspetta. In questo senso, la chiusura materiale della stanza corrisponde alla chiusura testuale della narrazione: entrambe combaciano e indicano la fine della vicenda e la conclusione tragica della storia.

VI.4 L'edizione Barbin



Fig. VI.4: A. Clouzier, *Le Petit Chaperon rouge*, 1697, incisione su legno, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Nell'incisione su legno eseguita da Antoine Clouzier per l'edizione Barbin possiamo vedere una figura femminile coricata a letto, il cui corpo è per metà coperto da una coltre. Quest'ultima avvolge anche la parte inferiore del busto di un animale accanto alla donna. Il letto è dotato di un tendaggio che esce dall'inquadratura e che avvolge tre lati del letto, lasciando libero quello frontale esposto verso l'osservatore. La stanza nella quale si trovano i due personaggi è sprovvista di aperture verso l'esterno.

Appare chiaro fin da subito che la vignetta di Clouzier riprenda il guazzo del manoscritto; come ricordato al Capitolo II, infatti, la serie di incisioni eseguite dall'artista francese è un calco delle immagini del manoscritto. Vedremo, però, che Clouzier modifica qualche dettaglio rispetto dell'immagine *princeps*, facendo così emergere un momento diverso della fiaba. In ogni caso, ci soffermeremo inizialmente su di un'altra peculiarità,

già emersa nel paragrafo precedente: la fluidità identitaria e il riconoscimento della figura femminile.

Di fatto, Clouzier ha lasciato irrisolta la questione; anzi, involontariamente o in modo deliberato, ha reiterato l'enigmaticità insita dell'immagine *princeps*. L'ambiguità è stata rilevata altresì dai ricercatori Pierre-Emmanuel Moog e Ghislaine Chagrot, che in un recente studio sull'età di Cappuccetto nelle illustrazioni dei *Contes*, hanno persino deciso di eliminare l'incisione di Clouzier dal loro *corpus* per via “de l'ambiguïté, chaperon ou grand-mère, qui rend difficile la détermination de l'âge du personnage”³⁸. In effetti, ancor più che nella vignetta del manoscritto, risulta difficile stabilire se nell'illustrazione nell'edizione Barbin si tratti di Cappuccetto o della nonna, dal momento che è difficile assegnare un'età alla figura rappresentata. Se per il guazzo abbiamo stabilito fosse la nipote ad essere raffigurata, siamo qui invece portati a considerare la donna dell'incisione come la nonna. Le ragioni di tale attribuzione sono molteplici. Prima di tutto, il suo aspetto è quello di una signora anziana. In secondo luogo, le sue proporzioni rispetto al letto e al lupo: la bestia e la donna hanno più o meno la stessa altezza e il materasso è verosimilmente grande quanto l'anziana. Infine, più significativo, è un dettaglio relativo al petto della donna: Clouzier ne evidenzia il seno tratteggiandone i contorni inferiori. Ora, a più riprese nel testo, Perrault precisa che la protagonista è un “*petit chaperon rouge*”, quindi è molto giovane, è “piccola”; “*chaperon*”, per di più, è di per sé un diminutivo, dato che presenta il suffisso “-on”³⁹. Ancora, Cappuccetto è descritta come “une *petite fille de village*” e, infatti, i suoi comportamenti – come giocare con le farfalle o raccogliere

³⁸ G. Chagrot, P. E. Moog, *L'âge du Petit Chaperon rouge (de Perrault) dans les illustrations*, «L'Oiseau Bleu. Revue du conte et de la littérature de jeunesse», n. 4, 2023, 22 pp., p. 5.

³⁹ Riguardo all'uso dei diminutivi nei *Contes* di Perrault si veda l'interessante studio di Yvan Loskoutoff: *Le diminutif dans les Contes de Perrault*. In: J. Perrot (édité par), *Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVII^e siècle et leur fortune littéraire*. Paris: In Press Éditions, 1998, pp. 39-53

fiori e nocchie, nonché dare informazioni personali ad uno sconosciuto – si confanno all’agire di una fanciulla⁴⁰. Pertanto, l’inverosimiglianza di un seno così sviluppato in una bambina come quello inciso da Clouzier, rende inevitabile l’identificazione della figura della vignetta con la nonna. Nondimeno, non ci sarebbe motivo di insistere su di dettaglio del genere per alludere alla femminilità di Cappuccetto, poiché la figura a letto è necessariamente una donna, non essendoci personaggi maschili coinvolti nella vicenda. D’altro canto, però, è altresì plausibile che l’artista voglia enfatizzare l’identità femminile di Cappuccetto rosso proprio in virtù della sua identità di genere connotata da una certa dose di androginia.

Alla luce di quanto emerso, la scena rappresentata è il momento in cui il lupo si appresta a mangiare la nonna. L’ancoraggio testuale è in tal caso il frammento nel quale la bestia affamata arriva a casa della nonna, bussando alla porta e l’anziana gli dà le indicazioni per aprire la serratura:

La bonne Mere-grand qui estoit dans son lit à cause qu’elle se trouvoit un peu mal, luy cria, tire la chevillette, la bobinette chera, le Loup tira la chevillette, & la porte s’ouvrit. Il se jetta sur la bonne femme, & la devora en moins de rien; car il y avoit plus de trois jours qu’il n’avoit mangé. Ensuite il ferma la porte, & s’alla coucher dans le lit⁴¹.

Relativamente all’aspetto plastico, facciamo riferimento all’analisi dell’immagine del manoscritto, poiché le due illustrazioni presentano svariate corrispondenze in termini di composizione e organizzazione spaziale. Allo stesso modo, rimandiamo al paragrafo precedente per l’analisi figurativa. Di seguito, ci focalizzeremo piuttosto su qualche particolare figurale.

⁴⁰ A tal proposito, si veda quanto scrive Pierre-Emmanuel Moog riguardo all’età di Cappuccetto rosso: P. E. Moog, *Dans la fabrique des contes de Perrault*. Paris: Classiques Garnier, 2024, pp. 190-196.

⁴¹ C. Perrault, *Histoires ou Contes du temps passé. Avec des moralitez*. Paris: Claude Barbin, 1697, p. 52, disponibile su <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10545223.f11.item>>. (Ultima consultazione: 29 aprile 2025).

A proposito di Cappuccetto rosso, abbiamo precedentemente rimarcato quanto il guazzo rappresenti la sua innocenza e la sua ingenuità di fronte alla subdola determinazione del lupo. Nell'edizione Barbin, invece, la nonna assume un atteggiamento diverso; aspetto quest'ultimo che concorre, tra l'altro, a considerarla come protagonista dell'immagine. La donna appare spaventata, addirittura terrorizzata: i suoi occhi sono spalancati e la sua bocca è aperta; il suo sguardo trasmette stupore e paura allo stesso tempo. Inoltre, il suo braccio sinistro non è intento ad accarezzare il muso del lupo come faceva la nipote, bensì sta cercando di fermarlo e di allontanarlo da sé. L'arto destro, poi, non appare statico come quello di Cappuccetto, ma sembra che la donna stia per alzarlo da un momento all'altro per difendersi. Tant'è vero che il braccio non è appoggiato al letto, ma il gomito poggia sul guanciale e questo si evince dall'ombreggiatura che crea sulle lenzuola. L'anziana sembra quindi divincolarsi per cercare di sottrarsi e scappare dal suo carnefice. La nonna non è incuriosita come lo è la nipote nel guazzo, ma, al contrario, è consapevole del pericolo che ha davanti a sé. La sua età le ha verosimilmente permesso di conoscere il mondo e le sue insidie, nonché di diffidare dai malintenzionati che si introducono in casa con l'inganno. Di conseguenza, è logico asserire che l'anziana riconosca la bestia e la sua volontà e ne abbia paura; la sventurata nipote, per contro, ne è affascinata e incuriosita poiché non le è stato insegnato come proteggersi dai potenziali pericoli.

Per concludere, possiamo constatare che un'interpretazione come quella proposta vada di pari passo con la morale finale che avanza Perrault. Qui, l'accademico mette in guardia le fanciulle rispetto ai lupi – metafora degli uomini – che possono incontrare, e insiste sul fatto che

ce n'est pas chose estrange,
S'il en est tant que le loup mange⁴².

⁴² C. Perrault, *Histoires ou Contes du temps passé* cit., p. 56.

L'autore termina infine il suo monito scrivendo che i

loups doucereux,
De tous les loups sont les plus dangereux⁴³.

Il fatto quindi che le giovani donne possano venire *mangiate* e che dei particolari lupi siano *i più pericolosi* dimostra la spietatezza e la predazione mascherata di cui alcuni uomini possono essere capaci. L'apparente docilità e l'ambiguità che esprime il lupo nell'incisione di Clouzier così come nel guazzo del manoscritto fungono perciò da cassa di risonanza alle parole dell'accademico.

⁴³ *Ibidem*.

VI.5 L'edizione neerlandese

VI.5.1 Jacques de Sève



Fig. VI.5: J. de Sève, *Le Petit Chaperon rouge*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

L'incisione su rame di Jacques de Sève raffigura l'interno di una stanza. Qui, partendo da destra, possiamo notare una porta formata da diverse assi di legno verticali; poco più avanti, si intravede nella penombra quella che potrebbe essere una madia, su cui sono poggiati una brocca e un oggetto tondeggiante. Nel lato opposto, parallelo al mobile, si trova un piccolo contenitore per le matasse, i gomitoli e gli attrezzi per lavorare a maglia o cucire, da cui fuoriesce uno scampolo di tessuto. Il resto della stanza è occupato da un letto a baldacchino, le cui tende sono aperte sul lato lungo che si rivolge verso l'osservatore. Sul letto è distesa una figura femminile che indossa un copricapo; il suo corpo è per metà scoperto e si può notare che indossa una camicia da notte. Infine, un grosso lupo coperto fino al petto da una pesante coltre sta al di sopra della donna.

Riconosciamo nell'illustrazione di Sève l'antagonista in azione, intento a mangiare la sua vittima. Siamo in questo caso certi circa l'identità della figura femminile rappresentata, poiché sono presenti alcuni indizi che ci permettono di identificarla con sicurezza. In primo luogo, le proporzioni del lupo suggeriscono che la donna sottostante è notevolmente più piccola dell'animale, poiché per la stazza quest'ultimo la sovrasta; inoltre, il muso della bestia è quasi due volte la grandezza della testa della vittima. In secondo luogo, più eloquenti rispetto alle dimensioni dei personaggi, sono i due utensili posti sopra la madia: la piccola brocca e l'oggetto circolare. Questi rappresentano ciò che la mamma chiede a Cappuccetto rosso di portare alla nonna all'inizio del racconto. La fiaba, infatti, recita:

Un jour sa mère [*du Petit Chaperon rouge*] ayant fait des galettes, lui dit [*au Petit Chaperon rouge*], va voir comment se porte ta Mere grand; car on m'a dit qu'elle étoit malade: porte-lui une galette & ce petit pot de beurre⁴⁴.

I due oggetti raffigurati sono dunque il *pot de beurre* e la *galette*. Secondo il *Dictionnaire de Furetière* del 1690, il primo è “un pot de grez rond et haut, où on met du beurre salé pour le conserver”⁴⁵; quanto al secondo, si tratta di un’“espèce de gâteau plat, cuit dans le four”⁴⁶. Entrambi rientrano perfettamente nella rappresentazione che ne fa Sève: un contenitore per il burro e un dolce basso cotto al forno. Nondimeno, quando arriva finalmente a casa della nonna, il lupo dice a Cappuccetto rosso

mets la galette & le petit pot de beurre sur la *huche*, & viens te coucher avec moi⁴⁷.

⁴⁴ *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités; par M. Perrault. Nouvelle édition augmentée d'une nouvelle à la fin.* La Haye: [s.n.], 1742, pp. 1-2, disponibile su <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8402388/f52.item>>, ultima consultazione: 30 aprile 2025.

⁴⁵ A. Furetière, *Dictionnaire Universel* cit., ultima consultazione: 30 aprile 2025.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ *Histoires ou Contes du tems passé, avec des moralités* cit., p. 4, il corsivo è nostro.

Il mobile che abbiamo identificato come madia è dunque la *huche* del testo. Pertanto, nella scena rappresentata, Cappuccetto rosso, prima di infilarsi a letto col suo carnefice, ha precedentemente appoggiato il contenitore e il dolce sopra il mobile; questi tre oggetti ci indicano di conseguenza che la bambina è già arrivata a casa della nonna. Essendo stata mangiata in precedenza, quella raffigurata non può essere quindi l'anziana, altrimenti il *pot* e la *galette* non ci sarebbero; siamo dunque certi che la figura femminile della vignetta sia Cappuccetto rosso. Grazie a quest'identificazione possiamo proseguire con il riconoscimento della scena.

L'ancoraggio testuale a cui quest'ultima si riferisce è facilmente individuabile. Si tratta della medesima porzione testuale che abbiamo accertato per il manoscritto, quindi l'epilogo della storia, in cui Cappuccetto rosso si corica a letto con il lupo e gli sottopone una serie di domande sul suo aspetto. Nell'edizione di La Haye del 1742, il testo recita:

[...] ma Mere grande que vous avez des grandes dents! C'est pour te manger. Et en disant ces mots, ce méchant Loup se jetta sur le petit Chaperon rouge, & la mangea⁴⁸.

La scena che Sève propone è per l'esattezza il momento esatto nel quale il lupo inizia a divorare la povera bambina.

Riteniamo superfluo soffermarci sull'indagine percettiva dell'incisione, poiché la scena, così come i personaggi rappresentati, sono riconoscibili in maniera certa. Inoltre, la discriminazione figura-sfondo che normalmente operiamo a questo punto non è necessaria: indipendentemente da come l'osservatore li percepisce, i due personaggi sono e rimangono quelli stabiliti ed evidentemente corrispondono alla *figura*, mentre ciò che sta loro attorno è lo *sfondo*. Reputiamo al contrario utile al nostro fine l'analisi dell'organizzazione degli spazi.

⁴⁸ *Ibidem*.

In accordo con la distinzione proposta da Stephane Lojkine, riconosciamo come *espace restreint* la porzione spaziale che ospita la scena propriamente detta, quindi il letto nel quale si consuma l'atroce epilogo del racconto. Il letto è il luogo ben delimitato dell'azione, ed è qui rappresentato da Sève quasi come fosse un palcoscenico, poiché il tendaggio che ricopre il letto ricorda il sipario di un teatro aperto sul pubblico che assiste alla scena. I due attori protagonisti dimostrano infatti una gestualità accentuata e drammatica; dopo tutto, il letto è il teatro dove si consuma il *climax* della vicenda. Ciò che circonda questo luogo sacro per la scena corrisponde invece all'*espace vague*; ciò che sta oltre i confini del letto, ovvero lo spazio attiguo a quest'ultimo che ci mostra la casa della nonna, ha una funzione prettamente decorativa e ci permette di identificare il luogo fisico nel quale si svolge la scena. Come abbiamo visto precedentemente, l'*espace vague* ci riporta altresì alla realtà diegetica del racconto, fornendoci delle chiavi di lettura per decodificarlo, come il *pot*, la *galette* e la *huche*, che ci consentono di situare temporalmente la scena.

Risulta a questo punto proficuo per la nostra analisi concentrarci sugli effetti prodotti dalle luci e delle ombre. Qui, la luce è radente e illumina la scena da destra, suggerendo all'osservatore l'idea che ci sia una finestra fuori scena da cui entra della luce solare. Questo è deducibile grazie alle ombre che creano i vari oggetti, come quella sottostante la madia o il contenitore per il burro. L'ombreggiatura che però attira maggiormente la nostra attenzione è quella creata dalla tenda da letto: mentre Cappuccetto rosso è illuminata e ben visibile poiché si trova oltre la stoffa che copre la pediera, il lupo è oscurato pressoché interamente dal tendaggio. L'animale è infatti avvolto dall'oscurità ed emerge a malapena da essa; le uniche parti del suo corpo illuminate sono la zampa che cinge il collo della bambina e la parte finale del muso che sta azzannando la testa di quest'ultima. Questo affiorare dal buio appena accennato conferisce alla scena una certa dose di inquietudine e ansietà. Sève ha qui colto e fatto emergere il lato più subdolo

e crudele del lupo, quello del predatore che, rivelata la sua natura, aggredisce la sua vittima terrorizzata. Non a caso distinguiamo chiaramente la zampa che tiene ferma la vittima e la bocca che morde il capo di Cappuccetto. Inoltre, la bestia sembra quasi una creatura demoniaca che emerge dalle tenebre e inquieta sia la bambina che lo spettatore con i suoi occhi voraci.

Possiamo affermare quindi che l'artista ha creato una sorta di istantanea della sequenza finale, fermando il tempo e rappresentando per l'appunto un *movimento bloccato*; questa scelta consente la riproduzione di un moto nel momento della sua massima tensione drammatica. A livello percettivo, l'osservatore è in grado di cogliere lo squilibrio dei corpi in movimento, ovvero di Cappuccetto che si agita mentre il lupo la blocca con la zampa e apre la bocca per mangiarla. A livello cognitivo, invece, ci si accorge del moto dei due personaggi grazie ad alcune tracce: nel caso dell'animale, si tratta della coperta che scende lungo il suo dorso lasciandolo via via scoperto; per quanto riguarda Cappuccetto, il fatto che sia scoperta è dovuto al suo divincolarsi e all'uscita dell'animale da sotto la coltre. Quanto all'azione, quest'ultima è resa in modo *puntuale* e più precisamente nella sua fase *durativa*, che implica sia la fase incoativa – il lupo che esce da sotto le coperte e sta per gettarsi su Cappuccetto rosso – che quella terminativa, dove il lupo ha dato il primo morso.

Il movimento e l'azione sono espressi emotivamente dai due personaggi *in termini puntuali*: pertanto una fase ben precisa della scena viene raffigurata dall'artista. Riprendendo quanto abbiamo affermato precedentemente riguardo all'emotività dei personaggi, nell'immagine vediamo la protagonista terrorizzata: il braccio e la gamba tesi verso l'esterno indicano la volontà di sottrarsi al lupo scendendo dal letto o cercando qualche attrezzo con cui difendersi nel contenitore vicino. Il lupo, al contrario, interpreta qui un vero felino che ha agguantato la sua preda e si appresta a mangiarla. Infine, pur sempre nella sua bestialità, gli occhi manifestano

altresì il suo essere sornione e subdolo. Di seguito vedremo come quest'ultima caratteristica venga amplificata ancor di più da Simon Fokke.

VI.5.2 Simon Fokke



Fig. VI.6: S. Fokke, *Le Petit Chaperon rouge*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

L'artista neerlandese offre al lettore un'interpretazione inedita del racconto de *Le Petit Chaperon rouge*, giacché la sua lettura si discosta rispetto alle tre immagini analizzate fino ad ora.

Nella figura a pagina intera vediamo una giovane donna in piedi al centro di una stanza molto ampia, che con il braccio destro regge un vassoio contenente del cibo. La ragazza guarda in direzione del grande letto a baldacchino che ha davanti a sé, nel quale si intravede il muso di un lupo coricato sotto le coperte che indossa una cuffia da notte. Al di sopra del letto sono accatastati svariati oggetti, come un secchio, dei libri e delle stoffe. Davanti all'imponente letto c'è un tavolino basso e sopra di esso un vaso da notte. In primo piano si possono distinguere, poi, un acquaio riempito da dei tessuti e un piccolo vaso contenente dei mestoli. A sinistra del letto si può notare infine una tipica porta neerlandese la cui anta è divisa orizzontalmente a metà; sopra di essa c'è poi una finestra con dei vetri piombati. La porta si apre sulla campagna alberata, dove un uomo sta probabilmente tagliando un ciocco con un'ascia, mentre un compagno gli sta forse indicando il punto esatto dove tagliare il legno.

La fase della fiaba raffigurata è quella dove Cappuccetto rosso, dopo aver bussato alla porta della nonna ed aver seguito le indicazioni del lupo per aprirla, entra in casa e vede l'animale a letto nascosto sotto le coperte; quest'ultimo le dice di appoggiare su di un cassone il contenitore per il burro e le gallette che ha portato. L'ancoraggio testuale su cui poggia l'immagine è pertanto il seguente:

Le petit Chaperon rouge tira la chevillette, & la porte s'ouvrit. Le Loup la voyant entrer, lui dit en se cachant dans le lit sous la couverture: mets la galette & le petit pot de beurre sur la huche, & viens te coucher avec moi⁴⁹.

Per l'esattezza, il momento rappresentato da Fokke è quello in cui Cappuccetto rosso, appena entrata all'interno dell'abitazione della nonna, ascolta le istruzioni del lupo e si appresta ad eseguirle, quindi ad appoggiare il *pot de beurre* e la *galette* sulla *huche* alla sua destra.

⁴⁹ *Histoires ou Contes du tems passé, avec des moralités* cit., p. 4.

Relativamente all'organizzazione spaziale, l'artista è riuscito a creare un assetto piuttosto interessante; infatti, sebbene all'apparenza semplice, la disposizione dei vari spazi è espressiva e suggestiva. Come accade in altre illustrazioni dell'artista neerlandese, lo spazio è suddiviso secondo più piani consecutivi, che riescono a conferire alle immagini una profondità efficace dal punto di vista narrativo. Nel primo vediamo l'acquaio su cui poggia il lungo tessuto che funge da cornice alla composizione. Nel secondo, poi, si erge Cappuccetto rosso, la cui figura domina la stanza; la luce radente proveniente da destra illumina la bambina, suggerendo così all'osservatore di dirigere l'attenzione sulla protagonista. Il terzo piano corrisponde alla fascia composta dal letto e dalla porta d'ingresso. L'oscurità che avvolge questa zona impedisce alla protagonista di riconoscere la nonna; la bambina è infatti immobile e pensosa. Infine, troviamo l'esterno della stanza: la campagna dove lavorano i due uomini.

Le quattro zone che abbiamo appena individuato ci permettono di precisare i due spazi semiotici della scena: la metodologia elaborata da Stéphane Lojkiné risulta in questo caso quanto mai utile. Consideriamo *espace restreint* l'interno della casa della nonna, più precisamente l'area che corrisponde grossomodo al secondo e al terzo piano, in quanto zona simbolica dell'azione raffigurata. Contrariamente alle illustrazioni precedenti, l'*espace restreint* appare qui piuttosto esteso e comprende pressoché l'intera stanza, poiché i due personaggi si trovano fisicamente separati e posti su due piani o sfere d'influenza distinti. Inoltre, lo spazio è ben delimitato dai confini dell'ambiente interno: questa circoscrizione è sia materiale che simbolica, dal momento che, come vedremo, la divisione dei due spazi assume un significato emblematico. L'*espace vague* corrisponde, invece, all'esterno dell'abitazione, al quarto piano, quindi alla campagna che possiamo vedere grazie alla porta aperta. L'uscio, per di più, è in questo

caso un *dispositif d'effraction*⁵⁰, poiché i due uomini intenti a lavorare all'esterno hanno la possibilità di guardare all'interno della casa e infrangere così il limite tra l'*espace vague* e l'*espace restreint*. Per meglio dire, la raffigurazione di altri personaggi presenti al momento dell'epilogo aumenta la *suspense* della scena poiché coinvolge maggiormente l'osservatore, che pensa – e spera – che da un momento all'altro i due uomini si rendano conto di ciò che accade all'interno della casa e vi facciano irruzione per salvare la protagonista⁵¹.

Le varie suddivisioni appena proposte ci permettono di proseguire con la distinzione figura-sfondo, che assume qui una certa rilevanza. La *figura* nell'immagine è senz'altro Cappuccetto rosso. Prima di tutto, la ragazzina assume un ruolo oggettuale e viene percepita dall'osservatore come un elemento i cui bordi sono ben definiti; per di più, la tenda davanti a lei, chiara e semplice nei tratti, consente alla sua silhouette più scura e dettagliata di emergere facilmente. Al contrario, lo *sfondo* intorno a lei è estremamente dettagliato: non solo il gioco tra luci e ombre, ma il panneggio delle stoffe e la ricchezza dei particolari rischiano quasi di rendere la scena caotica. In secondo luogo, il fatto che Cappuccetto si trovi in un piano dimensionale superiore rispetto al letto e all'esterno le permette di essere percepita come più vicina all'osservatore. Poi, la stanza crea un effetto che include, avvolge e racchiude la protagonista; in questo senso,

⁵⁰ Cfr. S. Lojkin, *La scène de roman* cit., pp. 78-98 e pp. 243-248; si veda altresì S. Lojkin, *Le vague de la représentation*. In: L. Bader, G. Didi-Huberman (sous la direction de), *Sprechen über Bilder, Sprechen in Bildern*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2015, pp. 255-271.

⁵¹ Questo è ciò che accade nella versione di Cappuccetto rosso dei fratelli Grimm che abbiamo menzionato nella rassegna critica alla fiaba al Par. VI.2. Potremmo azzardare l'osservazione secondo cui, in qualche modo, Fokke anticipi il finale proposto dai due autori tedeschi; in tal senso, la sua illustrazione proporrebbe una versione della storia per certi versi *ante litteram*. Oppure, è altresì possibile che l'artista fosse a conoscenza di una versione neerlandese o nordica della fiaba e che abbia deciso di accennarne nella sua incisione. Dopo tutto, quest'ultima presenta notevoli rimandi alla cultura, nonché all'architettura e soprattutto alla pittura del suo Paese: la porta a due ante sovrapposte e la finestra piombata sono elementi tipici della tradizione pittorica neerlandese e ricordano le scene domestiche di Johannes Vermeer.

l'ambiente circostante è lo *sfondo* che include la *figura*. Infine, Cappuccetto è diritta e in piedi e questa sua postura dà un'idea di slancio verso l'alto; ciò origina un immaginario vettore verticale che si trova parallelo alla linea verticale della porta e della finestra. Si viene a creare quindi una simmetria tra le due forme che permette ulteriormente di individuare in Cappuccetto rosso la *figura*. L'analisi della distinzione figura-sfondo ci porta a confermare che il *focus* dell'immagine è la protagonista, qui rappresentata come fosse da sola; di conseguenza, la presenza del lupo è accessoria, difatti l'animale è questa volta parte dello sfondo. La partecipazione della bestia all'economia dell'immagine è quindi solamente funzionale alla comprensione della scena.

Sulla base delle conclusioni relative all'aspetto plastico, possiamo ora affrontare l'analisi dell'aspetto figurativo, concentrandoci sul moto fisico ed emotivo.

Per quanto riguarda il primo, la scena non rappresenta in realtà alcun movimento. In effetti, l'immagine non trasmette dinamicità ma, al contrario, sembra contraddistinta dall'immobilità: la protagonista è ferma, così come l'antagonista; per di più, l'interno della casa pare statico. L'unico dettaglio che ci permette invece di rilevare la dinamicità della scena si trova all'esterno dell'abitazione. Queste constatazioni preliminari ci portano a classificare con sicurezza la tipologia di movimento che caratterizza l'immagine.

Si tratta di un *movimento bloccato*⁵². Come abbiamo appena osservato, ci troviamo di fronte ad un'illustrazione che assomiglia ad una fotografia. Non solo, sembra quasi che i personaggi si siano messi in posa davanti al fotografo per permettergli di catturare con tutta calma l'istante. A livello percettivo è infatti difficile reperire nella scena dello squilibrio compositivo, poiché i due attori presenti nell'*espace restreint* sono immobili. Sebbene la

⁵² R. Eugeni, *Analisi semiotica dell'immagine* cit., p. 51.

direzione del corpo e del volto di Cappuccetto rosso siano rivolti verso il lupo e questa posizione possa dar vita ad un vettore che punta verso l'animale, il fatto che i suoi piedi o le sue gambe siano fermi non rende immediata l'individuazione di un movimento. Tuttavia, in accordo a quanto accennato poc'anzi, in termini cognitivi l'osservatore si può render conto del movimento grazie al gesto di uno degli uomini presenti nell'*espace vague*. Effettivamente, fuori dalla casa della nonna il personaggio più a destra sta alzando in aria un'ascia per tagliare il legno: questo gesto rappresenta più che mai una situazione di momentanea stasi, poiché l'atto è raffigurato nel suo punto culminante; cognitivamente l'osservatore sa che quell'ascia si abbasserà prima o poi per troncare il pezzo di legno⁵³.

Quest'ultimo movimento ci consente di stabilire la tipologia di azioni messa in scena dai vari personaggi. È il caso di azioni *puntuali*, semplici e singole. Per quanto riguarda il taglialegna, l'azione dell'uomo è resa nel momento del suo apice, pertanto l'artista ne ha colto la fase *durativa*. L'osservatore è infatti in grado di immaginarne la fase *incoativa* – dove il boscaiolo alza dal basso l'ascia – nonché la fase *terminativa*, quando quest'ultima si abbassa e recide il legno. Inoltre, il movimento del braccio del secondo uomo che indica il ciocco concorre a confermare l'aspetto durativo azione. Quanto all'*espace restreint*, all'interno della casa si ha l'impressione che non succeda nulla, soprattutto per via del fatto che i due attori non si muovono. Possiamo ipotizzare, tuttavia, che anche in questo caso le loro azioni siano *puntuali*. La fase rappresentata è quella *incoativa*, laddove i due personaggi sono catturati dall'artista-fotografo mentre iniziano a compiere le loro

⁵³ Un esempio analogo di questo effetto si può trovare nel celebre quadro di Jean-Honoré Fragonard *I fortunati casi dell'altalena*, o semplicemente *L'altalena*, dove il movimento oscillatorio della donna sull'altalena è raffigurato in condizione di massima energia potenziale. Un altro esempio è la statua de *Il Discobolo* di Mirone, laddove l'atleta è rappresentato nell'atto di lanciare un disco nell'istante di massima torsione del suo corpo. Cfr. *Il Discobolo: la sospensione del movimento*. In: M. Cadario, C. Fumarco (a cura di), *Vivere l'arte*, vol. I. Milano: Mondadori, 2008, pp. 118-119 e R. Eugeni, *Analisi semiotica dell'immagine* cit., pp. 51-53.

azioni: Cappuccetto rosso regge il vassoio e ascolta il lupo, mentre quest'ultimo le dice di appoggiarlo.

È evidente quindi che l'esterno dell'abitazione sia ben più dinamico rispetto all'interno: laddove i due boscaioli sono intenti nel loro lavoro e fisicamente in movimento, dentro la casa vediamo Cappuccetto rosso statica, in ascolto del lupo che muove la bocca, mentre il resto del corpo è immobile e avvolto dalla coperta. In effetti, la stanza sembra avviluppata da un'atmosfera pesante, da una stasi che è tutt'altro che rilassante: si ha la sensazione che qualcosa stia per accadere di lì a poco. La rappresentazione della passione che emerge conferma questa nostra considerazione.

Il mutamento interiore dei personaggi è rappresentato qui *in termini puntuali*; pertanto, essi portano in scena un singolo evento passionale. Nel caso della protagonista, il suo corpo è fermo, così come fisso è il suo volto. La bambina sta evidentemente cercando di capire se ciò che vede sia adeguato e opportuno; più precisamente, se sia ragionevole che sua nonna abbia le sembianze di un lupo. Il suo stato d'animo rispecchia ciò che Perrault scrive a proposito della strana voce che le risponde dopo aver bussato alla porta della nonna:

Toc, toc, qui est-là? Le petit Chaperon rouge qui entendit la grosse voix du Loup *eut peur d'abord*: mais croyant que sa Mere grand [*sic*] étoit enrhumée, répondit [...] ⁵⁴.

La bambina, quindi, capisce che c'è qualcosa che non va; ciò traspare dalla sua espressione pensierosa e guardinga. Il viso del lupo, invece, appare quello di un attore che sta recitando una parte. In effetti, la bestia sta letteralmente impersonando una donna anziana e malata e ciò è palese dalla sua espressione.

Desideriamo ora soffermarci su di un aspetto già in parte accennato in precedenza, che riguarda la rappresentazione del pericolo che propone

⁵⁴ *Histoires ou Contes du tems passé, avec des moralités* cit., p. 3, il corsivo è nostro.

Fokke nella sua illustrazione. Qui, sia sulla protagonista che sull'antagonista incombe una minaccia, che per l'uno è potenziale, per l'altra è imminente. Relativamente al lupo, sappiamo che l'animale non aggredisce Cappuccetto rosso nel momento in cui la incontra nel bosco, ma aspetta e cerca un momento più opportuno. Questo è dovuto al fatto che nella foresta potrebbe essere presente qualche boscaiolo; Perrault infatti scrive:

en passant dans un bois elle [*Petit Chaperon rouge*] rencontre compère [*sic*] le Loup, qui eut bien envie de la manger; mais il n'osa, à cause de quelques bucherons qui étoient dans la forêt⁵⁵.

Sia nella fiaba che nell'illustrazione, la presenza dei taglialegna è per il lupo una vera e propria minaccia, resa ancora più evidente dell'ascia che uno dei due uomini brandisce in aria. Sebbene alla fine sarà il vero trionfatore della vicenda, l'antagonista viene mostrato nell'immagine come una potenziale vittima a sua volta. Fokke riesce in qualche modo a far trasparire la vulnerabilità e un eventuale punto debole della bestia. Per quanto riguarda Cappuccetto rosso, invece, l'insidia che aleggia su di lei è rappresentata ovviamente dal lupo, che per mezzo dell'inganno e dell'astuzia riesce a raggiungere il suo obiettivo.

Il triste epilogo è pertanto inevitabile e annunciato. Perrault, infatti, attraverso svariate tecniche narrative, inserisce nel racconto degli indizi testuali che rivelano il finale⁵⁶. Quanto all'illustrazione, Fokke utilizza un procedimento simile raffigurando determinati oggetti in specifiche posizioni, e fornendo un tono caratteristico alla composizione. L'immagine evoca, tra le altre cose, il pericolo; in altri termini, è come se diversi elementi dell'illustrazione rimandassero ad un campo semantico figurativo relativo alla morte. Innanzitutto, è la trascuratezza degli interni che crea un effetto

⁵⁵ *Idem*, p. 2.

⁵⁶ Uno di questi è l'uso dell'aggettivo "pauvre" per qualificare Cappuccetto rosso dopo l'incontro con il lupo.

simile a quello delle nature morte: i tessuti e gli oggetti sparsi qua e là sono bui e ammassati con noncuranza, quasi come se la casa fosse disabitata e conseguentemente “morta” in quanto “non vissuta” dai proprietari. Ciò rinvia altresì all’inattività che regna nell’abitazione. Secondariamente, seguendo la direzione di lettura occidentale che procede da sinistra a destra, l’oggetto che attira dapprima l’attenzione di chi osserva è l’ascia brandita dal boscaiolo: questa evoca senza dubbio l’idea della mutilazione o del sanguinamento se usata su un essere vivente, e finalmente della morte. Spostando lo sguardo verso destra, poi, incontriamo Cappuccetto rosso a cui sembra quasi che gli oggetti sporgenti dal baldacchino del letto possano cadere in testa da un momento all’altro; se ciò accadesse, il secchio e la stola, così come il grande vaso tondeggiante più in alto, potrebbero farle del male. Infine, ancora più a destra, il lupo è l’emblema della pericolosità, il cui incontro può essere letale e nefasto. Insomma, l’idea di un pericolo e di una morte imminente aleggia sull’incisione del maestro neerlandese così come aleggia sulla fiaba.

VI.5.3 Veduta d'insieme



Fig. VI.7: apertura sulle pagg. de *Le Petit Chaperon rouge*, 1742, Paris, Bibliothèque Nationale de France (la foto è nostra).

Dell'edizione neerlandese prenderemo infine in considerazione alcuni aspetti tipografici e paratestuali.

Come accade per altre fiabe contenute in quest'edizione, l'immagine prodotta da Simon Fokke si trova in posizione speculare rispetto alla vignetta di Jacques de Sève. Più precisamente, come si può evincere dalla Fig. VI.7, la vignetta dell'artista francese è collocata alla pagina 1, al di sopra del titolo del racconto e dell'inizio del testo; l'incisione a pagina intera di Fokke, invece, si trova nella facciata precedente, non numerata. In questo modo, una volta aperto il libro alla pagina de *Le Petit Chaperon rouge*, il lettore può vedere entrambe le immagini in una sola volta. La sua esperienza di lettura, pertanto, procederà a partire da sinistra con l'incisione di Fokke, per poi continuare alla pagina accanto con la vignetta

di Sève. Sulla base delle analisi che abbiamo proposto circa queste ultime due illustrazioni, possiamo avanzare alcune considerazioni relativamente alla fruizione del testo e delle immagini da parte del lettore-spettatore.

In primo luogo, è significativo notare che *Le Petit Chaperon rouge* è il primo racconto di questa raccolta. L'editore ha ritenuto di doverlo posizionare in apertura al volume, sconvolgendo l'ordine stabilito dal manoscritto e dall'edizione Barbin. Sfogliando l'opera, quindi, quella di Fokke è la prima illustrazione di uno dei racconti su cui il lettore-spettatore si imbatte⁵⁷: la figura del maestro neerlandese introduce lo spettatore all'interno dell'universo meraviglioso della fiaba di Cappuccetto. Ovvero, l'immagine funge da presentazione a questo singolo racconto e al contempo da soglia agli altri *contes* contenuti nel volume. Posizionando le due immagini una di seguito all'altra all'interno della stessa apertura, l'editore intende pertanto affidare all'illustrazione di Fokke la funzione di presentazione e premessa alla fiaba.

In effetti, come abbiamo dimostrato in precedenza, l'incisione di Fokke è stata concepita per essere letta da sinistra verso destra. Ora, procedendo dall'estremità sinistra, il lettore si imbatte sulla porta d'ingresso della casa della nonna, aperta sulla campagna; sicché, il percorso che compie l'occhio procede a partire da un ambiente esterno, per poi continuare verso destra con l'interno della casa. Riflettendo su quest'ultimo aspetto in altri termini, l'uscio corrisponde al vero e proprio varco d'accesso per penetrare nell'azione della storia; l'avevamo infatti precedentemente classificato come un possibile dispositivo d'effrazione. Introducendosi immaginativamente nella stanza, l'osservatore diventa un testimone della tragedia che si consuma nell'abitazione. Cosicché, quest'ingresso è al contempo un modo per entrare sia nell'episodio della vicenda che nel percorso iconografico

⁵⁷ In realtà la prima illustrazione del libro è il frontespizio; tuttavia, lo consideriamo come un'immagine a sé stante. L'illustrazione di Fokke è la prima che illustra uno dei *contes*. In ogni caso, si rimanda al Cap. IV relativo all'analisi dei vari frontespizi.

creato dalle immagini. Lo sguardo dello spettatore si sposterà poi sull'immagine di Sève, che raffigura lo stesso spazio interno dell'illustrazione di Fokke. Di conseguenza, prima ancora di leggere la storia, il lettore, solamente osservando le due immagini, può essere in grado di comprendere che riproducono lo stesso ambiente. Ad esempio, il letto è il medesimo: entrambi hanno un baldacchino con una tenda e in ambedue vi è il lupo coricato; se nel primo è solo, e Cappuccetto è ancora in piedi, è logico immaginare che la fanciulla nella vignetta di Sève sia la stessa rappresentata a letto con l'animale. Il fatto che le due illustrazioni si trovino adiacenti, quindi, crea un percorso visivo che ha origine all'esterno e procede in seguito verso l'interno degli ambienti.

Possiamo concludere pertanto che le due immagini comunichino tra di loro, producendo un itinerario visivo secondo un sistema fuori-dentro. Nonostante siano state eseguite da due artisti diversi, le due illustrazioni si rivelano qui quanto mai pertinenti e dialoganti l'una con l'altra. Quest'intesa visuale non è scontata, poiché questo risultato non si ottiene per tutte le fiabe. Come vedremo nei prossimi capitoli, le immagini relative ad altre storie non creano affatto una continuità tematica come le due in questione, ma contrastano e discordano tematicamente tra loro.

Non è solo il dialogo, ma altresì l'attinenza diegetica a legare le due illustrazioni. Queste, infatti, sono poste secondo l'ordine temporale stabilito dalla fiaba. Laddove Fokke rappresenta l'entrata di Cappuccetto a casa della nonna, Sève raffigura il momento successivo, nel quale il lupo sbrana la povera bambina. Non solo, i due boscaioli – posti all'estrema sinistra – potrebbero essere ricondotti addirittura al momento che precede entrambe le fasi illustrate, dove Perrault spiega al lettore il motivo secondo il quale il lupo non può mangiare fin da subito Cappuccetto. In ogni caso, non si verificano qui anticipazioni rispetto al finale della fiaba come accadrà per altri racconti, dal momento che le due immagini si trovano ordinate secondo la scansione temporale corretta.

Dalle considerazioni proposte emerge che nell'edizione neerlandese le due immagini poste l'una accanto all'altra siano complementari, poiché esse dialogano tra loro, creando una sorta di racconto per immagini ordinato e sensato. D'altronde, dovrebbe essere proprio quest'ultima una delle funzioni principali dell'illustrazione.

VI.6 Considerazioni finali

In conclusione, va considerato il ruolo delle immagini per quanto riguarda la fruizione di questo preciso racconto. Nella rassegna critica in apertura al capitolo, abbiamo menzionato il fatto che *Le Petit Chaperon rouge* è senza troppi dubbi lo scritto perraultiano più conosciuto e fortunato. Le immagini correlate a questa storia, pertanto – e soprattutto le prime illustrazioni come quella del manoscritto e dell'edizione Barbin – svolgono un ruolo rilevante nella creazione dell'universo meraviglioso e fittizio associato alla fiaba. Sono soprattutto queste due vignette d'esordio ad aver plasmato l'immaginario collettivo, dove primeggia senz'altro la rappresentazione del lupo a letto con Cappuccetto rosso. Per di più, il guazzo del manoscritto e l'incisione di Antoine Clouzier fissano inevitabilmente un precedente iconografico, a cui gli illustratori successivi hanno guardato e presumibilmente guardano tutt'ora. Pertanto, non c'è da sorprendersi se la quasi totalità delle illustrazioni associate al racconto – tanto quelle studiate in questo elaborato, quanto quelle successive e più contemporanee – rappresentino la scena del lupo a letto con la vittima, sia essa la nonna o la protagonista. Questa scena è, in primo luogo, uno dei momenti chiave del racconto, dove si svolge il vero dramma della vicenda. Secondariamente, la scena manifesta il tono volutamente ammonitorio e fosco del racconto;

in sintesi, illustra il comportamento che non bisogna tenere in situazioni analoghe a quelle narrate, nonché le modalità in cui non bisogna agire in contesti sconosciuti. Ute Heidmann, infatti, scrive a tal proposito che

la vignette qui surplombe le début du texte (autant dans le manuscrit que dans l'édition Barbin) montre clairement qu'il s'agit ici du danger de la séduction sexuelle contre laquelle la mère n'a pas mis en garde sa fille et à laquelle sa Mère-grand l'a tout au contraire encore exposée davantage en la dotant d'un coquet petit chaperon rouge⁵⁸.

In effetti, il senso ultimo delle prime due vignette – così come quella di Jacques de Sève e di Simon Fokke – è proprio quello proposto dalla comparatista svizzera. In ogni caso, tutte e quattro le illustrazioni analizzate mostrano il letto in quanto luogo decisivo e risolutivo dell'inganno messo in atto dell'antagonista; quest'ultimo si serve di quest'ambiente domestico – tradizionalmente associato alla tranquillità e alla sicurezza – per farne la propria trappola definitiva, e come abbiamo osservato a più riprese il proprio “teatro dell'orrore”. Contrariamente a ciò che accade nella fiaba de *La Belle au bois dormant* dove tra i due principi c'è connivenza e consenso, ne *Le Petit Chaperon rouge* l'intimità dell'abitazione, e soprattutto del vano della casa destinato al riposo, viene violata e profanata, dal momento che il lupo conquista il suo oggetto del desiderio con la forza.

Poi, è da considerare la vulnerabilità della vittima di fronte all'aggressività dell'animale. Indipendentemente che si tratti di Cappuccetto rosso o della nonna, le due donne sono rappresentate come creature innocenti e indifese davanti alla bestialità innata del lupo. L'insegnamento che finalmente queste illustrazioni veicolano va di pari passo con la morale finale di Perrault: esse mostrano il risultato di una fiducia malriposta, e le

⁵⁸ U. Heidmann, J. M. Adam, *Textualité et intertextualité des contes* cit., p. 86.

conseguenze fatali di un'apparente intesa creatasi sulla base dell'inganno e sulla cruda realtà dei fatti del mondo.

Successivamente, la presenza del letto rimanda a tutta una serie di significati ed interpretazioni, alcuni dei quali sono stati proposti dalle analisi psicoanalitiche di Bruno Bettelheim ed Erich Fromm che abbiamo menzionato in apertura. Come affermato nel capitolo precedente relativo a *La Belle au bois dormant*, la rappresentazione di un letto nel quale uno o più personaggi stanno coricati fa emergere senza dubbio la componente erotica insita nella storia. Il contesto simbolico della fiaba, ma soprattutto le dinamiche visive raffigurate in tutte e quattro le immagini, evocano l'eros, la sessualità e la predazione sessuale. In esse, il lupo – metafora dell'uomo predatore senza scrupoli – si trova a letto o addirittura al di sopra di una donna vittima del suo fascino. È naturale quindi che, seppur non si tratti di rappresentazioni dove la pulsione erotica dell'antagonista è esplicita, la sopraffazione, l'intrusione all'interno di un luogo intimo, nonché l'idea stessa del “mangiare” e del cibarsi di qualcun altro, siano tutte componenti che fanno del letto una sorta di eufemismo che rinvia alla sessualità e alla violenza. Sicché, le quattro immagini che illustrano la fiaba offrono un esempio e una rappresentazione dell'eroticità e della sessualità ulteriore rispetto al racconto del capitolo precedente, soprattutto il guazzo del manoscritto e la vignetta di Clouzier dove il lupo viene rappresentato come un animale domestico intento a giocare con Cappuccetto; in realtà, si tratta di un predatore mascherato che falsa la sua identità e manipola la sua vittima per raggiungere il suo scopo. Inoltre, secondo le illustrazioni de *La Belle au bois dormant* i due protagonisti, spinti dall'amore e dall'impeto giovanile, si accoppiano fisicamente in modo consensuale e affettuoso. Al contrario, le immagini per *Le Petit Chaperon rouge* mostrano che l'avvicinamento fisico passa attraverso il desiderio di carne inteso come appagamento di una fame fisiologica; ne consegue che l'unione tra

l'antagonista e la protagonista non può che essere brutale e coercitiva. Finalmente, si tratta di un abuso che rasenta perfino la pedofilia. Nel capitolo successivo discuteremo di un altro tipo di inganno e di “fame”, del fascino che esercitano l'agiatezza ed il denaro anche se provenienti da un'apparenza sinistra e da una cattiva fama.

Capitolo VII

La Barbe bleue

*Elle aurait attendri un rocher,
belle et affligée comme elle était;
mais la Barbe bleue avait
le cœur plus dur qu'un rocher.
«Il faut mourir, Madame, lui dit-il,
et tout à l'heure.»*

C. PERRAULT, *La Barbe bleue*

VII.1 Riassunto della fiaba

Il racconto narra di un ricco possidente, afflitto da uno sgradevole difetto fisico: un'inquietante barba di colore blu che incute timore a tutte le donne. Un giorno l'uomo chiede in sposa alla sua nobile vicina una delle sue figlie, ma nessuna di queste desidera sposarlo, soprattutto per via del fatto che si è maritato più volte ma le sorti delle sue mogli sono ignote. Tuttavia, dopo una settimana di divertimenti in campagna, la figlia più giovane della nobildonna acconsente a sposarlo.

Poco dopo il matrimonio, Barbablù deve assentarsi per un viaggio improvviso; consegna così tutte le chiavi dell'imponente dimora alla moglie, dandole piena libertà, ad eccezione di una stanza, all'interno della quale le

proibisce severamente di entrare. Una volta allontanato, le amiche della donna accorrono per ammirare le ricchezze e la magnificenza dei saloni della casa; la giovane, però, non riesce a far altro che pensare allo stanzino dove il marito le ha vietato l'accesso. Noncurante delle invitate, scende così le scale, inserisce la chiave nella serratura ed entra nella stanza; qui, su di un lago di sangue rappreso si riflettono i cadaveri appesi delle precedenti mogli del marito. Inorridita e impaurita, alla giovane cade la chiave per terra, che si macchia del sangue delle salme. Ripresasi dallo spavento, risale le scale e cerca di pulire la chiave, ma nonostante tutti gli sforzi il sangue scompare da un lato per poi riappare dall'altro.

La sera stessa Barbablù rincasa inaspettatamente; dopo aver chiesto alla moglie di restituirgli il mazzo di chiavi capisce subito ciò che è accaduto. L'uomo, deluso e infuriato, annuncia alla consorte che farà la stessa fine delle donne che ha visto nello stanzino; prima di ucciderla, però, le concede sette minuti per pregare. Rimasta sola, la ragazza chiama la sorella Anna, chiedendole di salire sulla torre del palazzo per scorgere i fratelli che sarebbero venuti a trovarla proprio quel giorno e chiedere loro di affrettarsi. Dopo alcuni falsi avvistamenti, Anna vede giungere i fratelli. Nel frattempo, Barbablù afferra per i capelli la moglie supplicante ed è quasi sul punto di tagliarle la testa, quando i cognati irrompono nel palazzo e, dopo un breve inseguimento, trafiggono con la loro spada Barbablù che cade a terra esangue.

Dopo l'accaduto, si viene a sapere che l'uomo non ha eredi; così, col patrimonio del marito, la vedova compra delle cariche per i fratelli, dona una dote alla sorella e si sposa nuovamente con un perfetto gentiluomo.

Nella prima morale, Perrault mette in guardia sull'effimerità della curiosità, soprattutto quella femminile, che una volta appagata non vale il caro prezzo delle conseguenze. Infine, nella seconda morale, l'autore stempera il tono orrorifico della fiaba, affermando che non esistono più mariti così dispotici

come Barbablù; addirittura, sostiene che, nei tempi moderni a lui coevi, non si sa più chi sia più autoritario tra una moglie e un marito.

VII.2 Cenni sulla ricezione critica della fiaba

La Barbe bleue è una delle fiabe più affascinanti e avvincenti della raccolta perraultiana. Al suo interno vi troviamo un racconto intriso di galanteria, di fantastico, di meraviglioso, ma altresì di provvidenzialità, di tragicità, di *suspense* e di fiabesco allo stesso tempo. È sicuramente per via di questa ricchezza tematica se il protagonista della vicenda è diventato un personaggio universale, alla pari di uno dei *caractère* di La Bruyère o dei molieriani Tartuffe o Harpagon: Barbablù è per antonomasia l'emblema del marito violento, dell'uxoricida e del *serial killer*.

La componente orrorifica della fiaba, a cui si sostituisce poi un finale felice, ha fin da subito affascinato il pubblico; tant'è vero che, grazie alla diffusione assicurata dalla *littérature de colportage* e dalle *images d'Épinal*, *La Barbe bleue* dell'accademico ha fatto prima il giro di Francia, poi d'Europa e infine del mondo, influenzando tradizioni e versioni orali precedenti¹. A riprova di questa vasta circolazione vi sono le innumerevoli riscritture e gli adattamenti proposti nei secoli da molteplici autori e artisti. Addirittura, il personaggio di Barbablù è penetrato in così tanti strati culturali da arrivare a diventare un vero e proprio verbo: esiste, infatti, nella lingua inglese il verbo *bluebearding*, qualificante un uomo che commette una serie

¹ Si veda, ad es., lo studio di Isabelle Nières: *Une planche d'Épinal. Histoire de la Barbe Bleue: NE 1102*. In: J. Perrot (sous la direction de), *Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVII^e siècle et leur fortune littéraire*. Paris: In Press Éditions, 1998, pp. 75-84.

di femminicidi o che più semplicemente seduce molte donne per poi lasciarle².

Prima di dedicarci alle fonti di Perrault, alle riscritture e alle interpretazioni del racconto, riteniamo utile soffermarci su una particolarità di questa fiaba, relativa al suo genere di appartenenza. In accordo a quanto abbiamo esposto nel Capitolo II, i titoli dei vari racconti sono accompagnati da un sottotitolo – “conte” – presente sia nel manoscritto che nell’edizione Barbin³. Per quanto concerne *La Barbe bleue*, il manoscritto presenta il sottotitolo “conte”; l’edizione Barbin, invece, ne è sprovvista. Se ad un primo sguardo questo dettaglio potrebbe apparire trascurabile o dovuto ad un refuso, o ancora a dei problemi legati al processo tipografico, in realtà è da considerarsi come un particolare considerevole. In effetti, la natura della fiaba è un po’ diversa rispetto alle altre. Prima di tutto, il contesto spazio-temporale non è così indeterminato come negli altri racconti: leggiamo di città, di provincia, di ville in campagna, e poi di vie cittadine, di torri, di vicini di casa. Nondimeno, Perrault delinea in maniera particolareggiata i vari ambienti della dimora del protagonista, nonché descrive minuziosamente gli arredi e gli oggetti che la decorano. Insomma, l’ambientazione ricorda di fatto la realtà coeva all’autore. Secondo Pierre-Emmanuel Moog, l’abitazione di Barbablù è un vero e proprio *hôtel particulier* parigino, costruito ai limiti dell’allora centro cittadino; più precisamente, nei *faubourg* Saint-Germain e Saint-Honoré, luoghi favoriti dai nuovi ricchi per le loro dimore sfarzose, progettate con torri e ampi saloni e gallerie⁴. Pertanto, alla luce di queste precisazioni, l’assenza del

² *Words we’re watching: ‘Bluebeard’, the verb*, «Merriam-Webster», 2018, <<https://www.merriam-webster.com/wordplay/words-were-watching-bluebeard-the-verb>>.

³ Riguardo alla presentazione del corpus, si rimanda al Cap. II.

⁴ Nel 2021 Pierre-Emmanuel Moog, ricercatore e specialista dei *contes de fées*, nonché titolare di un progetto di ricerca sulle illustrazioni dei *contes* perraultiani tuttora in corso alla Bibliothèque Nationale de France, ha tenuto una *lectio magistralis* su *La Barbe bleue* per il Centre National de la littérature de jeunesse. In quest’occasione, Moog ha analizzato

sottotitolo nell'edizione Barbin indica che non si tratta di un "conte", bensì di una "histoire", da cui il doppio genere letterario espresso nel titolo della raccolta, *Histoires ou Contes du temps passé*. Mentre il *conte* crea nel lettore un orizzonte d'attesa tendente al meraviglioso, l'*histoire* ricorda, al contrario, qualcosa di verosimile. È probabile quindi che Perrault abbia voluto proporre una sorta di *histoire tragique*, genere in voga agli inizi del XVII secolo; dopo tutto, la maggior parte degli aggettivi che abbiamo utilizzato per qualificare la fiaba all'inizio del paragrafo rientrano all'interno delle caratteristiche di questo sottogenere.

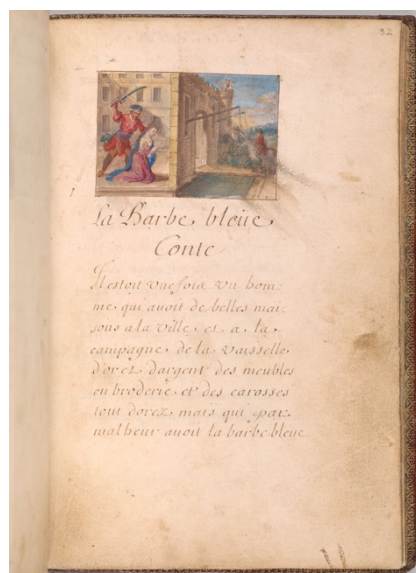


Fig. VII.1, a sinistra: pagina del manoscritto de *La Barbe bleue*, 1695, New York, The Morgan Library and Museum.

Fig. VII.2, a destra: pagina dell'edizione Barbin de *La Barbe bleue*, 1697, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

approfonditamente la fiaba, proponendo delle nuove interpretazioni e delle piste di lavoro interessanti. Cfr. P. E. Moog, *Le bleu de la barbe. Les ressorts du conte dramatique de Perrault*, «Bibliothèque Nationale de France-Département Littérature et Arts», 12 febbraio 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=iCwnVzQ_HrM>. (Ultima consultazione: 19 giugno 2025).

Relativamente alle fonti dalle quali Perrault ha attinto per la sua versione letteraria, occorre precisare il fatto che ai suoi tempi circolavano diverse versioni orali della vicenda dell'omicida; quasi ogni regione, difatti, aveva il suo Barbablù. Paul Delarue e Marie-Louise Ténèze ci informano nel loro *Catalogue* che in Francia erano diffuse essenzialmente tre forme orali del racconto; quella più vicina al *conte* dell'accademico appartiene al secondo nucleo repertoriato dai due specialisti ed è riconducibile alla leggenda de *Le Père Jacques*, proveniente dall'ovest del Paese, precisamente dall'attuale dipartimento della Vandea⁵. In ogni caso, è indubbio ancora una volta che il folklore sia stato per Perrault una fonte primaria. A questa si possono aggiungere svariati miti, agiografie, personaggi realmente esistiti, qualche opera letteraria e la Bibbia⁶.

Relativamente a quest'ultima, nel *Libro della Genesi* celebre è il racconto di Eva che, nonostante il divieto impostole da Dio, stacca un frutto dall'albero della conoscenza e se ne ciba, scatenando l'ira divina e provocando la conseguente cacciata dall'Eden, condannando così il genere umano⁷. Rimanendo in ambito religioso, secondo alcuni commentatori, la figura di Santa Trifina starebbe alla base della storia de *La Barbe bleue*. In breve, la leggenda narra di Conomor le Maudit, regnante despotico della Bretagna. Dopo aver ucciso le prime tre mogli e i relativi figli, l'uomo sposa in quarte nozze Trifina che dà alla luce un figlio, Trémour. Per una serie di concause, Conomor uccide l'erede e taglia la testa alla moglie, resuscitata però poi da San Gildas⁸.

⁵ P. Delaure, M. L. Ténèze, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer: Canada, Louisiane, îlots français des États-Unis, Antilles françaises, Haïti, Île Maurice, La Réunion*, 2 voll. Paris: Maisonneuve & Larose, 1997.

⁶ Cfr. C. Velay-Vallantin, *L'histoire des contes*. Paris: Fayard, 1992, Cap. I, pp. 43-94.

⁷ Cfr. *Genesi* 3, 1-24.

⁸ Cfr. C. Velay-Vallantin, *Barbe-bleue, le dit, l'écrit, le représenté*, «Romantisme», n. 78, 1992, pp. 75-90.

La mitologia, inoltre, è foriera di altri esempi di disobbedienza femminile, come quelli di Pandora e di Psiche. Nella *Teogonia* e ne *Le opere e i giorni*, Esiodo narra della “prima donna umana” alla quale Zeus dona un vaso intimandole di non aprirlo. Per via della sua natura curiosa, Pandora disubbidisce al dio ed apre il vaso, liberando così i mali che affliggono l’umanità: la malattia, il vizio, la vecchiaia, la pazzia e la gelosia⁹. Apuleio, invece, racconta nelle *Metamorfosi* dell’amore tra Eros e Psiche. Curiosa di sapere l’identità del coniuge, Psiche si reca una notte con una lampada dall’amato; la fanciulla lascia però cadere qualche goccia d’olio sulla spalla di Eros, che si sveglia e la abbandona. Dopo una serie di prove, i due riescono infine ad unirsi in matrimonio¹⁰.

La figura di Barbablù è stata altresì assimilata ad alcuni personaggi storici realmente esistiti. Secondo alcuni studiosi, *La Barbe bleue* è ispirata alle vicende che coinvolgono Gilles de Rais, aristocratico francese nonché compagno d’armi di Giovanna d’Arco. Il generale è passato alla storia poiché coinvolto in attività occulte e alchemiche, per le quali si sarebbe servito di centinaia di bambini e di ragazzi, stuprandoli, torturandoli e infine uccidendoli¹¹. Un altro regnante celebre che condivide alcuni tratti in comune con il *serial killer* finzionale è Henry VIII Tudor, re d’Inghilterra e d’Irlanda dal 1509 al 1547. Il tirannico monarca inglese si è sposato sei volte, facendo condannare a morte due delle sue mogli, Anne Boleyn, madre della futura Elizabeth I, e Catherine Howard. Qualche anno fa, al Musée du Luxembourg di Parigi si è tenuta una mostra sulla dinastia Tudor, nella

⁹ Cfr. *Teogonia*, vv. 570-616 e *Le opere e i giorni*, vv. 54-105 in Esiodo, *Opere*. Torino: Utet, 1977.

¹⁰ Apuleio, *Le Metamorfosi o l’asino d’oro*. Milano: Rizzoli BUR, 2015.

¹¹ Su Gilles de Rais si vedano, ad es., V. Petitjean, *Vies de Gilles de Rais*. Paris: Classiques Garnier, 2018, Cap. II, e E. Ferrero, *Barbablù. Gilles de Rais e il tramonto del Medioevo*. Torino: Einaudi, 2004.

quale si diceva che le vicende di Henry VIII avessero effettivamente ispirato Perrault¹².

Accanto all'ambito religioso, a quello mitologico e a quello storico, la letteratura offre ugualmente delle prefigurazioni de *La Barbe bleue*. Rimanendo nel meraviglioso, sono svariati i motivi in comune tra il *conte* perraultiano e le numerose fiabe de *Le Mille e Una Notte*. Ad esempio, un racconto narra del terzo Calender, accolto in un palazzo da quaranta donne che, costrette ad assentarsi, gli donano le chiavi di tutte le stanze della dimora, vietandogli però di entrare in una camera dalla porta dorata; il Calender disubbidisce e, dopo una serie di vicissitudini, perde un occhio¹³. Oppure, il motivo della macchia indelebile è presente nel *Perceforest*, già citato come fonte per *La Belle au bois dormant*. In questo romanzo medievale l'amore proibito tra Lionel e Blanchette viene scoperto grazie ad un dito e poi all'intera mano macchiati indelebilmente di nero.

Le macchie ineliminabili ricordano poi il *Macbeth* di Shakespeare. In questa sanguinaria tragedia, Lady Macbeth, moglie del re Macbeth, spinge il marito a commettere una serie di delitti per assicurarsi il trono di Scozia. In uno dei momenti chiave della *pièce*, la donna, ossessionata dal sangue e dalla colpa, erra sonnambula strofinandosi ripetutamente le mani pensando di avere delle macchie di sangue indelebili¹⁴. C'è poi un altro eroe shakespeariano che ricorda l'uxoricida perraultiano. Nella tragedia dell'*Othello*, il protagonista omonimo, ossessionato dalla gelosia, vuole punire la moglie Desdemona; il dialogo finale tra i due sposi ricorda effettivamente quello tra Barbablù e la moglie, laddove la donna chiede al

¹² Cfr. *Henry VIII a-t-il inspiré le mythe de Barbe Bleue?*, «Musée du Luxembourg-Sénat», 2015, <<https://museeduluxembourg.fr/fr/actualite/henry-viii-t-il-inspire-le-mythe-de-barbe-bleue>>.

¹³ Cfr. *Le Mille e Una Notte*. Roma: Newton Compton, 2016.

¹⁴ Lady Macbeth: "Out, damned spot; out, I say!". Cfr. W. Shakespeare, *The Tragedy of Macbeth*. Oxford: Oxford University Press, 1990, Atto V, Scena 1.

marito di lasciarle del tempo per pregare, ma questo non ne vuole sapere e dà sfogo alla sua furia omicida¹⁵.

La conversazione, tuttavia, più popolare de *La Barbe bleue* è senz'altro quella tra la protagonista e la sorella Anna: l'anafora "Anne, ma sœur Anne" è diventata una formula celebre e proverbiale¹⁶. Questa è un riferimento trasparente alla formula dell'"Anna soror" dell'*Eneide* di Virgilio, dove Anna è la sorella di Didone, regina di Cartagine. Quest'ultima vive nella paura che il suo amato Enea la lasci per fondare la nuova Troia in Italia; nel Canto IV, quando Enea si prepara a partire per il Lazio, Anna ha l'incarico di osservare ciò che succede mentre Didone l'interroga: "Anna, vides toto properari litore circum?"¹⁷. Effettivamente, la formula perraultiana "Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir?" è un calco della domanda virgiliana. In ogni caso, tra l'*Eneide* e i *Contes* sono molti i rimandi e le citazioni, ma non c'è da sorprendersi dato che, da giovane, Perrault si è dedicato al genere burlesco proponendo una parodia in versi proprio dell'*Eneide*¹⁸.

Accanto alle fonti, segnaliamo alcune tra le riscritture letterarie più celebri de *La Barbe bleue*, nate dalle penne di Anatole France, di Margareth Atwood, di Angela Carter e più recentemente di Amélie Nothomb e di Tahar Ben Jelloun. Il premio Nobel per la letteratura Anatole France propone nel 1909 una riscrittura parodistica di alcuni racconti perraultiani, tra i quali *La Barbe bleue*, intitolata *Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue et*

¹⁵ Desdemona: "Kill me to morrow, let me live to night", Othello: "Nay, if you strive", Des: "But halfe an houre", Oth: "Being done, there is no pawse", Des: "But while I say one prayer". Oth: "It is too late". Cfr. W. Shakespeare, *Othello, the Moor of Venice*. Oxford: Oxford University Press, 2006, Atto V, Scena 2.

¹⁶ Su quest'ultima si veda l'articolo di P. E. Moog, *Sœur Anne, je ne vois rien...qu'une poétique de la manipulation*, «Féeries», n. 14, 2017, pp. 1-17.

¹⁷ Virgilio, *Eneide*. Roma: Newton Compton, 2012, Libro IV, v. 416, p. 196.

¹⁸ Sull'intertestualità tra l'*Eneide*, *La Barbe bleue* e gli altri *contes* si veda U. Heidmann, J. M. Adam, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier*. Paris: Classiques Garnier, 2010, pp. 130-142.

autres contes merveilleux, il cui sottotitolo – *D’après des documents authentiques* – stabilisce fin dal principio il tono ironico della raccolta¹⁹. Il Barbablù di France è un personaggio complesso e le sue mogli sono figure eccentriche; invertendo la morale originale, France crede che la curiosità femminile non sia che una reazione ad un mondo maschile incomprensibile. La sua versione è un’ironica critica alle convenzioni sociali e alle ipocrisie borghesi del tempo²⁰. Con la raccolta del 1979 intitolata *The Bloody Chamber*, Angela Carter sottopone al lettore un Barbablù gotico²¹. Il racconto eponimo è una riscrittura in chiave psicosessuale, dove la stanza segreta diventa una camera dei piaceri. L’autrice britannica trasforma la dimora del *serial killer* in una sorta di labirinto, pieno di rimandi al desiderio sessuale, alla violenza maschile e al femminismo. In questa versione, infatti, la protagonista viene salvata dalla suocera, che uccide il figlio sparandogli in mezzo agli occhi²². In seguito, Margaret Atwood, maestra della distopia e dell’analisi psicologica, pubblica nel 1983 la raccolta *Bluebeard’s Egg*²³. Nel racconto eponimo, Sally è imprigionata in una relazione ambigua con Ed, un Barbablù contemporaneo; l’autrice canadese analizza le dinamiche di potere che si instaurano tra predatore e vittima, nonché la difficoltà delle donne a decifrare i segnali d’allarme in un mondo maschiocentrico²⁴. Molto intrigante e ricco di *suspense* è poi il romanzo *Barbe bleue* di Amélie Nothomb, pubblicato nel 2012²⁵. Qui,

¹⁹ A. France, *Les Sept Femmes de la Barbe-bleue et autres contes merveilleux*. Paris: Calamann-Levy, 1909.

²⁰ Cfr. D. Wolfe Levy, *History as Art: Ironical Parody in Anatole France’s “Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue”*, «Nineteenth-Century French Studies», vol. 4, n. 3, 1976, pp. 361-370.

²¹ Cfr. A. Carter, *The Bloody Chamber*. London: Penguin Random House, 2006.

²² Cfr. R. A. Sheets, *Pornography, Fairy Tales, and Feminism: Angela Carter’s “The Bloody Chamber”*, «Journal of History of Sexuality», vol. 1, n. 4, 1990, pp. 633-657.

²³ M. Atwood, *Bluebeard’s Egg*. New York: Anchor Books, 1998.

²⁴ Cfr. C. Sturgess, *Manipulating Clichés: Margaret Atwood’s Romance Narrative “Bluebeard’s Egg”*. In: C. Raynaud, P. Vernon (édité par), *Fonctions Du Cliché: Du Banal à La Violence*. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 1997, pp. 143-148.

²⁵ A. Nothomb, *Barbe bleue*. Paris: Albin Michel, 2012.

l'umile protagonista condivide un lussuoso *hôtel particulier* parigino con un nobile spagnolo, un uomo affascinante, colto e cuoco sopraffino. Durante l'appuntamento fisso della cena, tra i due si instaura una dinamica tinta di erotismo psicologico, dove i commensali si scambiano battute pungenti e dirette. La camera proibita è una camera oscura, utilizzata da Don Elmirio per sviluppare le fotografie fatte ai cadaveri delle sue precedenti coinquiline; è qui che Saturnine riesce infine a rinchiudere il suo carnefice. Nothomb sovverte quindi la tradizione, proponendo un romanzo breve ricco di mistero e *dark humor*²⁶. Da ultimo, Tahar Ben Jelloun pubblica nel 2014 la raccolta *Mes contes de Perrault*²⁷. L'autore franco-marocchino rievoca le atmosfere de *Le Mille e Una Notte* e coinvolge nella vicenda anche la famiglia e la comunità, soprattutto quella femminile. Si tratta di una riscrittura in chiave francofona e orientale; la curiosità viene qui vista come un mezzo per poter svelare delle verità scomode e mettere in discussione l'autorità²⁸. La critica di Ben Jelloun si indirizza infatti verso quelle realtà patriarcali ancora esistenti, dove la donna deve ancora lottare per la propria libertà individuale²⁹.

Infine, quanto alle interpretazioni psicologiche o psicoanalitiche de *La Barbe bleue*, primeggia la lettura di Bruno Bettelheim. Anche lo psicologo austro-statunitense giunge alle nostre medesime conclusioni circa la natura della fiaba: dal punto di vista tematico, egli afferma infatti che

²⁶ Cfr. I. Mattazzi, *Barbe Bleue entre Charles Perrault et Amélie Nothomb. La réécriture littéraire comme miroir du monde sensible*, «Féeries», n. 15, 2018, pp. 1-14.

²⁷ T. Ben Jelloun, *Mes contes de Perrault*. Paris: Éditions du Seuil, 2014.

²⁸ Cfr. V. Cappellari, *Il mito letterario di barbablù in una riscrittura orientale di Tahar Ben Jelloun*, «AIC», n. 26, 2020, pp. 157-164.

²⁹ Dopo queste riscritture, accenniamo altresì all'*album de jeunesse* scritto e illustrato da Camille de Cussac, che mette in scena un simpatico Barbablù quebecchese contemporaneo (*Barbe Blue, le maudit québécois*. Paris: Marcel & Joachim, 2017). Siamo intervenuti a fine 2023 in un convegno proponendo proprio uno studio di questa riscrittura. Cfr. A. Fanton, *Barbe Blue le maudit Québécois de Camille de Cussac: réécriture et illustration d'un conte perraultien en sauce québécoise*. In: C. Brancaglion, M. Modenesi, O. Palusci (a cura di), *Les cultures du Canada: au-delà du passé, vers l'avenir – The Cultures of Canada: Beyond the Past, Towards the Future*. Trento: Tangram Edizioni Scientifiche, 2024, pp. 315-326.

in realtà la storia non è una fiaba, perché con l'unica eccezione del sangue indelebile sulla chiave [...], non ha nulla di magico o sovrannaturale. Cosa più importante, i personaggi non attraversano nessuna fase di sviluppo; benché il male venga alla fine punito, questo non procura né salvezza né consolazione. Barbablù è una storia inventata da Perrault³⁰.

Al centro di quest'ultima vi sono due aspetti principali: l'amore geloso e la tentazione dei sentimenti sessuali. In fondo, precisa Bettelheim, *La Barbe bleue* "non è che un amalgama di crimine e di sesso"³¹. Nel momento di assenza del marito, la protagonista si concederebbe alle attività sessuali con i suoi ospiti, cedendo alle proprie pulsioni. Colpevole, infatti, la ragazza non confessa a nessuno il proprio crimine – l'accesso metaforico nella stanza segreta – ma subisce le conseguenze delle sue azioni illecite. Tuttavia, a detta di Bettelheim, il racconto invita al perdono dell'infedeltà matrimoniale e alla cautela in seguito alla scoperta di un tradimento. La chiave macchiata indelebilmente di sangue, inoltre, indica secondo lo psicologo la deflorazione della giovane sposa, poiché rompendosi, l'imene macchia di sangue l'organo maschile. Secondo Clarissa Pinkola Estés, invece, la chiave rappresenta lo strumento per l'accesso alla conoscenza da parte della protagonista:

it [*the key*] is the entry to the secret all women know and yet do not know. The key is both permission and endorsement to know the deepest, darkest secrets of the psyche, in this case the something that mindlessly degrades and destroys a woman's potential³².

La psicoanalista statunitense, perciò, identifica la chiave come una scelta per la donna, che è libera di optare per l'inconsapevolezza o, al contrario,

³⁰ B. Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe* [*The Uses of Enchantment*]. Milano: Feltrinelli, 2014, p. 287.

³¹ *Idem*, p. 289.

³² C. P. Estés, *Women who run with the wolves. Myths and stories of the wild woman archetype*. New York: Ballantine Books, 1992, p. 51.

può scegliere di conoscere la verità. In ogni caso, l'intento di Perrault è evidentemente quello di mostrare gli esiti negativi di alcune pratiche del suo tempo, come le *mésalliances*³³, nonché quello di denunciare certi comportamenti coniugali devianti e tossici a danno delle donne. Non va dimenticato il fatto che il manoscritto dei *Contes de ma mère l'Oye* è dedicato a Mademoiselle, nipote di Luigi XIV in procinto di convolare a nozze con lo sposo scelto dal sovrano³⁴. La messa in guardia per la ragazza riguarda proprio la vita coniugale che sta per condividere con uno sconosciuto. La fiaba insegna metaforicamente che sette volte su otto le donne ne rimangono vittima; tuttavia, una volta su otto è invece l'uomo a cadere. Parafrasando quanto afferma Clarissa Pinkola Estés, sta a Élisabeth-Charlotte scegliere il comportamento più adeguato. Inoltre, il racconto è una chiara satira verso i borghesi che vogliono vivere come dei signori. Come fa Molière in chiave comica circa una trentina d'anni prima con *Le Bourgeois gentilhomme*, anche l'accademico mostra un borghese che vive come un aristocratico; quest'ultimo, tuttavia, non ha il sangue blu, di colore blu non ha che la barba. Allo stesso modo, *La Barbe bleue* presenta al pubblico le debolezze dei nobili squattrinati. A questo proposito, Alice Brière-Haquet scrive:

Barbe-Bleue est en réalité un conte sur le patrimoine, sur la transmission par le mariage et sur sa circulation entre les classes laborieuses aisées, ici représentées par Barbe-bleue, et l'aristocratie désargentée qui, pour se renflouer, doit marier ses filles à ces voisins douteux qui ont moins le sang que la barbe bleue³⁵.

Perrault contesta quindi quegli aristocratici decaduti che, attirati dal luccichio dorato che avvolge alcuni facoltosi *parvenu*, sono disposti a

³³ Cfr. F. Fix, *La Barbe bleue de Perrault: les secrets mal gardés d'une mésalliance*, «Galleria», n. 15, 2020, pp. 303-306.

³⁴ Su Élisabeth-Charlotte d'Orléans si rimanda al Cap. V.

³⁵ A. Brière-Haquet, *Politique des contes. Il était une fois Perrault aujourd'hui*. Paris: Classiques Garnier, 2021, p. 73.

concedere la propria figlia a dei mostri poco raccomandabili per poter *redorer son blason* e acquisire “de belles maisons à la ville et à la campagne”³⁶. Effettivamente, dal 1664 Colbert mette in atto una serie di operazioni di controllo e validazione dei titoli nobiliari per cercare di arginare questi matrimoni che rischiano di elevare troppo l’alta borghesia, tanto da finire per controllare lo Stato. Questo è ciò che accadrà un secolo più tardi, quando la borghesia prenderà le redini del potere. Ad ogni modo, l’*affaire des mésalliances* è una questione rilevante per l’epoca e interessa l’opinione pubblica; non c’è da sorprendersi, dunque, se Perrault l’abbia inserita all’interno della sua *histoire*.

³⁶ Cfr. Z. Dong, *Mésalliances et mariages inégaux: étude de cas dans des œuvres de l’âge classique* [Thèse de doctorat]. Paris: Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, 2020, Cap II.

VII.3 Il manoscritto

VII.3.1 *L'aspetto plastico*



Fig. VII.3: vignetta del manoscritto illustrante *La Barbe bleue*, 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.

Il guazzo che illustra la fiaba de *La Barbe bleue* è uno dei più interessanti della serie contenuta nel manoscritto. Già ad un primo sguardo, infatti, l'immagine appare costruita secondo una logica iconica ben ponderata.

La scena si svolge in un castello. Partendo dalla sinistra, possiamo vedere un uomo vestito di rosso e di blu che brandisce una spada con la mano destra, mentre con la sinistra afferra i capelli di una donna. Quest'ultima, davanti a lui e inginocchiata a terra con le mani giunte, indossa un abito rosa e una stola blu ed è intenta a pregare. La coppia si trova nella corte interna del castello, chiusa da una cinta muraria sulla destra, dove è collocato un arco con un ponte levatoio abbassato che permette di attraversare il fossato che circonda la dimora. Sopra al ponte mobile possiamo distinguere due uomini a cavallo, l'uno vestito di blu e l'altro di

rosso; i due stanno cavalcando in direzione del cortile interno. Sulla sommità della torre angolare e circolare delle mura c'è una figura appena distinguibile dipinta di bordeaux, che probabilmente sta agitando le braccia in aria. Nell'estremità destra dell'immagine, infine, si staglia un paesaggio naturale, dove si possono riconoscere delle colline verdastre e delle montagne, ed un cielo diurno velato da qualche nuvola.

L'illustrazione è piuttosto eloquente: ciò che viene rappresentato dall'artista anonimo è il *climax* della fiaba, laddove Barbablù sta per tagliare la testa alla moglie, mentre Anna, dalla cima della torre, segnala ai fratelli di affrettarsi a raggiungere la sorella in pericolo. La scena si riferisce, quindi, alla parte finale del racconto; più precisamente, si tratta del momento nel quale la protagonista, scesa dalle scale della torre dove si è intrattenuta con la sorella per interrogarla riguardo l'arrivo dei fratelli, si inginocchia davanti al marito supplicandolo per avere qualche istante per pregare; Barbablù, però, non ne vuole sapere e alza la spada per decapitarla. L'ancoraggio testuale dell'immagine è pertanto il seguente:

La pauvre femme descendit [*de la tour*] et alla se jetter à ses pieds toute épleuré et toute echeveleé, cela ne sert de rien dit la Barbe bleüe, il faut mourir puis la prenant d'une main par les cheveux et de l'autre levant son coutelas, en l'air il alloit luy abbatre la teste, la pauvre femme se retournant vers luy et le regardant avec des yeux mourans le pria de luy donner un petit moment pour se receuillir non non dit il, recommande toy bien a Dieu et levant son bras... Dans ce moment on heurta si fort a la porte du Chateau que la Barbe bleue s'arresta tout court [*sic*]³⁷.

Per l'esattezza, il guazzo raffigura quei sei punti di sospensione trascritti dal copista che si trovano tra il sollevamento del braccio da parte di Barbablù – “[...] et levant son bras” – e l'entrata in scena dei fratelli

³⁷ C. Perrault, *Tales of Mother Goose. The dedication manuscript of 1695 reproduced in collotype facsimile with introduction and critical text by Jacques Barchilon*, 2 voll. New York: Pierpont Morgan Library, 1956, vol. I, pp. 142-143.

salvatori – “Dans ce moment [...]”: questa sospensione nella narrazione indica l’acme dell’azione. I punti sospensivi, per di più, fungono da attivatori per l’immaginazione del lettore-spettatore, a cui non viene spiegato che cosa accade, ma deve figurarselo autonomamente. L’illustrazione è dunque il risultato di questo processo compiuto dall’artista, che raffigura il momento culminante della *suspense* creatasi precedentemente per mezzo dei due dialoghi che hanno luogo parallelamente: l’uno tra la protagonista e la sorella Anna, l’altro tra la prima e il marito. Nel primo la fanciulla domanda informazioni alla sorella, mentre nel secondo risponde alle minacce del marito.

Questi chiarimenti circa il riconoscimento della scena manifestano l’arguzia con la quale l’artista è riuscito a rappresentare diverse azioni aventi luogo nel medesimo momento. Per realizzare questa simultaneità è necessaria un’organizzazione spaziale adeguata, che consenta di individuare primariamente quale sia l’azione principale. Pertanto, prima di concentrarci sugli spazi, ci dedicheremo alla distinzione figura-sfondo, al fine di determinare l’ordinamento dei vari elementi che compongono la vignetta.

All’interno dell’articolazione figura-sfondo, uno dei criteri elaborati da Edgard Rubin per la sua analisi fenomenologica consiste nella cosiddetta “impostazione soggettiva dell’osservatore”, secondo la quale è lo spettatore a decidere cosa attira di più la sua attenzione³⁸; l’elemento catalizzante corrisponde alla *figura*. Nella vignetta, ciò che attrae il nostro sguardo è senz’altro la coppia di sposi. Ciò è dovuto, in primo luogo, ai loro colori brillanti rispetto allo sfondo monocromatico; poi, per via del carattere oggettuale che assumono i due corpi, i cui contorni sono ben definiti e tendenzialmente convessi; successivamente, è la loro dimensione a suggerirne la rilevanza, nonché il fatto che si trovino inclusi all’interno di ciò che li circonda. Quest’ultimo elemento compone lo *sfondo*, equivalente

³⁸ Cfr. G. Kanizsa, *Grammatica del vedere* cit., p. 44.

dell'edificio, degli altri personaggi e del paesaggio di fondo. Più precisamente, quello che attornia i due protagonisti passa in secondo piano, pur rimanendo lo schema di riferimento dotato di una sua propria struttura e capace di influenzare la configurazione dell'intera composizione. Dopo tutto, è anche grazie allo sfondo se possiamo identificare la scena con precisione; in assenza di quest'ultimo, la figura avrebbe potuto corrispondere a Barbablù decapitante una delle sue precedenti mogli. Questa distinzione primaria ci fornisce gli strumenti per poter proseguire con lo studio dell'organizzazione spaziale.

Dal punto di vista degli spazi, salta fin da subito agli occhi il fatto che la vignetta è bipartita. Essa, infatti, è divisa in due dal muro merlato presente al centro dell'immagine, che suddivide l'interno del castello dall'esterno; ovvero, la scena di sinistra con Barbablù e la moglie, da quella di destra con i fratelli della protagonista che giungono a cavallo. Il muro diventa pertanto un elemento che è allo stesso tempo decorativo e funzionale per la suddivisione delle due aree. Queste ci permettono di identificare la gerarchia scenica dell'immagine, quindi le due tipologie di spazio rappresentato. Utilizzando il metodo messo a punto da Stéphane Lojkine, possiamo classificare come scena principale la zona di sinistra, interna al castello; conseguentemente, la parte destra corrisponde all'ambiente accessorio, funzionale alla scena vera e propria. In altre parole, l'*espace restreint* coincide con la corte interna del castello, dove Barbablù è in procinto di decapitare la sua sposa. Il cortile è lo spazio dell'azione principale, il luogo della simbologia associata alla scena. Inoltre, esso è ben delimitato dall'edificio sul fondo e dal muro a destra. Come accennato in precedenza, questa demarcazione è sia materiale, poiché organizza lo spazio, che simbolica, dal momento che costituisce la prospettiva attraverso la quale il lettore è spettatore della scena. Per meglio dire, il muro indica l'*écran de la représentation*, quindi lo schermo attraverso il quale possiamo

vedere la vicenda. Riprendendo le parole di Lojkine, lo schermo è ciò che si interpone e crea una rottura tra l'*espace vague* e l'*espace restreint*³⁹. Tra i due si viene a creare pertanto una situazione simile a quella che abbiamo riscontrato studiando la vignetta de *La Belle au bois dormant*: la parete merlata regola l'ordine materiale della scena e al contempo ne rivela il gioco simbolico, che risiede nel divieto che la scena in qualche modo trasgredisce. Noi spettatori possiamo presenziare alla violenza domestica che si consuma all'interno della dimora grazie all'assenza del muro frontale. Lo scandalo che la scena produce è proprio quest'ultimo: la rivelazione e l'esibizione del sopruso familiare nel momento del suo apice. In ogni caso, l'*espace restreint* è il luogo che i protagonisti raggiungono dopo un tragitto diegetico che fa salire la tensione drammatica. È proprio il caso del nostro *conte*: Barbablù e la moglie scendono nel cortile in seguito al ritmo serrato dei dialoghi evidenziato in precedenza. L'*espace vague*, al contrario, si situa al di fuori della scena propriamente detta. Nella vignetta, corrisponde allo spazio oltre le mura, quindi al di là del portale d'accesso al castello. In quest'area troviamo i due fratelli a cavallo e la sorella Anna. Riguardo quest'ultima, la sua posizione sia nel racconto che nell'immagine risulta marginale; infatti, la ragazza si trova letteralmente sul confine dell'*espace restreint*, sulla cinta muraria che chiude l'area della scena principale. La consideriamo parte dell'*espace vague* poiché più vicina ai fratelli, e dal punto di vista iconografico si trova all'esterno del castello. Un'altra funzione dell'*espace vague* è quella di conferire profondità geometrica al campo scenico, che in questo caso si estende fino alle montagne sullo sfondo.

Per quanto riguarda il muro assente che ci permette di vedere Barbablù e la moglie, possiamo considerarlo come un dispositivo di effrazione, che consente all'osservatore di penetrare all'interno dell'*espace restreint* rimanendo nell'*espace vague* circostante. Questa apertura è stata definita

³⁹ Cfr. S. Lojkine, *La scène de roman* cit., p. 245.

da Daphne Hoogenboezem come una “voyeur perspective”⁴⁰; in effetti, così come accadeva nella vignetta de *La Belle au bois dormant*, anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un meccanismo scenico e iconografico che manifesta la componente voyeuristica dell’immagine.

A questo punto, mediante l’analisi dell’aspetto cromatico proporremo qualche ulteriore spiegazione in merito all’incidenza e all’importanza che assumono Barbablù e sua moglie all’interno della composizione.

Osservando la vignetta emergono quattro dominanti cromatiche, costituite dai colori rosso, blu, rosa e ocra⁴¹. Quest’ultimo è stato utilizzato dall’artista per il castello e per la strada oltre il fossato. Nell’*espace restreint*, l’ocra permette ai due protagonisti di emergere dal punto di vista cromatico, poiché il colore funge da fondale per la scena principale. Barbablù, poi, indossa una veste rossa, cinta alla vita da una fascia blu; le gambe sono coperte da una calzamaglia arancione e da un paio di ghettoni grigi, mentre ai piedi porta delle calzature marroni. È evidente che il rosso e il blu primeggino rispetto agli altri colori; il blu, per altro, è reso noto al lettore fin dal titolo, in quanto attributo e nome del protagonista. Curiosamente, però, nel guazzo solo la parte frontale della barba dell’uomo è tinta di blu, il resto è di un castano quasi biondo. Al contrario, i capelli sono interamente blu, quasi come se l’uomo indossasse una bandana. Guardando la colorazione con più attenzione, si potrebbe ipotizzare l’idea che l’artista abbia dipinto primariamente la barba e i capelli con un colore consueto e solo in un secondo momento abbia dato una veloce pennellata di blu alla barba e poi tinto con lo stesso pigmento i capelli; questo risultato potrebbe essere altresì dovuto al tempo e al deterioramento del

⁴⁰ Cfr. D. Hoogenboezem, *Medievalism and Magic: illustrating classical French fairy tales*. In: A. C. Montoya et al. (edited by), *Early Modern Medievalisms. The Interplay between Scholarly Reflection and Artistic Production*. Leiden: Brill, 2010, pp. 249-283.

⁴¹ In accordo all’approccio adottato per gli altri guazzi, non ci baseremo nemmeno in questo caso sulla simbologia e i significati associati ai vari colori, poiché variabili nel tempo e tendenzialmente non oggettivi.

manoscritto. In ogni caso, relativamente alla protagonista, il suo abito è rosa con qualche inserto bianco o beige nel busto; sopra il vestito è poi adagiata una lunga stola blu. Questo colore unito al rosa, a cui potremmo poi aggiungere il bianco, compone una triade cromatica che abbiamo già incontrato a proposito del guazzo de *La Belle au bois dormant*, dove la protagonista indossava per l'appunto un abito rosa, blu e bianco. Nel capitolo avevamo qualificato quei colori come un deliberato rimando alle rappresentazioni della Vergine. Ora, nella vignetta de *La Barbe bleue*, la ragazza è rappresentata mentre indossa i medesimi colori; per di più, è raffigurata mentre prega: è inginocchiata ed ha il capo chino e le mani giunte. Il riferimento mariano salta dunque agli occhi dell'osservatore, e soprattutto agli occhi di una lettrice della fine del XVII secolo – Élisabeth-Charlotte d'Orléans – figlia della dottrina promossa dalla Controriforma cattolica che ha incoraggiato una visione e una rappresentazione didascalica e dogmatica della Vergine⁴². Il richiamo cromatico – nonché la posa della ragazza che approfondiremo in seguito – servono a veicolare e rievocare alla memoria del lettore i dogmi e il carattere bonario associato alla madre di Cristo. Indipendentemente dal significato dei tre colori, la loro presenza nel guazzo evoca l'idea di purezza, di innocenza, di carità, di umanità e di virtù. Queste ultime sono tutte qualità riscontrabili nella rappresentazione della protagonista, che appare nel guazzo come una vera e propria martire. Non solo Maria, può darsi che l'artista si sia ispirato altresì a qualche rappresentazione di Santa Trifina, martire decapitata dal marito a cui abbiamo accennato nella rassegna critica d'apertura. L'iconografia associata alla santa bretone propone generalmente scene relative alla sua decapitazione da parte del marito: ad esempio, è possibile ammirare sul soffitto ligneo della cappella di Sainte-Tréphine a Pontivy, in Bretagna,

⁴² A questo proposito si rimanda a quanto affermato nel Cap. V.

delle pitture rappresentanti la storia della santa, tra cui un medaglione raffigurante Conomor che con una spada sta per tagliare la testa a Trifina⁴³.

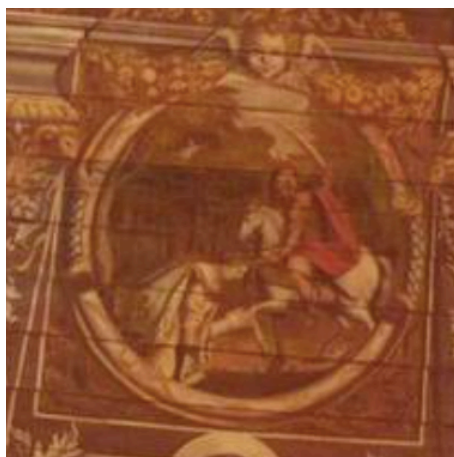


Fig. VII.4: dettaglio su Santa Trifina, 1623 ca., pittura su legno, Pontivy, Chapelle Sainte Triphine.

Non è da escludere il fatto che l'artista fosse a conoscenza o avesse familiarità con il culto della santa e che si fosse ispirato a qualche sua rappresentazione per il guazzo.

Il rosso ed il blu sono i colori utilizzati anche per i fratelli e la sorella della protagonista: ciò fa in modo che si verifichi una continuità narrativa tra le due parti che compongono la vignetta. Ciononostante, i tre non riescono ad emergere cromaticamente in modo considerevole: i fratelli per via del fondo azzurro-verdastro e la sorella per le sue dimensioni ridotte. Insomma, il fulcro narrativo della vignetta è senz'altro sulla coppia a sinistra. Quest'enfasi è ribadita altresì da un ulteriore aspetto del livello plastico, quello relativo alle cosiddette forze visive teorizzate da Rudolph Arnheim⁴⁴.

⁴³ Si veda *Chappelle Sainte-Triphine*, «Ministère de la Culture. POP: la plateforme ouverte du patrimoine», 13 gennaio 2025, <<https://pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA00091567>>.

⁴⁴ R. Arnheim, *Art and Visual perception* cit..

Dal punto di vista compositivo, o meglio fenomenico, è possibile identificare nel guazzo diverse linee vettoriali, dotate di una direzione e di un verso ben precisi. Queste conferiscono un certo grado di dinamicità alla scena e al contempo ne esaltano la tensione drammatica; non solo, i vettori indicano quelle forze invisibili che appartengono alla dimensione puramente fenomenica che influenzano inevitabilmente il processo di visione. Osservando con attenzione il guazzo, possiamo individuare svariate linee che puntano verso l'alto e verso destra.

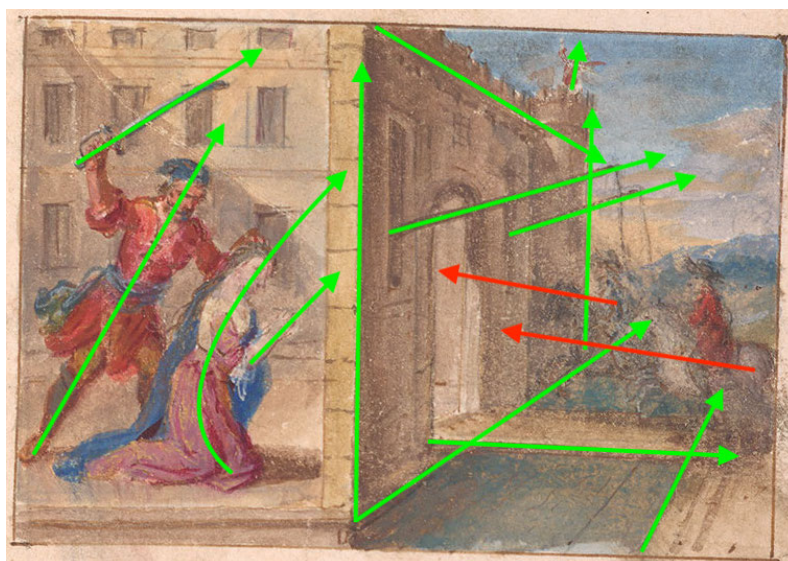


Fig. VII.5: i vettori nella vignetta del manoscritto illustrante *La Barbe bleue*, 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.

Ad esempio, la Fig. VII.5 mostra come la spada di Barbablù e la posizione del suo corpo, così come il corpo della fanciulla e soprattutto le sue mani giunte, diano origine a dei vettori ascendenti tendenti verso la destra della vignetta, quindi in direzione dell'*espace vague*. Ancora, i lati verticali esterni delle mura creano delle linee che tendono verso l'alto. Le travi che sorreggono il ponte levatoio e l'impalcato ligneo, poi, puntano verso destra,

così come le linee immaginarie che crea il fossato. Infine, la sorella Anna sulla torre angolare prolunga lo slancio dato dalla costruzione sottostante e dalla posizione del suo corpo. Sembra quindi che una forza immaginaria proveniente dalla parte sinistra del guazzo agisca verso la parte destra. Qui, a porre resistenza vi sono solamente i due fratelli a cavallo. Questi, data la loro direzione opposta rispetto ai vettori appena descritti, sono le uniche forze che agiscono in contrasto. Questa disparità ci porta a evidenziare la mancanza di equilibrio visivo della composizione, poiché la maggior parte delle immaginarie linee vettoriali punta verso la destra. Un motivo di questo squilibrio è dato dalla direzione di lettura che l'autore della vignetta ha stabilito. Pare, infatti, che l'artista abbia realizzato il guazzo secondo la convenzione pre-classica della lettura delle immagini, secondo la quale si procede da sinistra verso destra. Effettivamente, rifacendoci al testo del *conte*, leggiamo di Barbablù in procinto di decapitare la moglie quando improvvisamente i cognati fanno irruzione nel castello. L'immagine segue pertanto la stessa struttura sintattica del testo, come accade d'altronde per altre illustrazioni del manoscritto. Dall'immagine possiamo dedurre una legenda simile alla seguente: "Barbablù taglia la testa alla moglie *mentre* accorrono i fratelli di quest'ultima". L'ordine degli elementi nell'illustrazione e nel testo è quindi il medesimo.

Tali precisazioni ci portano a considerare, a questo punto, l'aspetto figurativo del guazzo.

VII.3.2 L'aspetto figurativo



Fig. VII.6: vignetta del manoscritto illustrante *La Barbe bleue*, 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.

All'interno della serie del manoscritto, il guazzo de *La Barbe bleue* è forse l'illustrazione che più di altre riesce a rappresentare il mutamento insito nella scena, ossia lo spostamento nello spazio e l'operato dei vari soggetti e oggetti coinvolti nell'azione. Effettivamente, per via della sua natura in qualche modo biunivoca, l'immagine coinvolge ben cinque soggetti intenti a svolgere cinque movimenti differenti. Tuttavia, nonostante questa pluridinamicità, il moto dei vari personaggi rientra in un'unica modalità: il guazzo rappresenta, infatti, dei *movimenti bloccati*, ossia una fase del moto arrestata e sospesa temporalmente. Procedendo secondo la direzione di lettura esposta precedentemente, la coppia di sposi è quella che tra i diversi soggetti manifesta maggiormente la modalità del *movimento bloccato*. In primo luogo, i vettori obliqui e il conseguente squilibrio nella direzione visiva provocano nell'osservatore l'idea del movimento. In secondo luogo, la

stasi è resa più che mai evidente dall'innalzamento della spada e dalla posizione obliqua del corpo di Barbablù; l'uomo è difatti colto nel momento di massima elevazione del braccio, pronto ad abbassarsi da un momento all'altro. Possiamo affermare altrettanto circa il movimento della sorella Anna, le cui braccia sono ben alzate verso l'alto. Quanto ai fratelli, cognitivamente l'osservatore si rende conto della sospensione momentanea del moto per via dei cavalli, che presentano le gambe anteriori alzate, sintomo che sono in movimento e stanno procedendo al galoppo. Purtroppo, la qualità dell'immagine contenuta nel manoscritto non ci consente di spingerci oltre circa i due animali; possiamo ciononostante ipotizzare che attorno ai due equini possa essere presente della polvere sollevata dagli zoccoli, come accade nel guazzo de *Le Chat botté* che coinvolge anch'esso dei cavalli. In questo caso, attraverso delle inferenze cognitive, l'osservatore si renderebbe conto della traccia lasciata nello spazio dai due animali in movimento, che evidenzierebbe ulteriormente il congelamento dell'azione. Per quanto riguarda quest'ultima, il guazzo funziona come una sorta di macchina narrativa che riproduce sia la *suspense* creata dal testo che la contemporaneità delle varie azioni raffigurate: Barbablù che brandisce in aria la sua spada, sua moglie che prega, Anna che agita le braccia e i due fratelli che cavalcano. Tutte queste azioni avvengono nello stesso momento e sono collegate tra loro sia in termini cronologici che in termini causali da quelle che Ruggero Eugeni definisce delle *coniunzioni iconiche*, che sostituiscono a livello visivo le congiunzioni verbali o gli avverbi connettivi indicanti la causalità o la temporalità delle diverse azioni⁴⁵. A livello iconico, queste congiunzioni possono corrispondere alle pose assunte dai personaggi, alla disposizione dei vari soggetti nello spazio e alle linee vettoriali che essi creano. Pertanto, nella vignetta siamo in presenza di un *aggregato di azioni*,

⁴⁵ Cfr. R. Eugeni, *Analisi semiotica dell'immagine* cit., p. 61.

composto da quattro azioni che hanno luogo nel medesimo istante⁴⁶, collegate tra loro attraverso delle congiunzioni iconiche di diversa natura. L'unione avviene principalmente grazie alle linee vettoriali presenti nell'immagine, le medesime che abbiamo identificato in precedenza⁴⁷. Di conseguenza, possiamo osservare che, partendo dall'*espace restreint*, i vettori creati dai corpi dei due sposi e dalla spada puntano verso l'alto; in questa zona, troviamo la sorella Anna. Nell'*espace vague*, infine, le travi e il ponte conducono lo sguardo verso i due uomini a cavallo, i quali, a loro volta, ci portano nuovamente nell'*espace restreint*. Insomma, si viene a creare una sorta di rimbalzo che aggrega le varie azioni. Infine, per quanto concerne l'aspettualizzazione di queste ultime, l'artista ha scelto di rappresentarne la fase centrale, affidando all'osservatore il compito di immaginarne l'incoatività e la terminatività. Ad esempio, per quanto riguarda Barbablù, lo spettatore può ricostruire autonomamente il momento nel quale l'uomo sfodera e alza la spada e quello in cui la abbassa tagliando la testa della moglie.

In considerazione di quanto emerso, risulta che le azioni siano legate da delle congiunzioni indicanti la contemporaneità, quali “mentre” o “nel frattempo”. Riproponendo la legenda proposta per definire la direzione di lettura, possiamo trascrivere l'immagine nei seguenti termini: “Barbablù sta per decapitare la moglie *mentre* la sorella Anna scorge i fratelli, che *nel frattempo* affrettano il passo”. Tale grado di contemporaneità è riscontrabile altresì nella rappresentazione delle reazioni emotive che i vari soggetti mettono in scena.

A tal proposito, prenderemo maggiormente in considerazione l'aspetto passionale espresso da Barbablù e la moglie; nonostante le condizioni della vignetta non ci permettano di formulare delle osservazioni sicure circa i due

⁴⁶ Consideriamo il cavalcare dei due fratelli come un'unica azione compiuta da due soggetti.

⁴⁷ Si veda Fig. VII.5.

fratelli a cavallo, avanza ugualmente delle ipotesi circa questi ultimi. In ogni caso, i due protagonisti esprimono la loro emotività *in termini puntuali*, secondo cui una fase di un singolo evento passionale viene isolato e riprodotto, in accordo con la rappresentazione fissata del movimento. Barbablù è qui l'emblema della rabbia e della furia: ha una postura dinamica e decisa e il suo volto manifesta crudeltà e determinazione. La sua collera ha l'obiettivo di decapitare la donna. L'uomo incarna la malvagità e il pericolo imminente; è l'aggressore dominante che si scaglia sulla vittima dominata. Sotto di lui, la moglie esprime disperazione e implorazione; è impotente di fronte al marito e in un gesto estremo chiede aiuto a Dio. Per di più, gli occhi chiusi nel suo volto esprimono rassegnazione e accettazione della decisione del consorte, quindi sottomissione ad esso. In contrasto con la forza bruta del marito, la ragazza presenta la fragilità e l'innocenza di una vittima. Con quest'apparenza disperata, la protagonista è in grado di evocare nello spettatore un forte senso di *pathos*, per mezzo del quale chi osserva partecipa alla commozione della donna e allo stesso tempo ne desidera la salvezza. Quest'ultima è assicurata dall'arrivo dei fratelli: il loro galoppo manifesta effettivamente urgenza e determinazione. Con la loro presenza, quasi come fossero il dio di una tragedia greca, essi sono il *deus ex machina* che mettono fine alla tragedia. In effetti, le travi e le corde che reggono il ponte rievocano una *mechanè* greca che innalza le divinità salvifiche che scendono sulla scena per l'appunto *ex machina*. In ogni caso, la scena esprime un forte grado di drammaticità commista alla speranza di una risoluzione. Contrariamente a quanto accade nel guazzo de *Le Petit Chaperon rouge*, la presenza di personaggi altri oltre ai protagonisti crea in questo caso nell'osservatore un'aspettativa di salvezza per la vittima.

VII.4 L'edizione Barbin



Fig. VII.7: A. Clouzier, *La Barbe bleue*, 1697, incisione su legno, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

La vignetta de *La Barbe bleue* realizzata da Antoine Clouzier per l'edizione Barbin è una fedele riproduzione del guazzo del manoscritto, poiché non viene invertita durante il processo di calco come accade per le altre incisioni della serie. L'immagine, infatti, mantiene la sua configurazione originaria, preservando la divisione centrale e le posizioni dei personaggi nello spazio. Nell'incisione vediamo quindi la stessa scena della vignetta originale, con gli stessi personaggi intenti a svolgere i medesimi movimenti e azioni. Pertanto, per un'analisi dell'aspetto plastico e figurativo rimandiamo a quanto affermato nel paragrafo precedente. Come accade per altre fiabe, tuttavia, il fatto che la vignetta *princeps* e quella di Clouzier siano pressoché identiche non esclude la presenza di alcune distinzioni, che possono assumere un significativo interesse per il nostro esame. La prima

differenza su cui ci soffermeremo riguarda la bipartizione dello spazio e gli effetti che quest'ultima provoca nell'economia della vignetta.

Sia nel guazzo che nell'incisione, il muro centrale divide in due settori l'immagine, permettendo così al lettore-spettatore di essere testimone di due azioni in contemporanea. Questa caratteristica poliscenica dell'immagine è un'invenzione che risale alla tradizione iconografica medievale e rinascimentale, che solitamente non viene presa in considerazione dagli artisti del Classicismo francese, poiché la poliscenicità non rispetta gli ideali di *vraisemblance* e di *unité d'action* in voga all'epoca⁴⁸; generalmente, vengono infatti preferite le rappresentazioni monosceniche, come accade, ad esempio, per la maggior parte delle illustrazioni contenute all'interno delle serie del manoscritto, di Clouzier e di Sève. In ogni caso, l'illustrazione de *La Barbe bleue* si differenzia dalle altre per via di questa bipartizione esplicita che Clouzier rende ancora più manifesta rispetto al guazzo originario. L'artista francese, in effetti, non riproduce il basamento della corte interna su cui si trovano Barbablù e la moglie, ma la sua immagine inizia direttamente con la raffigurazione del livello più superficiale del terreno. In questo modo, il profilo del muro centrale occupa verticalmente l'intera superficie della vignetta, dall'estremità inferiore a quella superiore, rendendo la divisione tra le due parti ancora più netta. Questa dicotomia della configurazione concorre a rendere ancor più evidente l'effetto di *suspense* prodotto dall'immagine, dal momento che il lettore-spettatore ha modo di vedere più chiaramente la simultaneità delle due azioni: per mezzo di una sorta di *zoom* che avvicina ulteriormente le due azioni, si può osservare a sinistra il pericolo imminente, a destra l'arrivo della salvezza.

⁴⁸ Cfr. A. Fowler, *Renaissance Realism. Narrative images in literature and art*. Oxford: Oxford University Press, 2003, pp. 20-24.

Da questa prima differenza ne deriva una seconda, legata all'edificio presente nella scena. L'assetto bipartito della vignetta, anche per via della diversa tecnica, sottolinea ed esplicita ulteriormente la differenza architettonica tra l'interno e l'esterno dell'abitazione raffigurata. In effetti, la corte interna della dimora di Barbablù, visibile nel lato sinistro, ricorda il cortile di un *hôtel particulier* cittadino; l'essenzialità della facciata, proporzionata e simmetrica, unita ai due ordini di finestre separate da una cornice marcapiano sono le caratteristiche di una delle due ali laterali di una lussuosa palazzina parigina⁴⁹. Tale constatazione si allinea con la tesi proposta in precedenza in merito all'ambientazione urbana dell'*histoire* e all'abitazione del protagonista⁵⁰: Barbablù vive in un prestigioso *hôtel particulier* di Parigi, in uno dei nuovi quartieri in costruzione agli allora confini del centro cittadino. Tuttavia, la facciata esterna dell'edificio stona con il cortile in stile *classique français*, dal momento che è la fedele riproduzione di un castello medievale, con il suo ponte levatoio, le sue mura merlate e i suoi torrioni laterali. Sorge spontaneo, a questo punto, interrogarsi sulle ragioni di una tale divergenza stilistica. Prima di procedere con la formulazione di qualche ipotesi riteniamo nondimeno opportuno ricercare nel testo quale sia la tipologia abitativa del protagonista fornitaci dall'autore. Qui, ci viene suggerita implicitamente un'ambientazione urbana, soprattutto grazie alla descrizione degli ambienti esterni e interni della casa; tuttavia, è significativo notare che Perrault ometta qualsiasi menzione diretta di un castello o di un *hôtel particulier*. L'accademico, infatti, si limita ad indicare le abitazioni del protagonista

⁴⁹ Cfr. J. M. Pérouse de Montclos, *L'architecture et l'urbanisme*. In: J. Truchet (édité par), *Le XVII^e siècle. Diversité et cohérence*. Paris: Berger-Levrault, 1992, pp. 343-353; W. Jones, *Leggere le case*. Modena: Logos, 2013; il documentario *Les trésors des hôtels particuliers: du Marais aux Champs Élysées*, F. Cros de Fabrique, S. Bion, Francia, 2014. Disponibile su: <<https://www.youtube.com/watch?v=7pinaC6amv4>>. Ultima consultazione: 20 giugno 2025.

⁵⁰ Si rimanda al Par. VII.2 di questo capitolo.

come delle “maison”, compresa quella principale che condivide con la moglie:

Il estoit une fois un homme qui avoit de belles *maisons* à la Ville & a la Campagne;

Barbe bleuë pour faire connoissance, les mena [...] à une de ses *maisons* de Campagne;

Les voisines & les bonnes amies [...] avoient d’impatience de voir toutes les richesses de sa *Maison*;

La Barbe bleüe se mit à crier si fort que toute la *maison* en trembla⁵¹.

“Maison”, dunque, è l’unico sostantivo utilizzato per descrivere la tipologia della residenza della coppia. Il motivo per cui Perrault non utilizza l’etichetta di “hôtel particulier” potrebbe apparire banale e immediato: quest’espressione non esiste ancora all’epoca dell’accademico, ma si diffonde dopo l’Ancien Régime per differenziare i vari tipi di edifici designati in francese con *hôtel*⁵².

Eppure, riteniamo che la scelta lessicale di Perrault non sia dovuta ad una semplice assenza del vocabolo preciso, ma sia ragionata e significativa. Nel XVII secolo, infatti, esistono diverse tipologie di residenze: tra queste, ci sono il *palais*, destinato al re o generalmente ad un principe del sangue, l’*hôtel* e, per l’appunto, la *maison*, destinata ad ospitare una famiglia borghese, priva di un titolo nobiliare. La scelta lessicale di Charles risulta, quindi, sensata: egli vuole rimarcare il fatto che il protagonista del racconto è un *roturier*, un uomo non aristocratico, seppur ricco e facoltoso, ma pur

⁵¹ C. Perrault, *Histoires ou Contes du temps passé. Avec des moralitez*. Paris: Claude Barbin, 1697, pp. 57-82, disponibile su <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10545223.f11.item>>. (Ultima consultazione: 20 giugno 2025). I corsivi sono nostri.

⁵² Cfr. C. Benedetti, *L’Hotél de Galliffet, una sede d’Italia a Parigi. Il progetto di conservazione per lo scalone e la cupola* [Tesi di Laurea Magistrale]. Torino: Politecnico di Torino, 2019, Cap. I.

sempre sprovvisto di un titolo. A riprova di ciò, la suocera viene qualificata come “Dame de qualité”, quindi aristocratica.

Riferendoci nuovamente alla presenza di un castello medievale accostato ad un *hôtel particulier* parigino, Pierre-Emmanuel Moog offre una spiegazione che chiarisce la questione di quest'apparente incongruità tra i due stili architettonici:

les tours ne sont pas les exclusivités des châteaux, et certaines demeures de ville, à Paris, en arborent, comme belvédères d'observation. Il s'agit d'une question de prestige, avec l'envie de se pousser le col seigneurial, comme le vestige d'un donjon féodal. Cet élément architectural signale bien ici le riche bourgeois qui veut épouser une femme noble et se faire passer pour un seigneur⁵³.

La vignetta, pertanto, mostra quanto importante sia per il protagonista il matrimonio con una nobildonna: ha commissionato la costruzione di una residenza prestigiosa e moderna che ricordi allo stesso tempo un castello antico, col fine di ostentare una presunta appartenenza ad un lignaggio sorto in tempi antichi. È lapalissiano, perciò, il desiderio di Barbablù di rivaleggiare con i propri vicini; addirittura, vuole una torretta per poter primeggiare in altezza sugli altri.

Questa determinazione, nondimeno, ricorda la stessa tenacia posseduta della famiglia Perrault, appartenente a quella borghesia agiata di cui è parte il protagonista del racconto. Il *milieu* sociale è quindi familiare a Charles e non è da escludere che l'autore aggiunga qualche particolare alla vicenda dell'uxoricida tratto dalla sua propria esperienza. A questo proposito, leggiamo nella biografia dell'accademico redatta da Patricia Bouchenot-Déchin che

sa famille [*de Charles*], issue de la bourgeoisie aisée, flirte volontiers avec les titres, non de noblesse, qu'elle ne possède pas, mais vit noblement. Pour plusieurs d'entre eux, de beaux noms de terres,

⁵³ P. E. Moog, *Dans la fabrique des contes de Perrault* cit., p. 91.

qui font de leurs propriétaires des seigneurs à défaut d'en avoir le rang⁵⁴.

Questa descrizione familiare si avvicina alla situazione di Barbablù, interessato ai titoli e al prestigio. Ciò che è più sorprendente, però, è il fatto che

Jehan Perrault, son grand-père [*de Charles*], brodeur du roi à Tours, était sieur du Deffais et de la Chauverie, appellation honorifique associée au nom des terres qu'il possédait. *Sa principale maison composée de deux corps de logis et d'une tourelle affichait aux yeux de tous son aisance*⁵⁵.

Appare a questo punto più che probabile che Charles abbia un ruolo all'interno del processo illustrativo dei suoi *Contes*, poiché la descrizione della casa del nonno paterno ricorda effettivamente quella delle vignette del manoscritto e di Clouzier, dove la torre ha uno scopo puramente decorativo ma, al contempo, reputazionale.

In ogni caso, la presenza di un castello medievale con alte mura e torri elevate nell'iconografia associata a *La Barbe bleue*, che la maggior parte degli artisti successivi proporranno come dimora del protagonista, è da ascrivere secondo Claude Bremond e Catherine Velay-Vallantin al cosiddetto "procès de seigneurialisation" di Barbablù⁵⁶, che non solo lo vede proprietario di un castello, bensì anche gran signore fin dall'origine, titolo tuttavia che non possiede.

Infine, reputiamo opportuno soffermarci sulla scelta particolare di Perrault di collocare il racconto in un ambiente così riconoscibile e determinato. Quest'aspetto solleva un interrogativo, specialmente se consideriamo la tradizionale atemporalità e aspatialità che contraddistingue il genere fiabesco del tardo Seicento. Una risposta a tale questione può derivare dal

⁵⁴ P. Bouchenot-Déchin, *Charles Perrault*. Paris: Fayard, 2018, p. 23.

⁵⁵ *Idem*, pp. 23-24. Il corsivo è nostro.

⁵⁶ Cfr. C. Velay-Vallantin, *L'histoire des contes* cit., pp. 69-72.

fatto che, in definitiva, i *contes de fées* non sono nati nelle campagne, bensì in città e dalle penne di letterate e letterati abitanti a Parigi. È qui, nei salotti letterari dove “les gens de bon goût”⁵⁷ si riuniscono che fioriscono i racconti di fate. Tony Gheeraert rimarca infatti che

Le conte de fées [...] est un jeu aristocratique entre dames. Il n'est donc ni populaire, ni destiné aux enfants. [...] Il est, au même titre que le portrait ou le bout-rimé, un jeu de société, une distraction mondaine, pratiquée entre adultes raffinés, goûtant la saveur des belles lettres les plus délicates⁵⁸.

Allo stesso modo, Ruth Bottigheimer, esaminando alcune teorie sulle origini delle fiabe moderne, nota che effettivamente le

fairy tales emerged when cities, literate city people, and city possibilities intersected and became a reality in urban people's lives. Venice was the first place where largescale commerce, manufacturing, widespread literacy, and cheap print existed in the same place at the same time. Each of these conditions was a necessary element in the mix needed to produce fairy tales as we know them in the modern world. [...] Fairy tales were new stories for a new age. They were stories about people like us⁵⁹.

Pertanto, la presenza nelle vignette di un edificio urbano ben riconoscibile crea un legame con l'origine del genere che illustrano. Anche per questa ragione non escludiamo il fatto che Charles sia intervenuto espressamente nelle decisioni relative alle illustrazioni del manoscritto o della prima edizione a stampa, domandando agli artisti di rendere individuabile la scena rappresentata, in modo da capire che la vicenda si svolge in un *hôtel particulier* parigino che, in fin dei conti, non è che l'espressione e il

⁵⁷ Perrault qualifica con queste parole quanti hanno apprezzato i suoi racconti in versi apparsi prima della pubblicazione. C. Perrault, *Préface aux Contes en vers*. In: C. Perrault, *Contes*. Paris: Classiques Garnier, 2021, p. 4.

⁵⁸ T. Gheeraert, “*Des contes, avec quoi l'on amuse les dames de Versailles*”, «Le siècle des merveilles: Mme d'Aulnoy et Perrault. Les contes de fées littéraires français à la fin du XVII^e siècle (1690-1700)», 18 agosto 2021, <<https://doi.org/10.58079/rdtp>>.

⁵⁹ R. Bottigheimer, *Fairy Tales. A new history*. Albany: State University of New York Press, 2009, pp. 114-115.

prolungamento del carattere del protagonista. Dopo tutto, come abbiamo avuto modo di constatare analizzando le incisioni di Clouzier per il frontespizio o per *La Belle au bois dormant*, dove i riferimenti al nemico Boileau sono numerosi ed eloquenti, è plausibile concludere che l'accademico sia sceso in campo personalmente durante la stampa dell'edizione Barbin.

VII.5 L'edizione neerlandese

VII.5.1 Jacques de Sève



Fig. VII.8: J. de Sève, *La Barbe bleue*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Nell'incisione di Jacques de Sève sono presenti quattro personaggi. Partendo da sinistra, vediamo un uomo robusto disteso a terra; accanto a lui, in piedi, ci sono due uomini e una donna. Il gruppo si trova all'interno

di uno cortile recintato su due lati. Sullo sfondo vi è la facciata di un palazzo, con un portone d'accesso decorato da una cornice, un fregio e due finestre; le tre aperture sono sormontate da una cornice marcapiano. All'estremità destra della facciata si trova una torre angolare da cui parte un'arcata muraria merlata perpendicolare al corpo principale dell'edificio. Infine, nell'angolo inferiore destro dell'immagine c'è una piccola staccionata lignea.

Questa descrizione delinea perfettamente l'epilogo del racconto, dove i fratelli della protagonista uccidono il cognato. È effettivamente la fase finale del racconto che Sève sceglie di rappresentare: i quattro personaggi si trovano nel cortile antistante la dimora di Barbablù; i due fratelli hanno appena sguainato le spade e trafitto l'uxoricida, mentre la sorella, stremata, esprime la sua gratitudine abbracciando uno di loro. L'ancoraggio testuale su cui è stata costruita l'immagine è pertanto il seguente:

Il [*la Barbe bleue*] reconnut que c'étoient les freres de sa femme, l'un Dragon & l'autre Mosquetaire, de sorte qu'il s'enfuit aussitôt pour se sauver : mais les deux freres le poursuivirent de si près, qu'ils l'attrapèrent avant qu'il pût gagner le Perron. Ils lui passèrent leur épée à travers du corps, & le laissèrent mort. La pauvre femme étoit presque aussi morte que son Mari, & n'avoit pas la force de se lever pour embrasser les frères [*sic*]⁶⁰.

Si tratta del momento conseguente alla trafittura di Barbablù: uno dei due fratelli brandisce ancora la spada che l'ha appena ucciso, mentre la protagonista, sopraffatta ed esausta dalla situazione traumatica appena vissuta, accorre a braccia aperte verso di lui per ringraziarlo.

Relativamente alla concezione degli spazi, come possiamo osservare nella Fig. VII.9, Sève ha organizzato la vignetta secondo due fasce orizzontali: la

⁶⁰ *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités; par M. Perrault. Nouvelle édition augmentée d'une nouvelle à la fin.* La Haye: [s.n.], 1742, p. 19, disponibile su <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8402388/f52.item>>, ultima consultazione: 27 giugno 2025.

prima, quella superiore, corrisponde alle varie parti che compongono l'edificio visibile lungo tutta la lunghezza della vignetta, quella inferiore, invece, equivale al suolo della corte interna della residenza.

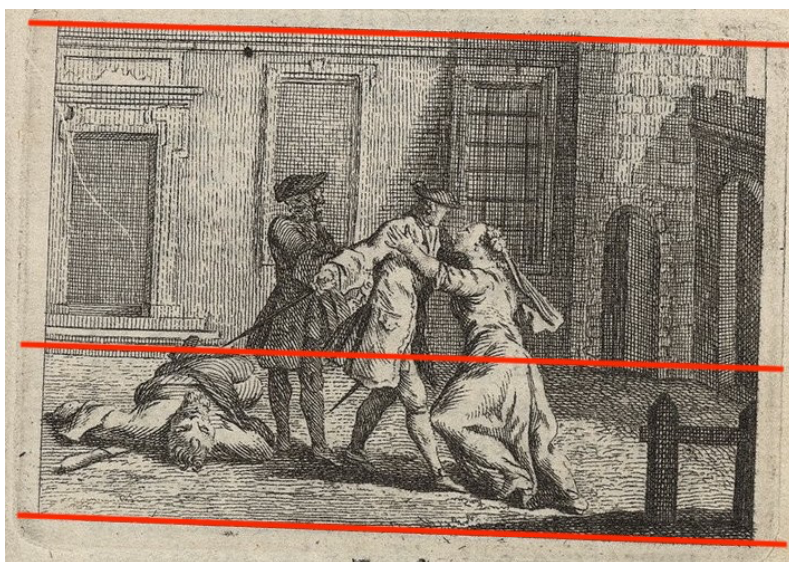


Fig. VII.9: J. de Sève, *La Barbe bleue*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Se la facciata del palazzo risulta complessa in termini morfologici poiché rivestita con diversi materiali lapidei, il cortile è, al contrario, scevro da linee o da forme e risulta piuttosto omogeneo. Le due zone sono inoltre ben definite: i confini tra l'una e l'altra sono ben visibili non solo per via dei contorni delineati ma, altresì, grazie alla diversa *texture* della pietra e della terra. È opportuno evidenziare che gli unici personaggi raffigurati nell'incisione si trovano all'interno della fascia inferiore. Questa bipartizione spaziale ci conduce alla distinzione tematica tra le due aree; a questo scopo, ci rifaremo alle nozioni di *espace retreint* ed *espace vague*.

La zona inferiore corrisponde all'*espace restreint*: è qui dove sono presenti gli attori ed è in questo punto che va in scena l'azione, in un'area ben delimitata. Inoltre, quest'ultima è uno spazio rilevante per la vicenda, è

dove viene stabilito il destino dei vari personaggi. La facciata della residenza di Barbablù, invece, sancisce il confine tra l'*espace restreint* appena descritto e l'*espace vague*. Tutto ciò che sta al di là del primo, quindi oltre l'edificio, è da considerarsi *espace vague*. Quest'ultimo indica normalmente la dimensione del reale, la realtà diegetica che si trova ai margini della scena; in questo caso, però, non ci è dato modo di accedere a questo ambito. Ciò significa che quello che l'artista raffigura è la scena nella sua integralità; ovvero, c'è da parte di Sève una volontà di immediatezza, di focalizzazione sull'azione, che tralascia quegli aspetti decorativi e accessori che invece vengono rappresentati in altre vignette⁶¹. Giunti a questo stadio dell'analisi, riteniamo di approfondire l'aspetto plastico relativo ai personaggi presenti nell'*espace restreint*; a questo scopo, procederemo con la distinzione della figura e dello sfondo all'interno dell'immagine.

Appare chiaro fin da subito che lo *sfondo* corrisponde alla fascia spaziale alle spalle del gruppo, quindi alla facciata della residenza di Barbablù. I quattro personaggi, invece, rappresentano senza dubbio la *figura*. Prima di tutto, è la loro dimensione che ci porta a considerarli tali. In secondo luogo, il gruppo si trova all'interno di una zona chiusa, che li include e circonda. Per di più, i loro bordi sono ben definiti e tendenti alla convessità. Non si tratta, tuttavia, di una figura unica, in quanto costituita da tre diverse unità. Queste sono individuabili per mezzo della resa delle luci e delle ombre operata da Sève. Vediamo, infatti, che alcuni personaggi sono illuminati dalla luce, mentre altri sono in ombra. Per l'esattezza, la coppia costituita dalla protagonista e dal fratello che la fanciulla sta per abbracciare è

⁶¹ Si pensi, ad esempio, all'incisione per *La Belle au bois dormant* già analizzata o a quelle de *Le Chat botté* e *Les Fées* che esamineremo nei capitoli successivi. Cfr. la banca dati iconografica disponibile su: <https://edvara.infofactory.it/edizioni-iconotestuali-delle-fiabe-di-charles-perrault-per-una-banca-dati-intermediale/tagsearch/jacques-de-seve/?&undefined=undefined&order=ASC&orderfield_8469=FE1756291460920&opened_tab=8469>, ultima consultazione: 15 novembre 2025.

rischiarata dal sole; al contrario, l'uomo che si trova alle spalle del duo è ombreggiato, oscurato dall'ombra del fratello. Il corpo esanime di Barbablù, infine, è nuovamente illuminato. Si viene a creare, quindi, uno schema che alterna luce ed ombra, che non è solamente funzionale per la discriminazione delle diverse unità, ma è altresì indicativo di un livello interpretativo più profondo. L'individuazione di alcune linee vettoriali soggiacenti all'immagine ci consentirà di approfondire quest'ultimo aspetto.

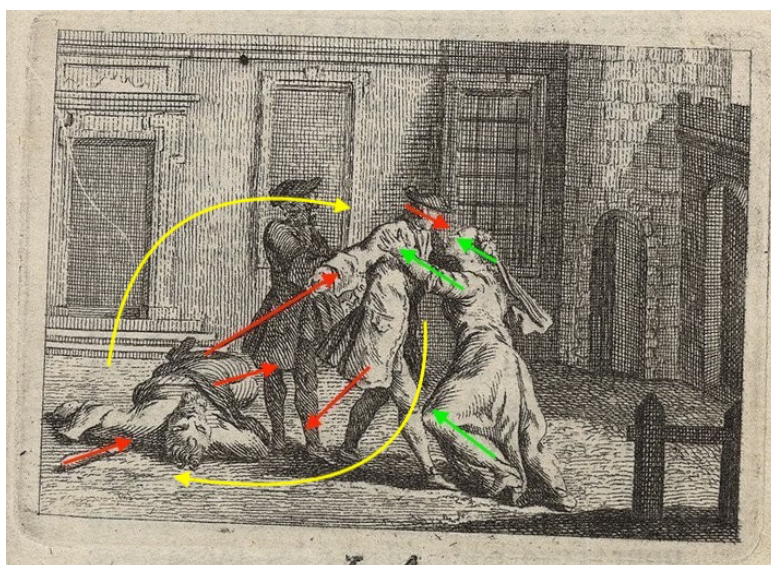


Fig. VII.10: i vettori nell'incisione di J. de Sève, *La Barbe bleue*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Come vediamo nella Fig. VII.10, all'interno del gruppo si viene a creare una sorta di percorso circolare. Seguendo l'ormai attestata direzione di lettura da sinistra, la daga o il "coutelas" con cui si è presumibilmente difeso Barbablù dà origine ad un vettore che punta verso il suo cadavere; l'orientamento delle ginocchia della salma e soprattutto la spada del fratello in luce, poi, prolungano questa linea immaginaria che attraversa il fratello in ombra e conduce al terzo uomo. Quest'ultimo ha la testa orientata verso la sorella, il cui volto, il braccio sinistro e il corpo, però, agiscono come una

spinta controcorrente che riporta nuovamente l'occhio verso l'uomo. A questo punto, lo sguardo del lettore-spettatore è ricondotto verso il basso per mezzo della spada del fratello in ombra che punta a terra dove giace Barbablù. Questo itinerario visivo coinvolge tutti e tre i personaggi maschili, creando un *continuum* identitario che li unisce e allo stesso tempo li differenzia. Nel dettaglio, appare come se il corpo esaminate di Barbablù, ormai deceduto e sconfitto, riprendesse vita: l'uomo passa metaforicamente dalla morte alla vita – rappresentata dal ragazzo in luce – per mezzo del fratello ombreggiato. Quest'ultimo rimanda in effetti ad una dimensione intermedia, un limbo tra l'aldilà e l'aldiquà: il suo essere in ombra gli conferisce un'aura fantasmatica che sembra ricondurre il protagonista verso la vita. Quest'ambiguità è accentuata ulteriormente dal volto dell'uomo, che pare presentare due facce: sebbene il tricorno che indossa suggerisca che il suo volto è quello che guarda verso il cadavere di Barbablù, i boccoli e l'ondulazione della capigliatura conferiscono ai capelli la fisionomia di un volto, o addirittura di un teschio, che guarda verso destra, al fratello. Il ragazzo assume perciò le sembianze di un Giano bifronte, che guarda alla morte a sinistra e alla vita a destra, facendo da tramite tra queste due dimensioni. Quanto all'uomo abbracciato dalla sorella, egli è invece privo di volto: il suo viso è bianco e non presenta alcuna espressione, a differenza di Barbablù la cui faccia è delineata dettagliatamente⁶². In definitiva, il ragazzo non è che un'emanazione del protagonista: per salvare la sorella, anch'egli cede alla violenza e impone la sua forza sul suo avversario. È come

⁶² Siamo consapevoli del fatto che sarebbe a questo punto opportuno un confronto con altre vignette simili, al fine di assicurarci che questa zona bianca non sia dovuta ad un effetto della stampa o dell'inchiostro oppure a un difetto della matrice. Tuttavia, data la rarità di quest'edizione, non ci è possibile confrontare la vignetta di Sève con le sue gemelle presenti in altri esemplari appartenenti alla stessa tiratura. Riteniamo, in ogni caso, che l'esito della vignetta sul lettore-spettatore riguardi questa specifica edizione appartenente al nostro corpus, che abbiamo, tra l'altro, avuto modo di consultare di persona alla Bibliothèque Nationale de France a Parigi, constatando che il volto dell'uomo è effettivamente bianco e privo di espressioni facciali.

se Barbablù resuscitasse e prendesse vita nel corpo dell'uomo che, prima o poi, perirà come la sua vittima. L'andamento circolare della dinamica assume quindi un significato universale e può essere letto come un monito verso il genere maschile: non cedete alla violenza ma cercate delle alternative per risolvere i conflitti, altrimenti, presto o tardi, troverete qualcuno che vi sconfiggerà a sua volta. Questa morale, indipendentemente dall'intenzionalità di Jacques de Sève, si aggiunge alle due *moralité* avanzate da Perrault: se queste ultime due si rivolgono maggiormente al pubblico femminile, quella di Sève interpella, viceversa, gli uomini.

L'interpretazione appena proposta ha gradualmente orientato la nostra analisi verso l'aspetto figurativo che ci apprestiamo ora ad esaminare, occupandoci dei movimenti, delle azioni e dalle passioni messe in scena dal gruppo di personaggi.

Relativamente al moto, Sève rappresenta un *movimento bloccato*: l'artista crea dunque un'istantanea della scena che cattura una fase temporalmente puntuale del movimento. A livello percettivo, il lettore-spettatore si accorge che i corpi dei due fratelli in luce si stanno per congiungere, anche grazie alle due direzioni opposte evidenziate precedentemente dalle linee vettoriali⁶³. Essi sono raffigurati durante un momento di stasi che precede la loro unione imminente. La loro azione è dunque resa durante la sua fase *durativa*, ossia nel momento centrale laddove i due fratelli sono precedentemente partiti dalla loro posizione originaria (fase incoativa), per poi arrivare a incontrarsi definitivamente (fase terminativa). Più precisamente, la vignetta rappresenta un *aggregato di azioni*: nonostante Barbablù sia immobile e quindi non compia alcunché, il fratello in ombra volge comunque lo sguardo verso di lui, verso l'uomo che ha precedentemente aiutato ad uccidere. Tra questi due si crea quindi un legame cronologico e causale che suggerisce ciò che è avvenuto in un

⁶³ Si vedano i vettori verdi e rossi nella Fig. VII.10.

momento antecedente; in altre parole, lo sguardo del ragazzo rappresenta una *congiunzione iconica* che indica al lettore-spettatore quando e come è morta la vittima che si trova a terra. Gli altri due fratelli, poi, sono coinvolti nella loro conseguente azione di unione. La disposizione spaziale dei vari corpi diviene quindi l'espressione dei rapporti temporali e causali tra i vari personaggi: Barbablù è morto, ucciso dai due fratelli, e mentre uno dei due si guarda indietro verso ciò che ha appena compiuto, l'altro guarda avanti e accorre dalla sorella, la quale a sua volta si getta su di lui per ringraziarlo. È soprattutto attraverso il loro gesto che possiamo individuare i mutamenti interiori ai personaggi: la passione manifestata da questi è mostrata dall'artista francese *in termini puntuali*, poiché ogni attore esprime un'emozione differente e isolata rispetto alle altre. Rimanendo sulla coppia, la sorella è colei che più di tutti rivela le proprie emozioni: il suo sguardo, rivolto verso il fratello, manifesta gratitudine e ammirazione; le sue braccia sono aperte e pronte ad accogliere il ragazzo. Le gambe, inoltre, indicano che la giovane sta correndo verso l'uomo. Quest'ultimo a sua volta si dirige verso la sorella e con il braccio destro sembra indicare con la spada il corpo di Barbablù, quasi a dimostrarle ciò che ha appena compiuto. Come accade in altre incisioni realizzate da Sève, l'atmosfera drammatica e a tratti patetica è qui evidente: la ragazza quasi si prostra ai piedi del fratello, mentre questo mantiene una posa risoluta, come un guerriero che ha appena sconfitto il suo nemico. Effettivamente, la scena raffigurata rimanda ad un episodio mitologico, nel quale gli eroi accorrono per sconfiggere l'avversario: il cadavere possente e ingombrante di Barbablù ricorda quello di un titano appena ucciso, rendendo così la scena una piccola battaglia della lunga Titanomachia. Da parte sua, la protagonista con la sua veste morbida, il capo decorato da un diadema di fiori e il velo che si agita al vento, ricorda una dea greca. L'aura mitologica che avvolge l'azione è effettivamente un tratto tipico nella serie di Sève, che abbiamo già evocato relativamente a

La Belle au bois dormant e che sarà ancora più evidente ne *Les Fées*. In ogni caso, la vignetta riproduce la tragicità e la drammaticità del testo del racconto, assimilabile a tutti gli effetti ad una tragedia greca.

L'epicità e l'aspetto mitologico, da intendersi nella sua accezione più perversa e immorale, è altresì riscontrabile nella vignetta. Riallacciandoci a quanto abbiamo affermato in precedenza circa l'identità maschile violenta degli uomini rappresentati, la protagonista abbraccia e ringrazia un fratello che ha appena compiuto un omicidio. In effetti, la sua espressione di gratitudine verso il ragazzo può essere vista come eccessiva: la donna si getta nelle braccia del fratello quasi come fosse il suo amante, facendo trasparire così non solo un accenno di relazione incestuosa, ma soprattutto la sua fascinazione per la violenza. Dopo tutto, la ragazza decide di sposare Barbablù pur non sapendo le sorti delle sue altre mogli precedenti; inoltre, disubbidisce deliberatamente al marito, nonostante la fermezza e le intimidazioni dell'uomo. Infine, non si sottrae al suo martirio, ma è pronta a subire le conseguenze della violenza di Barbablù, rischiando e confidando solamente nell'arrivo dei fratelli. In una certa misura, pertanto, la vignetta manifesta la componente viziosa e sadica insita nella protagonista.

VII.5.2 Simon Fokke



Fig. VII.11: S. Fokke, *La Barbe bleue*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

È innegabile che, tra le illustrazioni de *La Barbe bleue* analizzate fino ad ora, l'incisione a pagina intera realizzata da Fokke sia la più suggestiva e affascinante. In effetti, le incisioni dell'artista neerlandese hanno la capacità

di trasportarci in un universo fiabesco, lussureggiante e incantevole; è proprio questa l'atmosfera che avvolge la scena che vediamo rappresentata nella Fig. VII.11. Qui, possiamo distinguere in primo piano una figura maschile e una femminile. La donna è inginocchiata a terra, ha una capigliatura raccolta in uno *chignon* e indossa una tunica con una toga. L'uomo, barbuto e in piedi a destra della donna, porta invece una veste che gli arriva al ginocchio legata in vita da una cintura; la mano sinistra regge uno stocco orientato verso il basso come fosse un bastone da passeggio e sul capo ha un cappello che ricorda un fez. La coppia si trova all'interno di un giardino recintato da alte mura merlate, dove sono presenti un imponente albero in primo piano, un albero più basso e dei cespugli sul fondo; accanto a uno di questi, all'estremità destra del cortile, c'è un grande portone a due ante. Al di là dell'apertura si erge un maestoso castello, composto da un ampio mastio centrale coperto da un tetto a falde ottagonale sormontato da una croce, un corpo centrale più basso con un grande abbaino e delle alte finestre lungo il lato e, infine, una torre angolare rotonda. Sopra quest'ultima, inquadrata tra le merlature, c'è una figura che indossa un abito mosso dal vento, che sta comunicando con due uomini a cavallo posti al di fuori dal maniero, intenti ad agitare le braccia. Sullo sfondo, si possono scorgere delle montagne che probabilmente terminano in uno specchio d'acqua; il cielo che sovrasta la scena è prettamente nuvoloso. Come in altre sue immagini, Fokke ha raffigurato nell'incisione per *La Barbe bleue* due momenti chiave del racconto, separati temporalmente tra loro. Per indagare questa pluriscenicità non procederemo seguendo la solita sequenza, ovvero analizzando primariamente l'aspetto plastico e successivamente quello figurativo, bensì alterneremo e mescoleremo le due dimensioni. La prima tappa del nostro percorso analitico riguarda il riconoscimento dell'ancoraggio testuale; in questo modo, possiamo determinare con sicurezza i due episodi raffigurati.

Questi riguardano l'epilogo della vicenda, laddove Barbablù si appresta ad uccidere la moglie, mentre Anna invita i fratelli ad affrettarsi per salvare la sorella in pericolo. Tuttavia, contrariamente alle vignette del manoscritto, dell'edizione Barbin e di Sève, Fokke non sceglie di rappresentare l'acme dell'azione – ovvero l'istante nel quale Barbablù sta per tagliare la testa alla moglie con la sua spada – ma un momento di poco precedente, quando l'uxoricida scopre, grazie alla chiave fatata macchiata di sangue, che la moglie si è recata nella camera segreta; la donna, allora, si inginocchia ai suoi piedi per chiedere perdono. La porzione testuale trasposta iconicamente da Fokke è pertanto la seguente:

Vous avez voulu entrer dans le cabinet? Hé bien, Madame, vous y entrerez, & irez prendre votre place auprès des Dames que vous y avez vues. Elle se jeta aux pieds de son Mari, en pleurant & en lui demandant pardon, avec toutes les marques d'un brai repentir de n'avoir pas été obéissante. Elle auroit attendri un rocher, belle & affligée comme elle étoit; mais la Barbe bleue avoit un cœur plus dur qu'un rocher⁶⁴.

Si tratta di quella fase ascendente del racconto, il cui apice non è stato ancora raggiunto: la protagonista non ha ancora chiamato la sorella Anna per chiederle dei fratelli, ma sta vivendo la fase iniziale del suo martirio, dove si prostra ai piedi del marito per chiedergli perdono e si appresta a domandargli qualche istante per pregare. È a questo punto che si rivolgerà alla sorella per chiederle aiuto. Barbablù, pertanto, non è ancora pronto per il suo gesto omicida.

⁶⁴ *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités*, La Haye cit., pp. 16-17.



Fig. VII.12: dettaglio sulla coppia, da S. Fokke, *La Barbe bleue*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Come possiamo osservare nella Fig. VII.12, infatti, Barbablù è raffigurato con la spada rivolta verso terra, conficcata nel terreno. Per di più, sta impugnando lo stocco come fosse un bastone da passeggio: l'impugnatura delle mani non è quella che userebbe se stesse per alzare l'arma per decapitare la moglie. Non solo, il braccio destro, proteso verso la ragazza, sembra quasi che stia aspettando un baciamento da parte di quest'ultima, poiché il dorso della mano è posto in modo favorevole a tale scopo. Ancora, la sua espressione facciale non esprime fretta o foga nell'agire, piuttosto dimostra attesa e noia; si direbbe quasi pronto a salutare la moglie per recarsi a passeggiare per il giardino aiutato dalla sua canna. Allo stesso modo, la moglie, sebbene inginocchiata ai piedi dell'uomo, non pare in preda alla disperazione, ma nutre ancora la speranza che il marito possa cambiare idea e la risparmi. Il movimento del braccio destro, inoltre, induce a pensare che la ragazza stia dando delle spiegazioni sull'accaduto. Pertanto, la passione espressa dai personaggi non è quella incalzante che ci si aspetta leggendo la fiaba, ma riproduce quella fase iniziale dell'azione

dove gli animi dei due personaggi non si sono ancora completamente accesi. In altre parole, i due attanti sono ancora inconsapevoli delle emozioni che li domineranno da un'istante all'altro; è come se la scena fosse avvolta da un attimo di momentanea calma che precede il tumulto che seguirà. Insomma, un'apparente quiete prima della tempesta che, per altro, verosimilmente avverrà a breve date le nubi che sovrastano il castello.

Sotto il profilo figurativo, l'aspetto emotivo dei personaggi riguarda singoli eventi passionali, espressi *in termini puntuali*, a cui corrispondono le loro azioni, rappresentate anch'esse *puntualmente*. Quanto al moto dei due corpi, si tratta di un *movimento bloccato*: ciò si evince principalmente dall'effetto di stasi e calma appena evidenziato che avvolge questa parte della scena. Nondimeno, le braccia protese di entrambi gli attori indicano che sono colti in una situazione di momentaneo arresto.

Relativamente allo spazio, la coppia si trova nell'*espace restreint*, dove ha luogo l'azione principale della scena. Questa zona dell'immagine contiene gli elementi simbolici di cui la scena è portatrice; in tale contesto, la spada rimanda alla tentata decapitazione della donna e al duello con i due fratelli che avranno luogo di lì a poco. Inoltre, l'area è delimitata da delle mura che circoscrivono la zona d'azione dei due protagonisti.

Per quanto riguarda il secondo momento chiave rappresentato nell'incisione, non possiamo affermare che questo sia immediatamente visibile, poiché, per esattezza prospettica, i personaggi coinvolti sono lontani rispetto alla coppia in primo piano, quindi più piccoli e conseguentemente meno definiti. In ogni caso, gli attori coinvolti in questa seconda scena si trovano oltre le mura e il portone del giardino, nella parte destra dell'immagine.

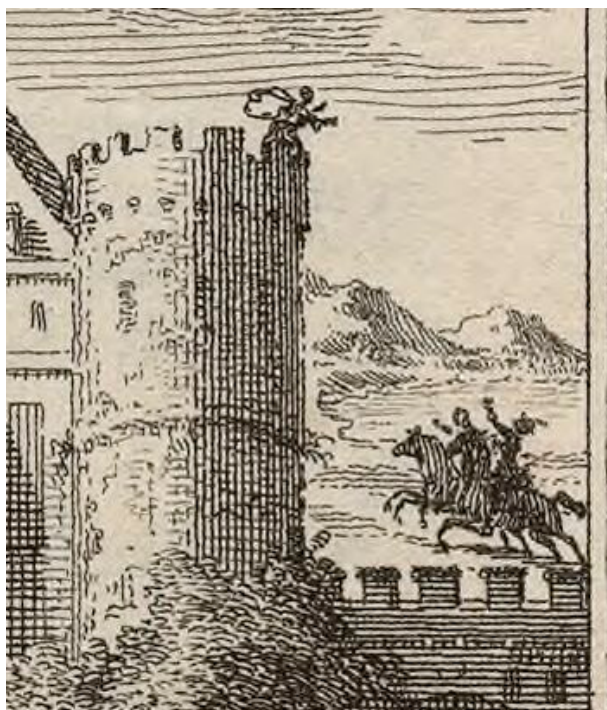


Fig. VII.13: dettaglio su Anna e i fratelli da S. Fokke, *La Barbe bleue*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Dal dettaglio visibile nella Fig. VII.13, capiamo che si tratta della sorella Anna che si trova in cima alla torre angolare della residenza di Barbablù, intenta ad agitare le braccia per far segno ai fratelli di affrettarsi; i due uomini stanno giungendo in groppa ai loro destrieri al galoppo, agitando anch'essi le braccia. L'ancoraggio testuale di questa fase del racconto è quindi il seguente:

Je vois, répondit-elle [*Anne à sa sœur*], deux Cavaliers qui viennent de ce côté, mais ils sont bien loin encore: Dieu soit loué, s'écria-t-elle [*la protagoniste*] un moment après, ce sont mes freres; je [*Anne*] leur fais signe tant que je puis de se hâter⁶⁵.

Questa parte della scena si colloca in una fase temporale posteriore rispetto a quella dei coniugi riprodotti nell'*espace restreint*, poiché dopo lo scambio

⁶⁵ *Idem*, p. 18.

tra moglie e marito, la donna sale sulla torre con la sorella; per tre volte la protagonista chiede ad Anna se vede arrivare qualcuno e solamente alla terza richiesta la ragazza avvista i fratelli a cavallo. Questa parte è assente nella narrazione iconica dell'immagine e il lettore sarà in grado di ricostruirla solamente dopo aver letto la fiaba. In ogni modo, c'è coerenza tra le due scene, quindi l'illustrazione funziona sotto il profilo narrativo.

Ciò è dovuto altresì all'organizzazione funzionale degli spazi realizzata da Fokke. In tal senso, Anna e i due fratelli, così come il castello e tutto ciò che si trova al di fuori delle mura del giardino è da considerarsi come *espace vague*. Tutti questi personaggi ed elementi si trovano ai margini della scena vera e propria e concorrono a conferire profondità alla scena rappresentata. Relativamente ai movimenti e alle azioni dei personaggi nell'*espace vague*, anche in questo caso ci troviamo di fronte ad una sorta di fermo immagine: è il caso di un *movimento bloccato*, dove l'azione è *singola* e resa nella sua fase *durativa*. Agitando le braccia, i corpi danno origine ad una serie di vettori che creano un complessivo squilibrio; inoltre, l'arresto del moto è reso evidente dal movimento dei due cavalli, le cui due gambe anteriori sono sollevate, indicando che sono rappresentati in piena corsa. Infine, riguardo alle passioni, non siamo in grado di poter decifrare delle espressioni facciali data la piccola taglia delle figure; tuttavia, possiamo dedurre dalle loro braccia un certo grado di intensità nella loro azione.

Le analisi condotte sulle due diverse parti dell'immagine ci consentono a questo punto di precisare ulteriormente il funzionamento dell'illustrazione di Fokke. L'artista, all'interno di una cornice narrativa unica, ha bipartito lo spazio inserendo due scene cronologicamente disgiunte. A differenza delle vignette del manoscritto e di Clouzier, non vi è qui simultaneità nelle due azioni. Il dispositivo scenico, pertanto, non funziona mediante una logica discorsiva che vede il susseguirsi di avvenimenti temporalmente consecutivi secondo un ordine $A \Rightarrow B \Rightarrow C$ – come è il caso del testo del racconto –

bensì è retto da una logica iconica, secondo la quale diversi elementi vengono giustapposti nello spazio e vengono visti dall'osservatore in un unico momento. Non si verifica, quindi, quel concatenamento tipicamente testuale dei *contes* perraultiani dove gli avvenimenti vengono raccontati in modo ordinato secondo uno schema causa-effetto; il senso dell'immagine viene fornito dalla disposizione delle diverse componenti le une in rapporto alle altre, secondo lo schema

$$A / B / C$$

dove le tre parti sono disgiunte tra loro, perciò sta al lettore-osservatore capirne la logica soggiacente e conseguentemente ordinarle⁶⁶. Più precisamente, la scena principale dei coniugi nell'*espace restreint* – che identificheremo con la lettera A – è stata disposta da Fokke in primo piano, in modo che – logicamente – sia la prima scena che il lettore-spettatore incontra. Quella nell'*espace vague* – lettera C – non può avvenire nel medesimo momento della prima, poiché si trova in un'altra zona dell'immagine; infatti, ha luogo posteriormente rispetto alla principale⁶⁷. Tra i due momenti, poi, vi sono la salita sulla torre e le domande della protagonista alla sorella – lettera B – assenti nell'immagine, ma ricostruibili mediante la lettura del testo. Pertanto, possiamo affermare che l'ordine testuale discorsivo

$$A \Rightarrow B \Rightarrow C$$

⁶⁶ Cfr. S. Lojkine, *La scène de roman* cit., pp. 244-246.

⁶⁷ Non a caso, le due scene del manoscritto e di Clouzier si trovano sullo stesso piano e questa configurazione indica simultaneità tra le due azioni: Barbablù taglia la testa alla moglie mentre i fratelli di quest'ultima arrivano a cavallo.

viene trasposto nell'immagine attraverso lo schema seguente:

$$A \ / \ [\ /B/ \] \ / \ C$$

dove /B/ è assente, ma inferibile dall'osservatore.



Fig. VII.14: logica iconica soggiacente a S. Fokke, *La Barbe bleue*, 1742, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Come altre incisioni di Fokke, dunque, l'immagine de *La Barbe bleue* presenta una complessità strutturale notevole, la sua economia interna è tutt'altro che scontata.

Per concludere, riteniamo interessante mettere in luce alcune particolarità figurative dell'illustrazione, in quanto evocatrici di specifici repertori iconografici.

In primo luogo, desideriamo soffermarci sull'*espace restreint*. Fokke ambienta la scena principale in una porzione di terreno recintato: non si tratta di una semplice corte interna di un palazzo, come accade nelle vignette precedenti, bensì di un luogo ben specifico, che ricorda un giardino cinto da delle mura e chiuso da un portone. Questa configurazione rimanda ad una tradizione iconografica antica, l'*hortus conclusus* medievale dove, originariamente, i monaci coltivavano determinate piante. Nell'iconografia sacra, l'*hortus* viene poi assimilato al Giardino dell'Eden o al Paradiso Terrestre, celebrato da innumerevoli artisti durante tutte le epoche, tanto da diventare un *topos* letterario e iconografico. Anche nella letteratura cortese medievale il giardino occupa una posizione rilevante: è qui che la dama si ritira per riflettere o incontra il proprio amato. L'immagine di Fokke rievoca effettivamente queste rappresentazioni: all'interno del giardino sono presenti un uomo e una donna, per di più accanto ad un albero; gli elementi principali del genere sono presenti. Tuttavia, mancano nella scena la componente sacra e quella amorosa. Riguardo alla prima, come abbiamo notato precedentemente, gli abiti della protagonista si rifanno ad un'estetica classica e secolare; inoltre, la posa di Barbablù esprime dominanza e superiorità e ciò lo allontana dalle raffigurazioni di un eventuale primo uomo. L'unico elemento sacro potrebbe essere rappresentato dalla croce in cima al mastio centrale, che però assomiglia maggiormente ad una banderuola che ad una croce sacra. In ogni caso, il rimando a Adamo ed Eva da parte dell'artista può trovare un riscontro con il testo: in accordo a quanto abbiamo affermato nella rassegna critica iniziale, nella protagonista troviamo alcuni elementi in comune con Eva, dal momento che entrambe disubbidiscono ad un ordine e vengono per questo punite.

Infine, la seconda caratteristica su cui vogliamo attirare l'attenzione riguarda la figura di Barbablù. I suoi abiti contrastano in qualche modo

con quelli della sua sposa: mentre quest'ultima indossa una tunica che ricorda un peplo greco o una toga romana, l'uomo sembra invece vestire un *kurta* cinto in vita o un corto *thawb*. Per di più, il cappello scuro che porta alla testa ricorda un *fez* o un copricapo indiano o arabo. Sembra quindi che l'artista abbia voluto donare alla scena un effetto orientaleggiante, e più precisamente arabeggiante, rimandando alla tradizione iconografica di una raccolta di fiabe ben nota, *Le Mille e Una Notte*, tradotta in francese da Antoine Galland tra il 1707 e il 1717⁶⁸, e da quel momento in poi illustrata da svariati artisti. A prescindere dal grado di intenzionalità dell'artista, l'atmosfera fiabesca che avvolge la scena rivela, in una certa misura, un'eco di un'influenza orientale.

⁶⁸ Cfr, ad es., Mohamed Abdel-Halim, *Antoine Galland: sa vie et son oeuvre*. Paris: A. G. Nozet, 1964, Cap. IV.

VII.5.3 Veduta d'insieme



Fig. VII.15: apertura sulle pagg. de *La Barbe bleue*, 1742, Paris, Bibliothèque Nationale de France (la foto è nostra).

Come vediamo dalla Fig. VII.15, le illustrazioni dei due maestri sono posizionate specularmente. Pertanto, all'apertura del volume, il lettore-spettatore si trova dinanzi a due immagini; verosimilmente, osserverà inizialmente l'immagine di Fokke e successivamente quella di Sève. La prima cattura maggiormente l'attenzione per via della sua dimensione, risultando quasi il triplo rispetto alla seconda; inoltre, l'ambientazione fiabesca e naturale che evoca può risultare più gradevole rispetto all'incisione di Sève.

Ad ogni modo, alla luce delle considerazioni esposte nei due paragrafi precedenti, possiamo affermare che, sotto il profilo narrativo, la posizione contrapposta delle due incisioni appare pienamente giustificata. Entrambe raffigurano delle scene tratte dall'epilogo della fiaba, che riguardano i due protagonisti e coloro che possiamo definire gli aiutanti, i fratelli e la sorella dell'eroina. Nel dettaglio, a sinistra guardiamo la prima fase del confronto

tra la coppia di eroi, mentre a sinistra ne contempliamo l'esito. L'impaginazione, quindi, risulta coerente dal punto di vista cronologico e tematico, considerando che la scena di sinistra è antecedente rispetto a quella di destra; conseguentemente, la direzione di lettura delle due immagini segue il giusto ordine diegetico. Se nella prima Barbablù è in vita e domina la scena, nella seconda è sconfitto; allo stesso modo, la moglie è prima inginocchiata e poi si rialza, così come i fratelli che a sinistra giungono al castello a cavallo e a destra vi sono di fatto arrivati. Insomma, le due scene dialogano tra di loro ed il loro accostamento è in grado di creare un racconto iconico conforme al testo. La lettura di quest'ultimo può sicuramente chiarire con esattezza la vicenda rappresentata, tuttavia, la sola consultazione visiva consente al lettore di formarsi un'aspettativa circa la vicenda trattata. In questo senso, possiamo affermare che le due immagini anticipino una parte della storia: al lettore vengono perciò già fornite delle informazioni e degli elementi che creano in lui un orizzonte d'attesa. In altre parole, la sua fruizione del testo sarà immancabilmente influenzata dalle due illustrazioni; del resto, però, questo è ciò che accade con tutte e tre le edizioni che compongono il nostro corpus, dal momento che le immagini precedono sempre il testo. Come abbiamo già suggerito nei capitoli precedenti, questa pratica è anche un modo per allettare il lettore che, guardando l'immagine, viene conquistato da ciò che vi è raffigurato e si lancia nella lettura del racconto.

In ogni caso, quanto ai due artisti dell'edizione de La Haye, Olivier Leplatre avanza l'ipotesi che Fokke possa aver visto e consultato le immagini di Sève prima di realizzare le proprie. Lo specialista, infatti, scrive:

On supposera [...] que Fokke connaît parfaitement les illustrations de Sève – preuve en est le frontispice qu'il pastiche – et qu'il conçoit son propre programme par rapport à elles. En somme, l'ouvrage de

l'Arsenal [*l'édition de 1742 de notre corpus*] matérialise le travail effectué par Fokke à partir des images de Sève [...] ⁶⁹.

Se questa supposizione fosse vera, troveremmo una motivazione riguardante la scelta della scena effettuata dell'artista neerlandese. Dopo tutto, egli rappresenta un momento importante della vicenda, che tuttavia non ha la stessa forza drammatica della scena di Sève. La decisione di Fokke di non riprodurre il *climax* della vicenda, com'è il caso del manoscritto e di Clouzier, viene però giustificata: accanto all'incisione di Sève sarebbe risultata senza dubbio ridondante, generando presumibilmente un eccesso di drammaticità; in questo modo, invece, le due scene accostate risultano bilanciate e mantengono un equilibrio compositivo adeguato.

VII.6 Considerazioni finali

Ciò che è emerso maggiormente analizzando il guazzo del manoscritto è senz'altro il fatto che l'artista è stato in grado di creare una configurazione originale, tanto da influenzare le realizzazioni degli illustratori a lui successivi. Nel guazzo, all'interno di una cornice unica, l'autore anonimo ha reso visibili due scene in contemporanea: grazie all'espedito della bipartizione spaziale, ha organizzato gerarchicamente i vari movimenti, senza tra l'altro trascurarne l'aspetto emotivo. In definitiva, infatti, il guazzo mette in scena il supplizio dell'eroina che si consuma all'interno delle mura domestiche. L'illustrazione è in grado di renderci testimoni di quest'abuso proprio grazie alla sua organizzazione, alla prospettiva che essa

⁶⁹ O. Leplatre, *Les métamorphoses plastiques de la féerie. Jacques de Sève et Simon Fokke illustrateurs de Perrault*, «Rubriques», n. 3, 2024.

ci offre, definita da Daphne Hoogenboezem come “voyeur perspective”⁷⁰. In tal modo, lo spettatore riesce a penetrare all’interno della dimora di Barbablù, partecipando così alla vicenda narrata.

È doveroso, tuttavia, precisare che la bipartizione interna alla scena non è un’invenzione dell’autore del guazzo. Infatti, già nei codici medievali erano presenti delle miniature divise internamente, in modo che potessero rappresentare due momenti o due ambienti contemporaneamente. Un uso molto fortunato di questa tecnica è stato utilizzato per illustrare la storia di Melusina, una fata che un giorno a settimana assume le sembianze di un serpente, divenendo così un anguipede. Un esempio di questa tecnica si può trovare in una delle miniature che illustrano il manoscritto del *Roman de Mélusine*, composto in versi da Coudrette attorno alla fine del XIV secolo, realizzata da Maître Guillebert de Mets, miniatore attivo nella prima metà del XV secolo.



Fig. VII.16: G. de Mets, particolare de *Le Roman de Mélusine*, XV secolo, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

⁷⁰ Cfr. D. Hoogenboezem, *Medievalism and Magic* cit. pp. 266-267.

Come vediamo nella Fig. VII.16, Mets bipartisce lo spazio della vignetta per rappresentare due azioni simultanee: a sinistra il marito di Mélusine, Raimondin, che spia la moglie da un buco nella porta che ha realizzato, e a destra la fata che si sta trasformando in serpente. Il guazzo del manoscritto ricorda effettivamente l'assetto interno di quest'immagine; non è da escludere, infatti, che l'autore del guazzo o Perrault stesso avessero familiarità con la storia di Melusina e le sue illustrazioni, data l'ampia diffusione della leggenda avvenuta grazie alla *bibliothèque bleue*. Dopo tutto, nella lettera "A Monsieur ***", l'accademico menziona il fatto che consulta alcune edizioni *bleues* della *Griselda* di Boccaccio⁷¹; è probabile, quindi, che gliene sia passata tra le mani anche qualcuna di *Mélusine*.

Quanto all'incisione di Clouzier per l'edizione Barbin, la dipendenza tra questa e il guazzo del manoscritto è innegabile. L'autore riproduce piuttosto pedissequamente l'immagine originale, trasformando solamente in parte qualche dettaglio figurativo, rimandando così ad alcuni tratti autobiografici della vita dello stesso Perrault, come la dimora del nonno paterno. In ogni caso, osservando l'incisione ci accorgiamo che siamo in presenza di una rappresentazione accurata e autentica, legata alla realtà del tempo dell'accademico. Quest'aspetto si lega perfettamente al sottogenere di appartenenza della fiaba – l'*histoire* – che per l'appunto evoca fatti accaduti realmente. Potremmo suggerire il fatto che la vignetta funga quasi da documento microstorico rivelante, in definitiva, uno dei tanti aspetti singolari della società del tardo Seicento, dove ricchi borghesi bisognosi di conferme personali e riconoscimento sociale, sfoggiano le loro ricchezze per compensare le loro mancanze o i loro difetti fisici⁷².

⁷¹ C. Perrault, *À Monsieur *** en luy envoyant Griseldis*. In: C. Perrault, *Contes*. Paris: Flammarion, 1989, pp. 214-2016.

⁷² È interessante, a questo proposito, la lettura anticonformista della fiaba offerta da David Dorais, secondo cui Barbablù è un uomo realmente esistito al tempo dell'accademico, del quale Perrault vuole narrarne le sorti sotto forma di racconto. Agli occhi del ricercatore, il tragico finale non sarebbe da attribuire al serial killer, bensì alla famiglia della

Relativamente alla vignetta di Jacques de Sève, le analisi che abbiamo effettuato hanno messo in luce due aspetti interessanti: l'uno legato al protagonista maschile e l'altro a quella femminile. Quanto al primo, abbiamo avuto modo di constatare che, sebbene l'artista francese raffiguri tre uomini, è plausibile pensare che in realtà si tratti di un'unica entità. L'esame plastico e figurativo ha dimostrato, infatti, che tra i tre uomini soggiace un *continuum* identitario che perpetra la violenza del protagonista. Si tratta, pertanto, di un unico uomo, il cui comportamento aggressivo non fa che ricondurlo alla medesima fine tragica. Per quanto riguarda la protagonista femminile, invece, l'immagine mostra alcuni tratti perversi del suo carattere, in particolare quello relativo alla sua fascinazione per la violenza. Il comportamento della donna può risultare in effetti ambiguo se osservato attraverso la prospettiva offerta da Sève.

Relativamente all'incisione di Fokke, ci troviamo di fronte al caso di un'illustrazione costruita secondo una struttura complessa, fatta di più piani legati tra di loro e retta da una logica iconica interna inizialmente opaca. Ciononostante, questa laboriosità è in grado di rappresentare un racconto coerente ed esaustivo. Risulta evidente che qui, diversamente dai lavori del manoscritto, di Clouzier e di Sève, la scena non è dominata dalla drammaticità e dalla tragicità insita nell'epilogo del racconto; piuttosto, l'artista è impegnato ad offrire all'osservatore un'ambientazione prettamente fiabesca, evocatrice di universi esotici e meravigliosi. Viene spontaneo, infine, interrogarsi sul pubblico a cui l'edizione neerlandese si rivolge: il lettore, se interessato a capire fino in fondo l'illustrazione di Fokke, deve essere in grado di studiarne le dinamiche interne. Ne risulta, quindi, che il fruitore finale ideale debba possedere dell'esperienza che gli permetta di decifrarne il significato profondo.

protagonista, un clan attaccato al denaro e disposto a tutto per arricchirsi. Cfr. D. Dorais, *Justice pour Barbe-Bleue!*, «XYZ. La revue de la nouvelle», n. 129, 2017, pp. 18–22.

Per concludere, risulta evidente l'influenza che l'immagine *princeps* ha avuto negli illustratori compresi nel nostro corpus. Tralasciando la vicenda di Clouzier che si limita a riprodurla su rame, la scena proposta dall'anonimo artista del manoscritto è stata in grado di imprimersi a tal punto nell'immaginario di Sève e Fokke, tanto da spingerli a riprenderne alcuni tratti essenziali o a riprodurne la configurazione. In effetti, la dipendenza delle illustrazioni successive rispetto alla prima è innegabile. Ciò ci conduce a pensare che la scena originaria abbia circolato tra le mani di questi due artisti, forse per mezzo dell'edizione Barbin o, più probabilmente, attraverso qualche edizione contraffatta o appartenente alle *bibliothèque bleue*.

Capitolo VIII

Le Maître chat ou Le Chat botté

*Vous n'avez qu'à me donner un Sac,
et me faire faire un paire de Bottes pour
aller dans les broussailles, et vous verrez que
vous n'êtes pas si mal partagé que vous croyez.*

C. PERRAULT, *Le Chat botté*

VIII.1 Riassunto della fiaba

Il racconto¹ de *Le Chat botté* si apre con la morte di un mugnaio, che lascia in eredità al figlio primogenito il suo mulino, al secondogenito un asino e al più giovane un gatto. Da principio, quest'ultimo si ritiene il più sfortunato tra i tre, ma capisce ben presto che ha ereditato un gatto speciale;

¹ Alcune parti di questo capitolo le abbiamo discusse nelle tre giornate di studio alle quali abbiamo partecipato in qualità di relatori nell'ottobre 2024 presso l'Université d'Aix-Marseille, incentrate su *L'image avec et contre le texte*. In tale occasione, abbiamo esposto le nostre tesi con un poster e un intervento dal titolo *Temporalité et spatialité dans les illustrations du Chat botté*. Gli atti delle giornate verranno pubblicati prossimamente nella rivista *Malice* del Centre interdisciplinaire d'études littéraires d'Aix-Marseille, a cura del prof. Stéphane Lojkine.

l'animale, infatti, sa parlare e gli promette che lo farà uscire dalla miseria con solamente un sacco e un paio di stivali. Il giovane decide di dare fiducia all'animale e gli procura i due oggetti. Il gatto si mette così all'opera e, dopo aver indossato gli stivali, si avvia in un campo con il sacco pieno di cereali, dove cattura e uccide un coniglio; si reca poi dal re per donargli l'animale, affermando che è un dono del marchese di Carabas. Tempo dopo, il felino cattura due pernici e porta anch'esse al sovrano, che le accetta volentieri. Lo *chat botté* inizia così a fornire di tanto in tanto della selvaggina al re da parte del suo padrone, quel presunto marchese di Carabas.

Un giorno il gatto viene a sapere di una passeggiata che il re avrebbe fatto lungo il fiume con la figlia; intima allora al suo giovane padrone di spogliarsi e di andare a fare il bagno lungo il fiume e di non preoccuparsi d'altro. Al passaggio del re all'altezza del ragazzo, l'animale inizia a chiedere aiuto; il re lo riconosce, ordina alle guardie di soccorrere il giovane e di procurargli degli abiti nuovi. Questi donano così tanto al giovane che alla principessa basta uno sguardo per innamorarsi di lui; anche il re ne è ammaliato e lo invita sulla sua carrozza. Nel frattempo, il gatto precede la carovana e trova lungo il percorso dei falciatori e dei mietitori: dopo averli minacciati, li obbliga a dire al re che le terre che stanno lavorando sono proprietà del marchese di Carabas. Al suo passaggio, il re si sente allora dire che le terre che sta attraversando appartengono al marchese che sta viaggiando con lui.

Il gatto giunge infine ad un bellissimo castello abitato da un ricchissimo orco, capace di trasformarsi in qualunque animale. Dopo essere stato ricevuto, il felino chiede alla creatura di trasformarsi prima in un leone e poi in un topo; l'orco lo asseconda, ma dopo aver preso le sembianze di un ratto, il gatto lo afferra e lo mangia. Frattanto, il re arriva al castello e rimane estasiato da tanta bellezza; viene accolto dal gatto che gli spiega che quella che vede è la dimora del marchese. Il sovrano si stupisce

nuovamente di tanta ricchezza e decide di visitare gli interni del castello. Qui, un grandioso e fortuito banchetto attende gli ospiti. Dopo qualche bicchiere di vino e dopo aver constatato il considerevole patrimonio del marchese, il sovrano decide di offrirgli in sposa la propria figlia: il giovane accetta e sposa la principessa il giorno stesso, facendo così del gatto un gran signore.

VIII.2 Cenni sulla ricezione critica della fiaba

Svariati studiosi concordano quanto alla provenienza popolare del tema centrale del racconto, nonché della sua componente folklorica, che per altro ha funto da materia per molti autori e per un lungo periodo di tempo. Secondo Gibert Rouger, le origini de *Le Chat botté* sarebbero da ricercare

dans le folklore de bien des pays: un chat dans la tradition italienne et française, un renard chez les Grecs, dans les contes africains une gazelle ou un chacal².

Charles Deulin, Pierre Saintyves, Paul Delarue e Marc Soriano – i più ferventi sostenitori delle origini folkloriche dei *Contes* di Perrault³ – sono pressoché dello stesso avviso quanto alle origini popolari della fiaba.

Tuttavia, per la sua stesura l'Accademico è probabile si sia ispirato altresì a delle versioni letterarie italiane precedenti, rintracciabili nelle opere di

² G. Rouger, *Notice a Le Maître Chat ou Le Chat botté*. In: C. Perrault, *Contes*. Paris: Classiques Garnier, 2021, p. 133.

³ Si vedano C. Deulin, *Les Contes de ma mère l'oye avant Perrault*. Paris: E. Dentu, 1878; P. Saintyves, *Les contes de Perrault et les récits parallèles (leurs origines)*. Paris: Robert Laffont, 1987; P. Delaure, M. L. Ténèze, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer: Canada, Louisiane, îlots français des États-Unis, Antilles françaises, Haïti, Île Maurice, La Réunion*. Paris: Maisonneuve & Larose, 1997; M. Soriano, *Les contes de Perrault: culture savante et traditions populaires*. Paris: Gallimard, 1977.

Giovanni Francesco Straparola e di Giambattista Basile. Il primo è l'autore de *Le piacevoli notti*, raccolta di settantacinque novelle pubblicata a Venezia nel 1550. Nella favola I della notte XI troviamo il racconto di

Soriana [*che*] viene a morte, e lascia tre figliuoli: Dusolino, Tesifone e Costantino Fortunato; il quale per virtù d'una gatta acquista un potente regno⁴.

Basile, invece, è l'autore di *Cagliuso*, racconto IV della giornata II contenuto ne *Lo Cunto de li cunti*, raccolta di fiabe pubblicata a Napoli a partire dal 1634. Il racconto narra di

Cagliuso [*che*] pe 'ndustria de na gatta lassatole da lo patre, diventa signore; ma, mostrannosele sgrato, l'è renfacciata la sgratetudene soia⁵.

È plausibile che Perrault abbia letto queste due versioni, poiché le traduzioni francesi dell'opera di Straparola appaiono in Francia a partire dal 1560⁶, mentre *Il Pentamerone*, benché in dialetto napoletano⁷, vi arriva già nel 1636.

⁴ G. F. Straparola, *Le Piacevoli notti*, 2 voll. Bari: Laterza, 1927, vol. II, p. 158. Per uno studio sull'intertestualità tra la versione perraultiana e quella di Straparola si veda P. E. Moog, *La chatte (de Straparola), le chat (de Perrault) et le matou (des Grimm) vivent-ils dans le même monde?*, «Francofonia», 2017, n. 73, pp. 13-36.

⁵ G. Basile, *Lo Cunto de li cunti, ovvero lo trattenemiento de' peccerille*. Milano: Garzanti, 1999, p. 324.

⁶ La traduzione francese de *Le Piacevoli notti* più fortunata in Francia è senz'altro quella di Pierre de Larivey del 1576. Per una rassegna delle traduzioni francesi dell'opera di Straparola si veda R. Iounes-Vona, *Da Re Porco di Straparola a Le Prince Marcassin di Madame d'Aulnoy: il ruolo del traduttore Pierre de Larivey*, «Transalpina», 2021, n. 24, pp. 39-54.

⁷ Mary Elizabeth Storer riferisce che l'opera arriva in Francia in napoletano, pertanto ritiene che né Charles, né Mlle Lhéritier, né altri autori e autrici a loro vicini fossero in grado di leggerlo. Sappiamo, tuttavia, che il fratello maggiore dell'Accademico, Pierre, ha familiarità con la lingua italiana dal momento che traduce nel 1678 *La secchia rapita* di Tassoni. Pierre avrebbe forse potuto aiutare Charles nella traduzione o nella comprensione dell'opera basiliana. Cfr. M. E. Storer, *La Mode des contes de fées (1685-1700): un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle*. Genève: Slatkine Reprints, 1972, p. 245 e L. Ferraro, *Alessandro Tassoni nella "Querelle des Anciens et des Modernes": le ragioni di una traduzione*, «Studi Francesi», 2022, n. 196, pp. 14-25.

All'opera basiliana e alle *Piacevoli notti* di Straparola, la maggioranza dei commentatori contemporanei dei *Contes* aggiunge la versione francese di Nicolas De Troyes, autore del XVI secolo, che al suo *Grand Paragon des nouvelles nouvelles* composto a partire dal 1535 include il racconto “d’ung bonhomme qui avoit trois fils et qui en mourant ne leur laissa qu’ung coq, ung chat et une faucille [*sic*]”. L’opera, tuttavia, rimane inedita fino al 1866, quando Gay e Gouin decidono di pubblicarla “pour la première fois”, sicché è improbabile che Perrault la conosca⁸. In ogni caso, la novella di Straparola è interessante anche per il fatto che chiama in causa il ruolo allegorico della ruota della fortuna che, a detta di Alice Brière-Haquet, sarebbe impersonata proprio dal gatto perraultiano⁹. Questo particolare, in apparenza del tutto privo di rilevanza, è per noi significativo poiché la ruota della fortuna viene in qualche modo rappresentata in una delle illustrazioni che analizzeremo¹⁰.

In ogni modo, già da una prima lettura si può desumere che *Le Chat botté* si discosti leggermente dagli altri racconti della raccolta, poiché in esso il meraviglioso tipico dei *contes de fées* è limitato e ben dosato dall’autore: non vi sono fate e la magia è quasi del tutto assente. Nell’analisi a questa fiaba, Michèle Simonsen infatti scrive:

bien que classé parmi les contes merveilleux [...] *Le Chat botté* est à la peine un conte de fées. L’élément merveilleux y est réduit au minimum: la présence d’un ogre capable de se métamorphoser en toutes sortes d’animaux¹¹.

⁸ Cfr. M. Soriano, *Les contes de Perrault* cit., p. 171. Cfr. N. de Troyes, *Le Gran Paragon des nouvelles nouvelles*. Paris, Bruxelles: Jules Gay, Ern. Gouin, 1866, p. 74 e pp. V-XVIII e, ad es., G. Rouger, *Notice* cit., p. 134 e p. 80.

⁹ Cfr. A. Brière-Haquet, *Politique des contes. Il était une fois Perrault aujourd’hui*. Paris: Classiques Garnier, 2021, pp. 86-87.

¹⁰ Come vedremo, nell’illustrazione di Simone Fokke inclusa nell’edizione neerlandese, è presente un mulino a vento, che con le sue pale riprenderebbe l’allegoria della ruota della fortuna.

¹¹ M. Simonsen, *Perrault: Contes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992, p. 74.

Il gatto stesso, in effetti, non presenta caratteristiche magiche o straordinarie, eccezion fatta per il dono della parola. Anche i suoi stivali non emanano alcunché di sovrannaturale; al contrario, questi addirittura “ne valaient rien pour marcher sur les tuiles”¹², sono un impiccio. Il racconto potrebbe quindi essere ricondotto ad un filone parallelo ai *contes de fées*, quello dei *contes facétieux*. A tal proposito, Tony Gheeraert rileva che la fiaba

est en réalité un conte ironique et grinçant, relevant davantage de la catégorie du facétieux que de celle du merveilleux. La thématique traditionnelle du monde renversé est utilisée par le conteur à des fins satiriques [...]. Placé d’un bout à l’autre sous le signe de l’éloge paradoxal et de l’inversion carnavalesque, le conte se plaît à démontrer l’efficacité du vice et le triomphe des apparences¹³.

Il meraviglioso è dunque sostituito dall’intelligenza e dall’intraprendenza del protagonista, qualità che lo portano verso una piena realizzazione personale. Giocando con la duplice natura del gatto – che è animale e umano allo stesso tempo – la fiaba prevede il trionfo dell’eroe apparentemente più debole: un semplice felino di campagna che riesce però ad imbrogliare un re e un orco. Grazie alla scaltrezza e alla furbizia che lo caratterizzano, il gatto sa che non può affrontare l’autorità frontalmente e direttamente perché perderebbe; escogita quindi un piano che gli permette di arrivare al suo scopo prendendosi gioco di quell’autorità che è solo formalmente più potente di lui. Ciò ricorda inevitabilmente la componente primaria dei racconti picareschi¹⁴. Risiede qui, pertanto, il lato farsesco del racconto:

¹² C. Perrault, *Contes*. Paris: Gallimard, 1981, p. 158.

¹³ T. Gheeraert, *Notice a Le Maître Chat ou Le Chat botté*. In: C. Perrault, *Contes*. Paris: Honoré Champion, 2012, p. 429.

¹⁴ A tal proposito, Rouger afferma che “l’heureuse fortune du pauvre diable servi par son savoir-faire ou par des circonstances imprévues [...] c’est un thème banal des contes populaires”. G. Rouger, *Notice*, p. 133.

comme la seule opposition thématique du récit est celle qui oppose les humbles et les puissants, la structure du récit rassemble à celle [...] des contes facétieux: une série en chaînes d'épreuves d'intelligence entre un héros faible mais rusé et un adversaire puissant mais bête¹⁵.

Insomma, *Le Chat botté* è il *conte* meno *conte de fées* nella raccolta dell'Accademico, dal momento che al suo interno vi è una forte componente che interroga e mette in discussione l'ordine sociale e politico.

In tal senso, *Le Chat botté* è altresì la storia di un'ascensione sociale riuscita. Il racconto è riconducibile tra le fiabe che Ruth Bottigheimer classifica come *rise fairy tales*, dove generalmente

a dirt-poor girl or boy who suffers the effects of grinding poverty and whose story continues with tests, tasks, and trials until magic brings about a marriage to royalty and a happy accession to great wealth¹⁶.

Il gatto – in quanto ausiliare in qualche modo magico – aiuta non solo sé stesso, ma anche e soprattutto il suo padrone ad uscire dallo stato di povertà originario e ad accedere a quella classe sociale verosimilmente impossibile da raggiungere per il figlio di un mugnaio. Si tratta di un caso di mobilità sociale, in questo caso ascendente¹⁷.

Questo *conte d'ascension*¹⁸ è stato interpretato da Louis Marin proprio attraverso questa lente politico-sociale, mediante la chiave del “*discours de la force [qui] se nomme pouvoir*”¹⁹ e del potere della parola. Secondo Marin, l'uso della parola da parte del gatto non ambisce ad una presa di potere,

¹⁵ M. Simonsen, *Perrault* cit., p. 76.

¹⁶ R. B. Bottigheimer, *Fairy tales: a new history*. Albany: State University of New York Press, 2009, pp. 11-12.

¹⁷ Cfr. M. Fumaroli, *Présentation*. In: C. Perrault, *Histoires ou Contes du temps passé*. Paris: Flammarion, 2014, p. 83. Come vedremo in seguito, la mobilità sociale intrinseca al racconto è messa bene in evidenza da Jacques de Sève.

¹⁸ A. Brière-Haquet, *Politique des contes* cit., p. 85.

¹⁹ Il corsivo è di chi scrive. L. Marin, *Le récit est un piège*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978, p. 120.

ad una volontà di primeggiare su quest'ultimo, bensì mira a sconvolgere l'ordine politico attraverso un discorso che è un'arma contro i potenti, che permetta lui di sovvertire il loro potere a proprio bisogno. Il felino ci riesce attraverso

a logic of will and desire, [...], a logic of the weak, of the marginal, of minorities that is a logic of deceit, trick, simulation, lie, a cunning logic that serves as a weapon against the powerful and capturing their power while subverting it²⁰.

Ne risulta che il felino riesce a rovesciare quel potere che per chi non ha nulla è ingiusto, ma che può essere utilizzato come arma a doppio taglio per chi lo possiede. Dopo tutto, al netto delle varie prove, basta solamente “trop manger et trop boire et le roi donne sa fille au premier venu”²¹. Sicché, da marginalizzato e nullatenente, il figlio del mugnaio, grazie alla sapiente oratoria del gatto, riesce a sposare una principessa.

Quest'ultimo fatto rimanda poi ad un altro tema, quello delle *mésalliances*²² – non così insolite ai tempi di Perrault – che riscontreremo nell'illustrazione di Jacques de Sève. Nell'unione tra il figlio del mugnaio e la principessa è possibile intravedere una stilla di realtà: dopo tutto, è cosa risaputa che le finanze statali avessero bisogno di essere incrementate costantemente e che

²⁰ L. Marin, *Puss-in Boots: Power of Signs. Signs of Power*, «Diacritics», 1977, vol. 7, n. 2, p. 54.

²¹ L. Marin, *Le récit est un piège* cit., p. 138. In ogni caso, per una rilettura dell'analisi di Marin sulla fiaba, si veda G. Vizzini, *La lecture de Louis Marin des Fables de La Fontaine et des Contes de Perrault. La prise de parole du faible comme subversion du pouvoir politique*, «Trans-», 2020, pp. 1-12.

²² Il *Dictionnaire de Furetière* del 1690 definisce il verbo “*mésallier*” in questi termini: “Prendre une femme, ou un mary indigne, ou de basse condition, qui fasse perdre quelques avantages de Noblesse, d'honneur ou de dignité [...]”. A. Furetière, *Dictionnaire Universel*. La Haye, Rotterdam: Leers, 1690, 3 voll., disponibile su <www.num-classiques-garnier-com.bnf.idm.oclc.org>, ultima consultazione 10 novembre 2024. A proposito di *mésalliances*, Verdun-Louis Saulnier scrive: “entre la noblesse d'épée appauvrie et la haute bourgeoisie riche, les contacts et les échanges sont fréquents: le noble *redore son blason* [*corsivo di chi scrive*] en épousant une jeune bourgeoise bien dotée à la quelle il donne des aïeux”. V. L. Saulnier, *La littérature française du siècle classique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970, p. 10.

il Palazzo guardasse a nuovi modi per portare a sé nuovi mezzi. Uno fra questi era rappresentato dalla classe borghese che andava arricchendosi sempre di più: come risultato di un proficuo scambio di favori o di altro genere di transazioni, il re poteva anche concedere un titolo. È precisamente ciò che accade al marchese: dopo il bagno è il re che lo consacra aristocratico mettendogli dei nobili abiti addosso e che, al momento della visita al castello, approva definitivamente il suo accesso al patriziato.

Infine, nell'ottica di ancorare il racconto alla contemporaneità dell'Accademico, è interessante dare un'occhiata alla produzione letteraria coeva a quella di Perrault. Al di là dei rimandi, delle allusioni o delle citazioni ad altri autori – parlando di *Contes* uno fra tutti è senz'altro La Fontaine – è possibile riscontrare nello *Chat botté* alcuni punti in comune con una particolare tipologia di produzione letteraria: la corrispondenza di Madame de Sévigné. Si dà il caso che un passaggio della fiaba ricordi una lettera tra la *gazetière*²³ e suo cugino Philippe-Emmanuel de Coulanges²⁴. Si tratta del momento in cui il re domanda al marchese di chi siano le terre che sta attraversando:

Le Roi ne manqua pas à demander aux Faucheurs à qui était ce Pré qu'ils fauchaient. "C'est à Monsieur le Marquis de Carabas", dirent-ils tous ensemble [...].

²³ Cfr. N. Freidel, *Préface*. In: Mme de Sévigné, *Lettres choisies*. Paris: Gallimard, 2016, p. 15. Marie de Rabutin-Chantal, marchesa De Sévigné (1626-1696), per mezzo della relazione epistolare intrattenuta con la figlia residente in Provenza, il cugino Bussy-Rabutin, La Rochefoucauld, Mme de La Fayette ed altri personaggi influenti del tempo, realizza un affresco degli usi e dei costumi del secolo, della corte e dei salotti come della campagna, facendo la spola tra Parigi, la Bretagna, Vitry e la Provenza. La corrispondenza di questa nobildonna come quella del cugino Coulanges, nonché i memoriali – quello di Perrault – ed ulteriori scritti autobiografici, contribuiscono alla rappresentazione della cosiddetta microstoria, teorizzata nel XX secolo da *Les Annales* di Marc Bloch, che si rivela fondamentale per la comprensione della dimensione sociale della storia.

²⁴ Philippe-Emmanuel de Coulanges (1633-1716) è, tra le altre cose, autore di *chansons* e *bagatelles*. Cfr. Mme de Sévigné, *Lettres choisies* cit, p. 536.

Le Roi [...] voulut savoir à qui appartenaien[t] tous les blés qu'il voyait. "C'est à Monsieur le Marquis de Carabas" répondirent les Moissonneurs. [...]

Votre Majesté soit la bienvenue dans le Château de Monsieur le Marquis de Carabas. — Comment, Monsieur le Marquis, s'écria le Roi, ce Château est encore à vous ! Il ne se peut rien de plus beau²⁵.

Questa formula della domanda e della risposta ripetute –tratto, peraltro, tipico dei *contes de fées* – potrebbe essere stata ispirata dalla lettera che Coulanges scrive alla Marchesa il 3 ottobre 1694, laddove le racconta di un viaggio che ha fatto nelle terre di Madame de Louvois:

Il y a un mois que je me promène dans les États de Mme de Louvois; en vérité ce sont des États, au pied de la lettre [...]. Quand la curiosité nous porte à demander le nom de ce premier village: «A qui est-il?» on nous répond: «C'est à Madame. — A qui est celui qui est le plus éloigné? — C'est à Madame. — Mais là-bas, là-bas 9 un autre que je vois? — C'est à Madame, — Et ces forêts? — Elles sont à Madame. — Voilà une plaine d'une grande longueur. — Elle est à Madame. — Mais j'apercevois un beau château. — C'est Nicey qui est à Madame, [...]. — Quel est cet autre château sur un haut? — C'est Pacy, qui est à Madame, [...]» En un mot, Madame, tout est à Madame en ce pays; je n'ai jamais vu tant de possessions ni un tel arrondissement²⁶.

È innegabile che tra i due testi ci sia una parentela. Marc Soriano, però, ci mette in guardia dal formulare conclusioni subitanee, poiché non si tratterebbe dell'influenza di un autore su di un altro, bensì di un'allusione ad un tema comune, dal momento che gran parte di questa classe aristocratico-letteraria è imparentata o si conosce, nonché frequenta gli stessi salotti e luoghi²⁷. Infatti, è probabile che Charles abbia letto o ascoltato la lettera o che addirittura Coulanges stesso l'abbia fatta circolare

²⁵ C. Perrault, *Contes* cit., pp. 157-159.

²⁶ *Lettres de Mme de Sévigné, de sa famille et de ses amis*. Paris: Hachette, 1862, 14 voll., t. X, pp. 194-195.

²⁷ M. Soriano, *Les contes de Perrault* cit., pp. 173-176.

tra le sue conoscenze²⁸. Ciononostante, è evidente un certo qual grado di intertestualità tra i vari testi.

VIII.3 Il manoscritto

VIII.3.1 Il livello plastico



Fig. VIII.1: vignetta del manoscritto illustrante *Le Chat botté*, 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.

Il guazzo de *Le Maître Chat ou le Chat botté* presente nel manoscritto raffigura un paesaggio campestre, dove si possono distinguere un gatto, un ragazzo e una carrozza che costeggia una distesa d'acqua. All'interno della carrozza, guidata da un cocchiere che si appresta a frustare i cavalli galoppanti, si intravedono dei passeggeri. Al centro della scena, il gatto si erge in piedi e indossa degli stivali neri. Di fronte a lui, il ragazzo, vestito

²⁸ *Ibidem*.

di rosso, regge una falce nella mano sinistra e un cappello nero nella mano destra. Sullo sfondo si stagliano degli alberi, della vegetazione, delle colline e delle montagne. È grazie alla lettura della fiaba che possiamo riconoscere la scena raffigurata.

Si tratta del momento successivo al finto annegamento del marchese, dove il re invita il figlio del mugnaio sulla sua carrozza; nel frattempo, il gatto precede la comitiva al fine di proseguire con il suo ingegnoso piano. L'ancoraggio testuale su cui la vignetta è stata concepita è dunque il seguente:

Le chat ravi de ceque son dessein commencoit a reussir prit les
devans et rencontrant des Païsans qui fauchoient un grand pré il
leur dit, bonnes gens qui fauchez, si vous ne dites au Roy que ce
pré appartient a Monsieur le marquis de Carabas vous serez achez
menu comme chair a pasté [*sic*]²⁹.

Alla luce della lettura del testo, comprendiamo che sono il re, sua figlia e il protagonista i passeggeri sulla carrozza e che presto attraverseranno i presunti campi del marchese. Frattanto, il gatto li precede, minacciando un giovane falciatore, intimandogli di mentire riguardo al reale proprietario delle terre. Pertanto, sia a livello testuale che iconografico, ci troviamo di fronte ad una scena in cui due azioni si svolgono simultaneamente: da un lato l'animale che intimidisce il contadino, dall'altro la carrozza che avanza nel suo cammino. Di conseguenza, l'organizzazione spaziale della vignetta assume un ruolo importante nella concezione dell'illustrazione, giacché due momenti concomitanti del racconto vengono mostrati contemporaneamente.

Per raggiungere tale obiettivo, l'artista ha organizzato gli spazi della vignetta in modo lineare, con un asse centrale su cui poggiano tutti gli

²⁹ C. Perrault, *Tales of Mother Goose. The dedication manuscript of 1695 reproduced in collotype facsimile with introduction and critical text by Jacques Barchilon*, 2 voll. New York: Pierpont Morgan Library, 1956, vol. I, p. 150.

elementi della composizione; quest'asse è incarnato dal gatto, che si erge eretto al centro. L'animale, quindi, risulta funzionale all'organizzazione spaziale, divenendo il perno della scena attorno al quale ruotano gli altri personaggi e oggetti. Seguendo tale interpretazione, è possibile osservare come il gatto divida effettivamente lo spazio: la sua posizione centrale permette di distinguere il mietitore e il prato alla sua sinistra, e la riva del fiume, la carrozza e il resto del paesaggio a destra. In questo modo si viene a creare una bipartizione all'interno della vignetta³⁰; queste due parti corrispondono a due piani spaziali distinti, con il falciatore e il gatto in primo piano, e la carrozza con il paesaggio sullo sfondo. La psicologia della percezione ci permette a tal proposito di approfondire il ruolo dei due piani dell'immagine.

All'interno di questo ramo della psicologia, uno dei contributi proposti è quello relativo alla definizione di *figura* e di *sfondo* elaborato dalla Gestalt. Nel guazzo, possiamo qualificare il gatto e il mietitore come delle figure, corrispondenti al primo piano della rappresentazione. Essi possiedono un carattere oggettuale rispetto a ciò che li circonda, risultando quindi prossimi all'osservatore. Inoltre, la loro dimensione, la loro inclusione nel paesaggio, la simmetria e il parallelismo che formano i loro corpi sono tutti indizi che suggeriscono la loro rilevanza. Ciò che li circonda, al contrario, corrisponde allo sfondo: l'acqua, la carrozza, gli alberi, le montagne e il

³⁰ Altri guazzi della serie del manoscritto sono bipartiti, caratteristica che fa presumere una costante dell'espressione artistica dell'autore. L'illustrazione più emblematica è senz'altro quella de *La Barbe bleue*, dove un muro bipartisce perfettamente lo spazio; un altro esempio è la divisione che rileveremo nella vignetta de *Les Fées*. In ogni caso, nel suo *Dossier*, Marc Soriano sostiene che Perrault sia l'autore dei guazzi e che queste bipartizioni o comunque la gemellarità di certi personaggi e certe situazioni nelle sue fiabe sia dovuta alla sua sfortunata gemellarità natale; secondo Daphne Hoogenboezem, invece, la pratica di dividere lo spazio rimanderebbe alla tradizione medievale. Cfr. Cap. IX relativo alle *Fées*; M. Soriano, *Le dossier Charles Perrault*. Paris: Hachette, 1972, pp. 317-318 e D. Hoogenboezem, *Medievalism and Magic: illustrating classical French fairy tales*. In: A. C. Montoya et al. (edited by), *Early Modern Medievalisms. The Interplay between Scholarly Reflection and Artistic Production*. Leiden: Brill, 2010.

cielo appaiono meno definiti rispetto ai due attanti e i loro colori risultano piuttosto diafani.

Da questa identificazione preliminare, è possibile precisare ulteriormente i due piani della scena. L'animale e il ragazzo appartengono a ciò che Stéphane Lojkin definisce *espace restreint*, mentre il resto della scena indica l'*espace vague*. Il primo è il luogo dell'azione principale, ossia della minaccia del gatto al contadino; il potere simbolico della scena risiede proprio nell'atto del felino, che corrisponde al tema principale della scena. Inoltre, questo spazio è delimitato dal punto di vista cromatico: il verde che caratterizza il prato circonda questa parte della scena poiché il colore emerge rispetto al giallo opaco della strada e al blu verdastro dell'acqua. Inoltre, la gestualità teatrale del gatto suggerisce la rilevanza della scena stessa. Al contrario, l'*espace vague* si trova ai margini, dove gli elementi naturali – il lago, la strada, gli alberi, le colline, le montagne – marciano la profondità geometrica della scena e allo stesso tempo accolgono gli altri attanti.

In seguito a queste considerazioni concernenti l'organizzazione degli spazi e la posizione dei personaggi in essi, ci sembra interessante approfondire un aspetto relativo alle figure nell'*espace restreint*. Qui, la centralità materiale che assume il gatto è innegabile, così come la sua centralità tematica nel testo. Tuttavia, le scelte cromatiche attuate dall'artista – indipendentemente dal fatto che siano deliberate o meno – assumono un ruolo ambiguo nell'illustrazione. Mentre l'attenzione dovrebbe concentrarsi sul gatto quale appunto protagonista dell'azione, il rosso degli abiti del giovane mietitore cattura immediatamente lo sguardo dello spettatore; il colore del manto peloso del gatto non gli consente, infatti, di emergere allo stesso livello della veste vermiglia del ragazzo. Inoltre, l'*espace restreint* è l'unico luogo dell'immagine in cui si distingue un colore caldo; altrove, la campagna, gli oggetti o le persone presentano tonalità fredde, prive di

luminosità o saturazione. Il rosso della veste del ragazzo è invece brillante, saturo e attraente per l'occhio. A tal proposito, secondo la classificazione proposta da Felix Thürlemann³¹, il rosso è uno dei colori primari psicologici, nonché il radicale cromatico per eccellenza; al contrario, i colori presenti altrove nella vignetta corrispondono a dei radicali acromatici o semi-cromatici, quali grigio, marrone, giallo, verde e blu. Questi ultimi tre sono radicali cromatici di base che in questo contesto perdono la loro vitalità, poiché appaiono desaturi e attenuati. Il rosso, con la sua saturazione e la sua luminosità, assume allora un ruolo importante nella significazione della vignetta: sembra che l'artista abbia voluto dirigere lo sguardo del lettore-spettatore verso il contadino piuttosto che verso il gatto. Questa considerazione può trovare altresì conferma attraverso un ulteriore approfondimento del livello plastico, studiando le linee vettoriali che compongono l'immagine.

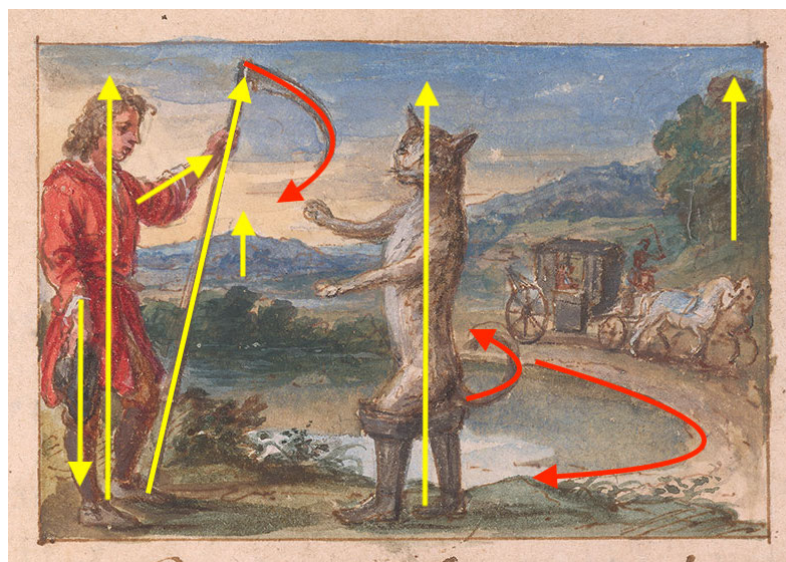


Fig. VIII.2: vettori nel guazzo de *Le Chat botté*, 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.

³¹ Cfr. F. Thürlemann, *Le rouge et le noir di Paul Klee*. In: L. Corrain (a cura di), *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*. Roma: Meltemi, 2005, pp. 91-106 e P. Polidoro, *Semiotica visiva* cit., pp. 103-105.

Come vediamo nella Fig. VIII.2, i corpi del giovane e del gatto danno vita a dei vettori verticali – in giallo – rettilinei e ascendenti, esattamente come il bastone della falce, le montagne e gli alberi. Di contro, la lama della falce, la coda del gatto, la riva e la direzione della carrozza formano dei vettori curvilinei – in rosso – che originano sia dalla parte superiore (la lama, la riva, la carrozza) sia dalla parte inferiore dell'illustrazione (la coda del gatto). Sulla base di queste osservazioni, si può notare come un numero significativo di vettori sembri partire proprio dal giovane mietitore: dal suo corpo, dall'attrezzo che regge, ma anche dal suo braccio destro che punta verso il basso. Pertanto, sia i colori che le linee della composizione conducono lo sguardo del lettore-spettatore al giovane mietitore vestito di rosso. Quندانche uno studio della simbologia legata al colore rosso possa risultare affascinante³², riteniamo fuorviante un'analisi di questo tipo poiché rischierebbe di isolare il colore dal contesto nel quale è stato utilizzato; invece, una risposta alla questione che abbiamo posto arriva analizzando la direzione di lettura dell'immagine.

Ponendo l'accento sul contadino, l'artista ha voluto suggerire allo spettatore la maniera corretta di *leggere* al meglio il testo visivo che ha di fronte. Ai nostri occhi, la vignetta costituisce una traduzione visiva alla lettera del suo ancoraggio testuale:

[...] bonnes gens qui fauchez, si vous ne dites au Roy que ce pré appartient a Monsieur le marquis de Carabas vous serez achez menu comme chair a pasté³³.

Ripercorrendo il testo ci si accorge, infatti, che l'autore ha riprodotto pedissequamente la porzione di testo a cui la vignetta fa riferimento,

³² A seconda delle epoche, il rosso rimanda al sangue, al fuoco, al pericolo, al lusso, alla regalità e a quant'altro. Cfr., ad es., M. Pastoureau, *Rouge: histoire d'une couleur*. Paris: Points, 2019; M. Pastoureau, D. Simonnet, *Le petit livre des couleurs*. Paris: Points, 2007; M. Pastoureau, *Dizionario dei colori del nostro tempo*. Firenze: Ponte alle Grazie, 2018.

³³ C. Perrault, *Tales of Mother Goose. The dedication manuscript* cit., p. 150.

riuscendo a creare un effetto di circolarità nell'immagine che le conferisce un certo grado di dinamismo.



Fig. VIII.3: concezione sintagmatica del guazzo de *Le Chat botté*, 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.

Nel dettaglio, il gatto si rivolge al giovane e ai suoi ipotetici compagni apostrofandoli con “bonnes gens”; difatti, il primo elemento del testo visivo – il mietitore – corrisponde a quest’apostrofe (numero 1 nella Fig. VIII.3). Il giovane ha un atteggiamento sottomesso e passivo, ha deposto la falce e il cappello ed è in ascolto del gatto, il che fa supporre che non abbia intenzioni malevole nei confronti dell’animale. Quest’ultimo continua, poi, con “qui fauchez”: il sintagma verbale coincide con il secondo elemento visivo, la falce per mezzo della quale i mietitori falciano il campo (numero 2). Viene successivamente rimarcata la distanza gerarchica tra i due personaggi, “si vous ne dites”: il gatto – terzo elemento – indica con le zampe verso il contadino e i suoi probabili compagni (numero 3). Quel “vous” rimarca il destinatario del discorso del gatto. A questo punto, altri due personaggi vengono evocati: “au Roi que le pré que vous fauchez

appartient à Monsieur le Marquis de Carabas”; i due uomini si trovano entrambi sulla carrozza, raffigurata sul lato destro dell’immagine e dopo il gatto, come ultimo elemento presente nella rappresentazione (numero 4). Infine, la minaccia conclude con “vous serez tous hachés menu comme chair à pâté”; questa conclusione rimanda inevitabilmente al punto di partenza, poiché la configurazione convessa della riva e la direzione curva che sembra suggerire uno dei due cavalli riportano lo sguardo dello spettatore all’inizio del testo visivo, dove si trovano una falce tagliente e il colore rosso (numero 5).

Questi due elementi, anche per via del loro campo semantico, rimandano all’idea della morte, al colore del sangue e della carne³⁴. L’illustrazione costituisce quindi una traduzione intermediale fedele del testo, realizzata per mezzo di un effetto circolare che ingloba al contempo il senso letterale e figurato delle parole del gatto: partendo da sinistra, spostandosi man mano verso destra per ritornare poi al punto di origine, il lettore-spettatore viene guidato nella sua esperienza di lettura. È evidente, quindi, che la vignetta sia stata organizzata seguendo una concezione sintagmatica che procede per singole unità disposte in modo razionale che permettono allo sguardo di circolare nell’immagine e, se interpretate, rivelano un discorso. Questa concezione dell’immagine rientra in quello che Stéphane Lojkine chiama *régime perspectif de la représentation*, risultante dal clima politico assolutistico dell’epoca e dal passaggio alla rappresentazione della vera e propria *scène*³⁵.

³⁴ A tal proposito si veda C. L. Malarte, *Structure and Structural components in Le Chat botté*, «Folklore», 1985, n. 1, vol. 96, p. 109.

³⁵ Cfr. S. Lojkine, *Régimes de la représentation dans la gravure d’illustration classique. Les Virgiles illustrés*, «Littératures Classiques», 2022, n. 107, pp. 31-45.

VIII.3.2 Il livello figurativo



Fig. VIII.4: vignetta del manoscritto illustrante *Le Chat botté*, 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.

Per quanto riguarda l'analisi del movimento, possiamo affermare che la vignetta rappresenta in prima istanza una sorta di istantanea. Il guazzo mette infatti in scena un *movimento bloccato*³⁶: l'artista ha isolato una fase del racconto, raffigurandola in modo temporalmente puntuale. La scelta di rappresentare un movimento bloccato induce nello spettatore l'insorgere di inferenze sia a livello percettivo che cognitivo; queste servono a completare, nella mente dell'osservatore, l'intera sequenza del movimento, nella sua totalità e nella sua continuità. In particolare, nell'*espace restreint* il gatto e il mietitore sono rappresentati durante la minaccia dell'animale verso il giovane. A livello percettivo e cognitivo lo spettatore si rende conto che le azioni dei due personaggi gli appaiono in una condizione di stasi momentanea; ovvero, che il gatto sta agitando le zampe anteriori verso il

³⁶ Cfr. R. Eugeni, *Analisi semiotica dell'immagine. Pittura, illustrazione, fotografia*. Milano: Educatt, 2004, cap. III.

ragazzo, mentre quest'ultimo ha precedentemente levato il cappello in segno di rispetto nei confronti dell'animale ed ha interrotto il proprio lavoro posando la falce per ascoltarlo. La falce e il cappello simboleggiano pertanto delle tracce lasciate dall'artista al fine di indicare il momento esatto dell'interazione tra i due attori; i due oggetti consentono altresì agli spettatori di immaginare sia il momento precedente – ovvero il contadino che si toglie il cappello e interrompe il lavoro – sia il momento successivo, in cui il gatto riprende il cammino e il mietitore il proprio lavoro. Quanto all'*espace vague*, la carrozza trainata dai cavalli è anch'essa rappresentata mediante l'arresto momentaneo del movimento: i cavalli stanno galoppando, mentre il cocchiere, da un istante all'altro, si appresta a frustarli.

Relativamente alle azioni, l'artista ha riprodotto un *aggregato di azioni* distribuite tra i diversi personaggi³⁷. In primo piano, l'azione dei due attori si presenta puntuale e raffigurata nella sua fase centrale-durativa, laddove il gatto minaccia il contadino. Analogamente, in secondo piano il cocchiere e i cavalli sono anch'essi rappresentati nella medesima fase dell'azione: il braccio dell'uomo e la frusta sono riprodotti nel momento di massima estensione e al culmine della tensione, permettendo così al lettore-spettatore di cogliere e immaginare il momento incoativo e quello terminativo dell'azione. Utili in questo senso sono le zampe sollevate dei cavalli, che attestano che gli animali si trovano nel pieno della loro marcia galoppante. Per di più, in accordo con quanto proposto nel paragrafo precedente, mantenendo l'attenzione sui cavalli si noterebbe che l'equino di destra sembra volgere il capo verso la scena principale del gatto e del mietitore, suggerendo una virata da parte del cocchiere; tale movimento è ulteriormente sottolineato dal tracciato della strada che costeggia l'acqua, che, in virtù della configurazione della riva, crea un vettore curvilineo. Ora,

³⁷ Cfr. *Ibidem*.

questo vettore curvo e lo spazio tra la carrozza e il gatto costituiscono una *congiunzione iconica*³⁸: in questo senso, la zona tra lo sfondo e le figure assolve la funzione di manifestare il sistema di relazioni tra le due azioni rappresentate. Pertanto, lo spazio della strada equivale a una congiunzione temporale o a un avverbio – come *mentre*, *nel frattempo*, *al contempo* – che permette di individuare il legame causale e cronologico tra i due piani. Ai nostri occhi, tale spazio intermedio indica la simultaneità delle due azioni; in altri termini, della carrozza che si appresta a raggiungere il campo dove si trovano il gatto e il giovane. In questo modo, la disposizione spaziale dei vari attanti nel guazzo diventa significativa in quanto espressione dei rapporti temporali e causali soggiacenti all'immagine.

L'espace restreint si rivela particolarmente eloquente anche a proposito dell'enunciazione che caratterizza l'illustrazione; infatti, gli sguardi dei due personaggi in primo piano suggeriscono una situazione particolare. Osservando il guazzo, si sarebbe portati in prima istanza ad affermare che il gatto e l'animale si guardino, poiché entrambi sono raffigurati di profilo. Ciò accade altresì in tutte le altre illustrazioni del manoscritto³⁹. In questi casi, ci troviamo in una situazione di *débrayage enunciativo visivo*⁴⁰, che mette in risalto l'effetto di obiettività della scena: lo spettatore non è quindi chiamato in causa direttamente, ma guarda la raffigurazione dall'esterno⁴¹. Osservando la vignetta più attentamente, però, possiamo notare una

³⁸ Cfr. R. Eugeni, *Analisi semiotica* cit., p. 61.

³⁹ L'unica eccezione è data dal cartiglio posto sopra la dedica a Mademoiselle, in cui uno dei due angeli guarda espressamente il lettore, invitandolo chiaramente con il proprio sguardo. Tuttavia, non si tratta di un'illustrazione delle fiabe ma di una decorazione di apparato.

⁴⁰ Sulla nozione di *débrayage enunciativo visivo* si vedano, tra gli altri, A. J. Greimas, J. Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Milano: Mondadori, 2007, pp. 69-71; M. Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*. Roma: Meltemi, 2002; F. Marsciani, A. Zinna, *Elementi di semiotica generativa. Processi e sistemi della significazione*. Bologna: Società Editrice Esculapio, 2022, pp. 117-129.

⁴¹ Cfr. J. L. Fiorin, *À propos des concepts de débrayage et d'embrayage: les rapports entre la sémiotique et la linguistique*, «Actes sémiotiques», 2015, n. 119, pp. 1-25.

situazione diversa. Mentre il giovane guarda effettivamente il gatto, con il volto e gli occhi rivolti verso l'animale, quest'ultimo non ricambia lo sguardo del mietitore, ma dirige il proprio muso altrove. Sebbene la parte inferiore del corpo faccia supporre che il felino sia rivolto verso il ragazzo – gli stivali puntano verso l'interlocutore – man mano che il nostro sguardo sale e si dirige verso la testa, notiamo che il corpo dell'animale volge lievemente a sinistra; inoltre, la sua zampa sinistra sembra indicare una direzione alla sinistra del giovane; la testa, infine, è anch'essa rivolta a sinistra, verso l'esterno della rappresentazione, al di là del mietitore e oltre la scena raffigurata. In tal caso, la situazione di enunciazione cambia: ci troviamo sempre in un meccanismo di *débrayage*, che risulta però questa volta *enunciazionale*. Questa condizione chiama in causa lo spettatore, poiché il personaggio rappresentato è sì osservato, ma osserva a sua volta. Si tratta di una sorta di “sguardo in camera”: il muso del gatto è latentemente e potenzialmente rivolto verso di noi lettori. Si instaura, pertanto, una relazione “io/tu” tra il gatto e chi osserva, nella quale prevale la soggettività relazionale tra i due e un coinvolgimento maggiore del lettore che si sente parte della scena.

Queste osservazioni possono a nostro avviso essere interpretate in due modi. Da un lato, lo sguardo del gatto rivolto *oltre* il mietitore rimanda a un momento futuro della narrazione. Il gatto ha concepito un piano per favorire il proprio padrone e, dato che noi lettori siamo a conoscenza del fatto che seguiranno altre fasi di tale piano, è probabile che questo “altrove” verso cui il gatto volge lo sguardo indichi la prossima fase del suo progetto; il suo sguardo si dirige quindi verso il secondo gruppo di mietitori, ai quali rivolgerà la stessa minaccia che ha rivolto al giovane falciatore e ai suoi compagni. Oppure, si tratta di un appello rivolto direttamente al pubblico. Riallacciandoci a quanto affermato nel paragrafo precedente riguardo al potere del colore rosso della veste del falciatore, l'atteggiamento del gatto

può essere un richiamo per il pubblico, una richiesta di attenzione del protagonista che sembra dirci “guardami, ci sono *io* al centro della storia”. Infatti, lo sguardo rivolto al lettore, il suo atteggiamento altezzoso, la sua centralità materiale nella vignetta, nonché la sua posizione eretta e la sua grandezza pressoché identica a quella del falciatore, ci fanno capire che il vero protagonista della rappresentazione è lui. Se il giovane, per via dello sguardo abbassato, della postura statica e dell’atteggiamento di ascolto esprime passività, il gatto, agitando le zampe e muovendo la testa, suggerisce dinamicità e movimento. In termini greimassiani, il mietitore è la vittima-destinatario della manipolazione operata dal gatto-destinante, che attraverso la minaccia persegue il suo oggetto di valore, ossia la riuscita sociale. In effetti, osservando l’illustrazione sotto questo punto di vista, assistiamo alla messa in scena di un esempio di mobilità sociale ascendente, le *mésalliances*. Il mietitore funge quindi da *alter ego* del figlio del mugnaio che, grazie al gatto-aiutante magico riesce a raggiungere il gradino più alto della scala gerarchica⁴². Quest’aspetto, al contempo sociale e politico, verrà rappresentato da Jacques de Sève nella terza edizione del nostro corpus che analizzeremo successivamente.

⁴² A questo proposito si veda G. de Broux, *Perrault immoral: le sens caché du conte Le Chat Botté*, «Early Modern French Studies», 2023, n. 2, vol. 45, pp. 170-178.

VIII.4 L'edizione Barbin



Fig. VIII.5: A. Clouzier, *Le Chat botté*, 1697, incisione su legno, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Analogamente alle altre vignette presenti nell'edizione Barbin, i guazzi del manoscritto sarebbero serviti da modello ad Antoine Clouzier per le sue incisioni su rame. Come le altre immagini, anche l'illustrazione dello *Chat botté* è stata invertita rispetto al guazzo originale. La posizione dei personaggi è di conseguenza speculare rispetto all'immagine *princeps*: il mietitore si trova a destra, mentre la carrozza è stata spostata a sinistra. Il gatto mantiene la sua posizione centrale, anche se il corpo e lo sguardo sono rivolti evidentemente a destra, verso il mietitore.

Per quanto riguarda la configurazione degli spazi, possiamo affermare che non ci sono cambiamenti sostanziali rispetto all'immagine del manoscritto, poiché la scena rappresentata è la medesima, con gli stessi personaggi colti nello stesso momento, nell'atto di compiere le stesse azioni. Tuttavia, sono evidenti alcuni cambiamenti a livello figurativo, che danno alla vignetta di Clouzier una connotazione dissimile rispetto a quella del manoscritto.

Ciò che salta primariamente all'occhio sono alcuni dettagli che rientrano nell'area dell'*espace vague*, dove è possibile notare che il paesaggio di fondo sia stato addolcito e in un certo qual modo urbanizzato. Le montagne sono pressoché sparite e al loro posto si ergono delle colline; su una di queste è stato poi aggiunto un piccolo villaggio: aguzzando la vista è possibile scorgere ciò che probabilmente è una chiesa con il suo campanile e, a lato, quello che potrebbe essere un mulino ad acqua con la sua ruota; dettaglio, quest'ultimo pertinente, in quanto rimando alla situazione iniziale del racconto. Inoltre, sul villaggio e nei dintorni svolazzano degli uccelli e dal borgo parte un sentiero ben visibile che conduce ai due protagonisti. L'elemento più destabilizzante è situato, però, dietro ai due attanti: lo specchio d'acqua del manoscritto è scomparso e al suo posto si trova un prato con degli alberi. Prima di esaminare gli effetti che tutti i cambiamenti evidenziati producono sull'economia dell'illustrazione, ci sembra importante soffermarci sulla funzione dell'acqua nel racconto, poiché essa gioca un ruolo decisivo nello sviluppo della diegesi.

È nell'acqua del fiume che il gatto invita il suo padrone ad entrare e a fingere di annegare, ed è grazie al falso annegamento che il giovane conosce il re; quest'ultimo gli fa dono di "un de ses plus beaux habits"⁴³, che gli permetterà di vestire letteralmente i panni di un marchese e di maritarsi con la principessa. L'acqua costituisce quindi l'elemento scatenante il vero e proprio percorso di miglioramento del figlio del mugnaio. È in questo punto del racconto che egli diventa un soggetto-agente; in altri termini, si tratta della sua entrata in scena all'interno del piano elaborato dal gatto. Il bagno nell'acqua del fiume costituisce pertanto un battesimo o una sanzione, poiché il figlio del mugnaio entra nell'acqua come popolano e ne esce nobile. L'acqua purifica figurativamente il ragazzo dalla sua povertà ed il re lo sancisce come aristocratico. Il fiume raffigurato nel guazzo del

⁴³ C. Perrault, *Contes* cit., p. 157.

manoscritto designa quindi l'accesso del ragazzo nel mondo dell'aristocrazia terriera.

La lettura appena proposta non è applicabile all'illustrazione dell'edizione Barbin, poiché Clouzier non ha riprodotto l'acqua nella sua incisione. Questa differenza con l'immagine originale porta necessariamente ad un'interpretazione diversa. In primo luogo, la presenza del prato esprime una maggiore coerenza rispetto al testo: l'ancoraggio testuale su cui si rifà la vignetta riporta che il gatto minaccia uno dei "Paysans qui fauchaient un Pré"⁴⁴, che qui è per l'appunto rappresentato. La presenza del campo supporta ulteriormente la logica dell'illustrazione: mentre l'acqua sottintende il significato della sua presenza, l'identificazione del prato da parte dello spettatore è immediata e razionale. In secondo luogo, la scelta di raffigurare il campo è rivelatrice della concezione degli spazi da parte dell'artista. In questo senso, ci sembra che Clouzier abbia in qualche modo riprodotto un paesaggio addomesticato. Se nel guazzo del manoscritto questo appariva selvaggio e naturale, nell'incisione è evidente che la natura sia stata ripulita del proprio stato primordiale. C'è quindi da parte dell'artista una volontà di ordine e di simmetria: un esempio è senz'altro la fila ordinata di alberi al centro del campo. Clouzier ha agito seguendo i medesimi principi nella vignetta del racconto *Les Fées*, dove nel passaggio dal guazzo all'incisione si è andata a perdere la caratteristica selvaggia e grezza tipica della natura di campagna⁴⁵. In entrambi i casi, i paesaggi risultano artificiali e costruiti, seppur tuttavia in linea con l'organizzazione dei giardini alla francese dell'epoca.

Un altro elemento figurativo presente nella vignetta Barbin che connota differentemente l'immagine rispetto al manoscritto, riguarda la raffigurazione del gatto. Come abbiamo precedentemente rilevato, la scena

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Si rimanda al capitolo IX relativo all'analisi delle illustrazioni de *Les Fées*.

vera e propria si gioca tra il mietitore e l'animale: i personaggi sono gli stessi, con gli stessi attributi e la stessa posizione del corpo. Tuttavia, a differenza del guazzo del manoscritto, il gatto di Clouzier appare molto più minaccioso poiché raffigurato mentre mostra gli artigli. Il felino sta quindi esprimendo la sua emozione interiore, che viene qui resa manifesta: egli sfodera le proprie armi per rendere la sua minaccia più aggressiva e convincente. Secondo la classificazione proposta da Ruggero Eugeni, il gatto esprime il suo stato emotivo e passionale *in termini puntuali*⁴⁶, secondo cui una fase dell'evento passionale – in questo caso l'ira espressa attraverso la minaccia – viene isolata e messa in scena. Il suo interlocutore risponde a questo atteggiamento con la stessa sottomissione e obbedienza del mietitore del manoscritto. Ciononostante, tra i due si instaura comunque un certo grado di tensione: il gatto, quale astuto padrone della situazione, minaccia sì il giovane mostrandogli i suoi artigli, ma il mietitore è provvisto a sua volta di un'arma, la falce. Si può quindi reperire nell'immagine l'eventualità di un rischio di morte per entrambi. Non a caso, la storia si apre con una minaccia di morte: il figlio del mugnaio pensa alla sua eredità in questi termini: “[...] lorsque j’aurai mangé mon chat, et que je me serai fait un manchon de sa peau [...]”⁴⁷. Il giovane pensa primariamente di mangiare o scuoiare il suo gatto; è dopo aver udito queste parole che l'animale si esprime e convince il giovane ad abbandonare il suo piano. Pertanto, su entrambe le figure aleggia il sentore di una possibile dipartita prematura. Con la sua interpretazione, Clouzier porta quindi alla luce un ulteriore aspetto del racconto, relativo alle diverse minacce di morte imminenti. Seppur meno evidente nel guazzo, la reminiscenza del pericolo iniziale si riallaccia e viene motivata, tra l'altro, dalla presenza del villaggio con il mulino della famiglia del protagonista, che funge da *memento* per il lettore,

⁴⁶ R. Eugeni, *Analisi semiotica* cit., p. 74.

⁴⁷ C. Perrault, *Contes* cit., p. 155.

che viene così riportato all'inizio della fiaba. Comunque sia, queste ultime considerazioni esaltano il tono più apertamente brutale e feroce dell'illustrazione di Clouzier.

A questo riguardo, reputiamo significativo l'esame aggiuntivo di uno dei due strumenti di morte analizzati poc'anzi: la falce impugnata dal giovane mietitore. Nel suo *Dossier*, Marc Soriano scrive a più riprese dei rapporti tra Perrault e Boileau durante la famosa *Querelle des Anciens et des Modernes*⁴⁸. Come abbiamo già avuto modo di trattare nei capitoli precedenti, lo specialista sostiene che Charles, *leader* della parte moderna, si prenda gioco del suo acerrimo avversario in diverse occasioni, evocando a più riprese la sua castrazione⁴⁹. A nostro avviso, l'incisione de *Le Chat botté* rientra all'interno della propaganda perraultiana.

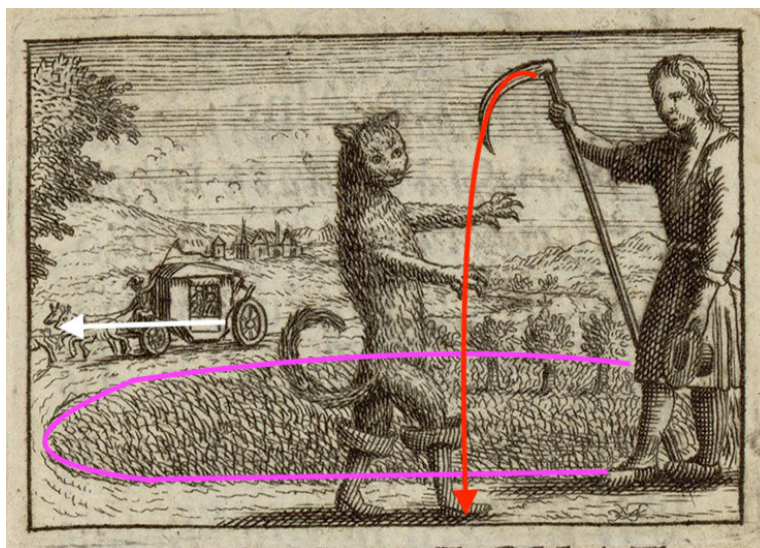


Fig. VIII.6: allusione a Boileau in A. Clouzier, *Le Chat botté*, 1697, incisione su legno, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

⁴⁸ M. Soriano, *Le dossier Charles Perrault* cit., p. 321 e sgg.

⁴⁹ Ricordiamo che Charles dal 1663 è membro dell'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres e del Conseil des Bâtiments du roi; dal 1671 viene eletto all'Académie Française, di cui l'anno seguente diventa cancelliere, nonché gli viene affidato l'incarico di "contrôleur des Bâtiments de sa Majesté". Pertanto, le occasioni pubbliche in cui può deridere Boileau sono numerose. Cfr. Cap. I e III.

Infatti, osservando la Fig. VIII.6, si può notare la forma allungata e curva del prato che suggerisce la morfologia di un membro maschile. Inoltre, la carrozza non segue il percorso suggerito dalla strada, poiché non vira verso l'*espace restreint*, ma pare proseguire dritta; la sua direzione crea un vettore orizzontale che rafforza l'idea di allungamento del prato. La posizione della falce è poi emblematica, poiché l'arnese è collocato all'origine del campo-membro e sembra pronto a reciderlo da un momento all'altro. Volendo spingerci ulteriormente in questo senso, anche la posizione eretta del gatto rispetto alla falce suggerisce l'idea di un'amputazione latente⁵⁰. L'allusione alla castrazione appare quindi piuttosto evidente.

Alla luce di questa lettura, è nuovamente lecito ipotizzare il coinvolgimento di Perrault nella realizzazione delle incisioni: di concerto con Clouzier, l'accademico può aver avuto un ruolo all'interno della genesi editoriale della prima edizione a stampa. In ogni caso, è indubbio che l'incisione dell'edizione Barbin mostri molto di più di ciò che rappresenta: trovando la sua fonte nel guazzo del manoscritto, la vignetta si discosta dell'immagine destinata a Mademoiselle – giustamente al di fuori delle liti tra i due accademici – per acquisire un carattere politico volto, tra le altre cose, a screditare Boileau e, per estensione, gli Antichi.

⁵⁰ Seppur non inserendo la sua interpretazione all'interno della visione di Soriano, anche Patricia Eichel-Lojkine rileva che la posizione eretta del gatto è significativa per l'interpretazione della fiaba. Cfr. P. Eichel-Lojkine, *Le conte merveilleux, un genre autorisant l'impertinence? Bienséance, contrôle, image dans Le Maître Chat ou le Chat Botté*, «Cahiers du GADGES», 2012, n. 10, pp. 373-390.

VIII.5 L'edizione neerlandese

VIII.5.1 Jacques de Sève

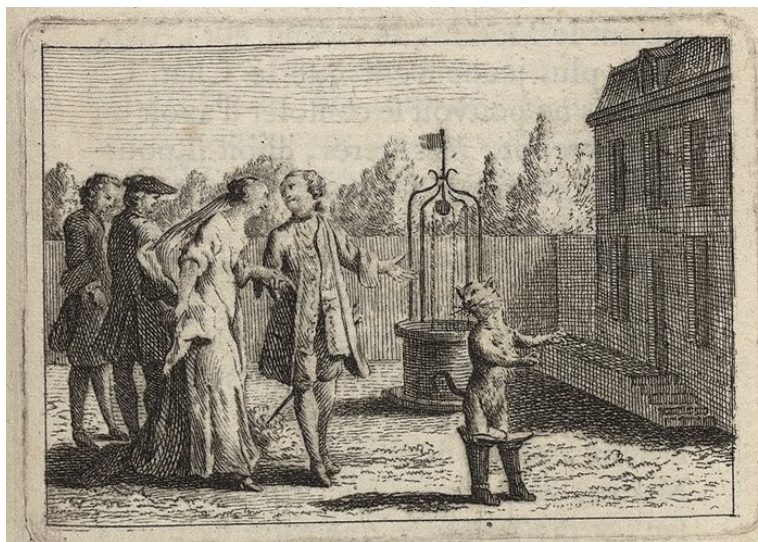


Fig. VIII.7: J. de Sève, *Le Chat botté*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

L'incisione di Jacques de Sève si distingue rispetto alle illustrazioni analizzate fino a questo momento, poiché rompe con la tradizione stabilita dal manoscritto e perpetrata dall'edizione Barbin. Nell'illustrazione dell'artista francese viene mostrata, infatti, una nuova scena che arricchisce e allarga il canone iconografico che illustra *Le Chat botté*.

Nella vignetta, si possono distinguere, a partire da sinistra, due uomini distintamente abbigliati, intenti ad osservare e contemplare qualcosa di fronte a loro; poco dinnanzi, una donna offre la sua mano ad un uomo, entrambi sono vestiti elegantemente; poco distante dalla coppia, si erge in piedi il gatto che indossa i suoi stivali. I vari personaggi si muovono nel cortile di una residenza che ricorda uno *château* francese seicentesco, di fronte al quale si trova un pozzo. Il giardino è racchiuso verso il fondo da una palizzata, oltre la quale sveltano le chiome di alcuni alberi. Sulla base

di queste osservazioni, possiamo rintracciare nel testo il momento della narrazione che viene qui rappresentato.

Differentemente dagli altri tre autori del nostro corpus, Sève ha scelto di raffigurare la parte finale della fiaba, successiva alla scena della minaccia ai contadini. L'ancoraggio testuale su cui l'illustrazione è stata concepita è dunque il seguente:

Cependant le Roi qui vit en passant le beau Château de l'Ogre, voulut entrer dedans. Le Chat qui entendit le bruit du Carrosse qui passoit sur le Pont-levis, courut au devant, & dit au Roi: Votre Majesté soit la bienvenuë dans le Château de Monsieur le Marquis de Carabas. Comment, Monsieur le Marquis, s'écria le Roi, ce Château est encore à vous? il ne se peut rien de plus beau que cette cour & que tous ces Bâtimens qui l'environnent: voyons les dedans, s'il vous plait. Le Marquis donna la main à la jeune Princesse; & suivant le Roi qui montoit le premier, ils entrèrent [*sic*]⁵¹.

I diversi personaggi si trovano perciò nel cortile del castello dell'orco. Il marchese prende la mano della principessa e la conduce all'interno del maniero; dietro di loro, uno dei due uomini è senza dubbio il re – probabilmente l'unico personaggio che indossa il cappello – che si intrattiene con un uomo che non è menzionato nel testo, forse un cortigiano. Il gruppo è guidato dal gatto che, dopo aver mangiato l'orco, indica la via. A partire da questa prima identificazione della scena possiamo procedere con l'analisi spaziale.

Gli spazi ci appaiono organizzati in modo lineare, secondo una struttura orizzontale divisa in tre fasce.

⁵¹ *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités; par M. Perrault. Nouvelle édition augmentée d'une nouvelle à la fin.* La Haye: [s.n.], 1742, pp. 45-46, disponibile su <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8402388/f52.item>>, ultima consultazione: 2 settembre 2025.

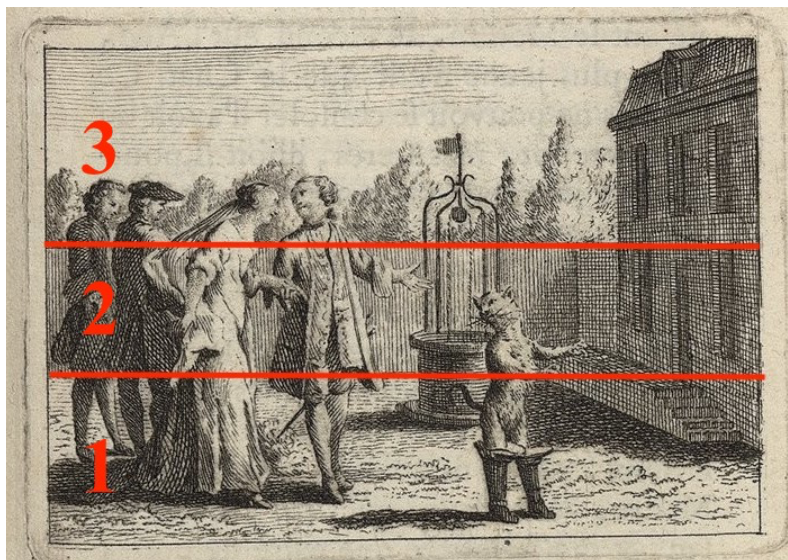


Fig. VIII.8: divisione spaziale in J. de Sève, *Le Chat botté*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Come vediamo dalla Fig. VIII.8, la prima banda, più vicina allo spettatore, ospita il cortile su cui si muovono i personaggi; dietro di loro si trova la seconda, rappresentata dalla palizzata che circonda il cortile e, sulla destra, si estende lungo il castello; infine, la terza corrisponde a ciò che si trova al di là della staccionata, quindi agli alberi e al cielo. Questa tripartizione permette un'identificazione chiara di quella che è la scena vera e propria.

Infatti, lo spazio antistante il palazzo chiuso dalla palizzata costituisce l'*espace restreint*. Quest'ultimo è ben circoscritto; la delimitazione è marcata da un elemento architettonico che racchiude la scena sia materialmente che simbolicamente. In altre parole, ciò che il lettore-spettatore osserva è una sorta di palcoscenico, cinto da delle quinte, dove dagli attori interpretano la loro parte sulla scena. In particolare, la demarcazione dell'*espace restreint* mette in evidenza ciò che Stéphane Lojkin identifica come l'*écran de la représentation*, quindi lo "schermo"

attraverso il quale si osserva l'immagine⁵², che regola sia la ripartizione degli attanti nello spazio, sia il simbolismo legato alla scena. In effetti, la recinzione crea una separazione tra l'*espace restreint* e l'*espace vague* che racchiude e avvolge i personaggi. Allo stesso tempo, però, questa vieta allo sguardo dell'osservatore di oltrepassare la palizzata e dirigersi verso l'*espace vague*; non vi è infatti alcuna apertura che permetta di infrangere questo "interdit du regard"⁵³: siamo costretti a concentrarci sulla scena e non possiamo spingerci oltre. Questo dispositivo di rappresentazione crea un ambiente ideale e circoscritto per la messa in scena, ma al contempo la relega in uno spazio che rischia di risultare artificiale e di rendere troppo manifesta la finzionalità della rappresentazione. Infine, questa chiusura materiale conferisce poca ariosità alla raffigurazione: è come se i personaggi fossero sprovvisti di un'eventuale via di fuga; ovvero, il loro confinamento fisico all'interno di quel preciso spazio riflette la loro posizione all'interno del piano elaborato dal gatto: indipendentemente dal profitto che possano trarne, tutti sono vittime delle macchinazioni dell'animale, quindi costrette in uno spazio immaginario corrispondente al proposito di riscatto sociale del gatto. In ogni modo, in un caso come questo, l'*espace vague* si trova ai margini della scena ed ha una funzione puramente decorativa, difatti vediamo le chiome degli alberi e niente più; non ci è permesso cogliere elementi che permettano una lettura più approfondita dell'immagine, com'era il caso della carrozza del manoscritto e di Clouzier, ma dobbiamo attenerci strettamente alla scena proposta nell'*espace restreint*. Qui, ciò che attira inevitabilmente l'occhio del lettore-spettatore sono gli attori-attanti presenti in scena, la cui disposizione ci appare significativa e ragionata.

⁵² Per una definizione del concetto di *écran* si veda S. Lojkine, *La scène* cit. p. 245.

⁵³ Cfr. *Idem* e S. Lojkine, *Le vague de la représentation*. In: L. Bader, G. Didi-Huberman (herausgegeben von), *Sprechen über Bilder, Sprechen in Bildern*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2015, pp. 255-271.

Rifacendoci alle leggi di unificazione figurale della Gestalt, possiamo distinguere diverse unità all'interno del gruppo di personaggi⁵⁴. La prima è rappresentata dalla coppia formata dal re e dall'uomo accanto a lui, che rispondono alle caratteristiche dei fattori di vicinanza, somiglianza, destino comune, direzione e orientamento: sono vicini, i loro tratti si somigliano, la direzione dei loro corpi è simile, così come il movimento che creano. La seconda unità è costituita dalla coppia formata dalla principessa e dal marchese: i prossimi sposi rispondono alle medesime caratteristiche della precedente coppia, ma rientrano inoltre nel principio dell'*esperienza passata*, secondo il quale tendiamo a riconoscere un'unità sulla base della nostra esperienza di visione di unità analoghe. In questo caso, si tratta di una coppia che si tiene per mano, che si guarda, in movimento, nonché prossima alle nozze, pertanto una raffigurazione piuttosto canonica e di facile reperimento in pittura. Il gatto, poi, è distanziato dal resto del gruppo, sicché costituisce un'unità a sé stante. Il gioco di luci e ombre creato dall'artista conferma la nostra interpretazione. La coppia recortigiano è prevalentemente scura, ombreggiata dalla coppia che li precede, mentre i due futuri sposi sono invece ben illuminati dalla luce radente che arriva da destra; queste differenze tra le due coppie rimarcano quindi la loro eterogeneità.

Per quanto riguarda la distinzione figura-sfondo, è piuttosto immediata l'identificazione delle tre unità in quanto *figure*. Tutti i personaggi emergono rispetto a ciò che hanno attorno, soprattutto in virtù dei dettagli che li caratterizzano; inoltre, la loro grandezza, soprattutto rispetto al palazzo, fa in modo che vengano percepiti come figure; per di più, la loro inclusione nello spazio circostante, le simmetrie e il parallelismo che i loro corpi creano sono tutti elementi che ci conducono a interpretarli come

⁵⁴ Cfr. P. Polidoro, *Semiotica visiva* cit., Cap. 5 e, ad es., G. Kanizsa, *Grammatica del vedere* cit..

figure. Nello *sfondo* rientrano gli elementi architeturali che delimitano l'*espace restreint* – la muraglia ed il castello – assieme al pozzo e agli alberi presenti nell'*espace vague*.

Sulla base delle diverse analisi relative al livello plastico, seguiamo ora con l'esame del livello figurativo, iniziando dall'analisi del movimento e proseguendo con le azioni.

Così come le altre due immagini del corpus studiate finora, anche l'illustrazione di Sève rappresenta un *movimento bloccato* che, come già espresso nei paragrafi precedenti, consente l'insorgere di inferenze nell'osservatore. In quest'incisione, è possibile distinguere a livello percettivo alcune linee vettoriali che suggeriscono l'idea di movimento e dinamismo.

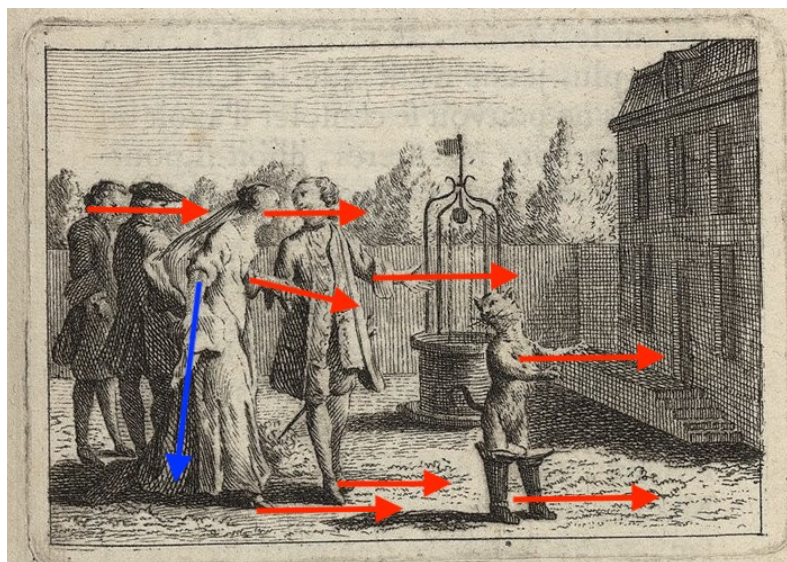


Fig. VIII.9: analisi del movimento in J. de Sève, *Le Chat botté*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Come vediamo nella Fig. VIII.9, i corpi di tutti gli attori sono orientati verso la parte destra della scena, dando l'idea di una serie di vettori che procedono orizzontali verso destra, quindi verso il castello. Poi, entrambe

le zampe del gatto ed il braccio sinistro del marchese indicano l'ingresso del maniero, rimarcando così la direzione che il gruppo seguirà. La principessa, dal canto suo, porge la mano sinistra al marchese e con il braccio destro indica verso il basso; la sua gamba destra è avanzata rispetto alla sinistra, e ciò suggerisce che sta camminando. Ora, se la gamba ed il braccio sinistro sono rivolti verso destra, generando dei vettori che puntano come tutti gli altri verso la stessa direzione, il braccio sinistro tende verso una direzione diversa: l'arto si dirige al terreno, verso il basso (in blu nell'immagine), stabilendo così un certo grado di squilibrio nella composizione. Questo squilibrio, tuttavia, conferma l'idea di una stasi momentanea, quindi del blocco di un movimento.

Per quanto riguarda l'azione, Sève ha scelto di rappresentare un *aggregato di azioni*. In effetti, tutte e tre le unità di personaggi mettono in scena un'azione ben distinta. A partire da sinistra, il re e il suo cortigiano sembrano contemplare il castello e la tenuta, intenti probabilmente ad attribuirne il valore. Davanti a loro, la principessa e il marchese si scambiano sguardi amorosi; le loro braccia sono aperte e in accoglimento l'uno dell'altra; infine, il gatto guarda entrambi i gruppi mentre allunga le zampe per guidare l'intera compagnia. Queste diverse azioni sono legate tra loro da un'immediata conseguenza che è cronologica e logica allo stesso tempo. Partendo da sinistra, il re, comprendendo il valore consistente della proprietà e confrontandosi con un membro del suo seguito, sembra dare il proprio consenso al matrimonio; gli sposi, una volta ottenuto il permesso reale, si avvicinano fisicamente l'uno all'altra e si avviano simbolicamente verso le nozze e la loro nuova vita; il gatto guida il corteo alla testa dell'assemblea. Le congiunzioni iconiche che fanno emergere le relazioni temporali e causali sono rappresentate dagli sguardi e dalle posture dei personaggi che – eccezion fatta per la testa del marchese – sono tutti rivolti verso destra; lì, li attende il palazzo, che rappresenta per la coppia il luogo

dove vivranno il loro amore felici e contenti e per il re un possedimento notevole che permetterà alla figlia di vivere agevolmente; infine, per il gatto, il castello consiste nella realizzazione materiale del proprio piano, che gli consentirà di vivere come “grand Seigneur”⁵⁵.

Sève ha quindi proposto una scena che rivela la componente politica e sociale che soggiace al racconto e allo stesso tempo mostra le relazioni gerarchiche tra i vari personaggi della fiaba. Disponendo secondo un ordine piramidale gli attanti rispettando il loro ordine di disposizione nella vignetta, troviamo al primo posto il re ed il suo consigliere; al gradino inferiore la principessa con il marchese e alla base della piramide il gatto.

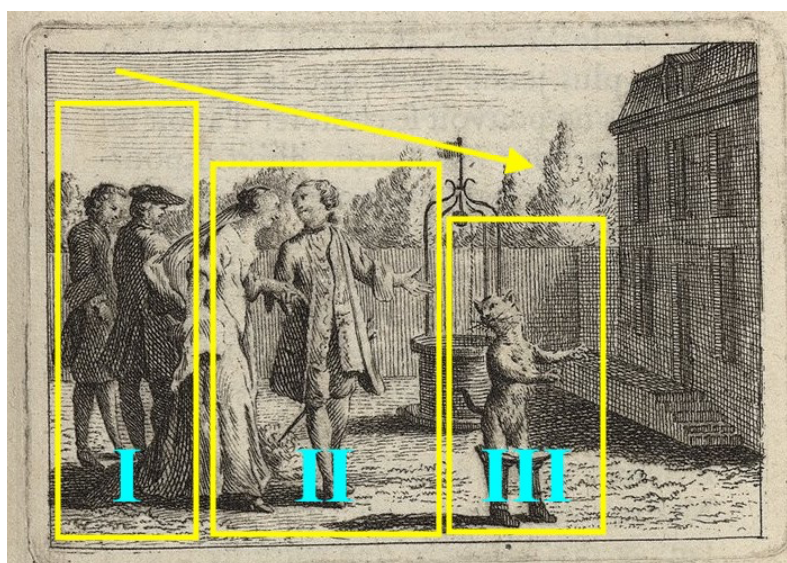


Fig. VIII.10: sistema piramidale in J. de Sève, *Le Chat botté*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Partendo dall'alto, il re, sia a livello testuale che iconografico, sembra non rendersi conto di ciò che gli accade attorno; appare come un sovrano ingenuo, ignaro della realtà dei fatti e disinteressato rispetto al compagno

⁵⁵ C. Perrault, *Contes* cit., p. 159.

della figlia; dall'immagine emerge proprio questa noncuranza verso la ragazza e il genero. Ciò che gli interessa è il castello, il valore della tenuta, la rendita che può trarre da essa, tant'è che è proprio ciò che sta guardando: né lui, né l'uomo al suo seguito considerano la coppia prossima alle nozze.



Fig. VIII.11: dettaglio del re in J. de Sève, *Le Chat botté*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Questo atteggiamento mette in risalto il disinteresse che la classe regnante tende ad avere verso ciò che accade attorno ad essa, nonché verso la reale sostanza delle cose e delle persone; d'altronde, a corte l'importante è apparire. Nell'universo meraviglioso del racconto è sufficiente fingere o dare ad intendere di essere qualcuno per diventarlo. È ciò che fa il gatto per il figlio del mugnaio: l'animale si impadronisce di un titolo che non ha, ma grazie ad una serie di stratagemmi e coincidenze riesce ad ottenerlo. A tal proposito, Marie-Agnès Thirard rileva appunto che

derrière le conte animalier [*Le Chat botté*] souvent traité avec humour se cache une analyse assez féroce et désabusée d'une société où l'apparence l'emporte sur la réalité, où il suffit d'avoir l'air d'être noble pour être traité comme tel⁵⁶.

⁵⁶ M.A. Thirard, *Le Chat botté de Charles Perrault, un conte subversif*, «Fabula/Les colloques: Le Chat botté dans ses expansions hypertextuelles», 22 gennaio 2022, <www.fabula.org>.

In definitiva, il sovrano non è interessato all'*essere* del giovane, ma gli è sufficiente soffermarsi sul suo *apparire*, su ciò che offre⁵⁷.

Scendendo di un gradino, poi, troviamo la principessa ed il marchese, esponenti della nobiltà, ma due esempi di nobiltà ben diversa. Quella della principessa è l'aristocrazia antica, sacra, di sangue e legittima; al contrario, il marchese è un *parvenu*, un impostore, il figlio di un mugnaio travestito da nobile, che con gli abiti *appare* nobile nascondendo il proprio vero *essere*. È Perrault stesso che, tra le righe, ce lo fa intendere nella seconda morale:

Si le fils d'un Meunier avec tant de vitesse,
Gagne le cœur d'une Princesse,
Et s'en fait regarder avec des yeux mourants,
C'est que l'habit, la mine et la jeunesse,
Pour inspirer de la tendresse,
N'en sont pas des moyens toujours indifférents⁵⁸.

In ogni caso, la loro unione è, nella realtà dei fatti, una *mésalliance*: un'unione sconveniente, ingiusta socialmente e in un certo qual modo illegittima per una principessa. Tuttavia, l'apparire vince sull'essere e il matrimonio *appare* ragionevole e legittimo; infatti, la coppia si guarda amorevolmente.

Al gradino più basso troviamo infine il gatto. Ora, quest'ultimo, sebbene esempio culturale di intelligenza e di intraprendenza allora come oggi, è altresì un animale comune; in campagna si possono trovare gatti pressoché in ogni dove. A parer nostro, egli rappresenta qui l'uomo comune, il popolo, per l'appunto più numeroso rispetto alla nobiltà. Non a caso, si trova alla base della piramide. Ricordiamo, però, che l'ultimo gradino della piramide

⁵⁷ A questo proposito, Thierry Charnay propone uno studio che mette in risalto il processo di veridizione insito nella fiaba-tipo del Gatto con gli stivali. Riprendendo il quadrato semiotico proposto da Greimas e Courtès, il ricercatore mostra come sia sufficiente credere a qualcosa per renderla vera. Si veda: T. Charnay, *L'animal décepteur mais bienfaiteur dans l'ethno-contes français. Contractualisation et véridiction*, «Fabula/Les colloques: Le Chat botté dans ses expansions hypertextuelles», 22 gennaio 2022, <www.fabula.org>.

⁵⁸ I corsivi sono nostri. C. Perrault, *Contes* cit., p. 160.

permette agli altri di reggersi su di esso: senza la base – il popolo – non ci sarebbero gli altri gradini superiori – la nobiltà e il sovrano. L'animale si trova in testa al corteo e difatti *regge* simbolicamente l'intera costruzione, il risultato del suo piano. A nostro avviso, il gatto di Sève funge quindi da metafora dell'uomo del popolo, che rappresenta il suo vero *essere*; egli appartiene a questa classe sociale, così come il suo padrone. Non c'è da stupirsi, infatti, se Sève abbia rappresentato i due personaggi nella stessa identica posizione.



Fig. VIII.12: dettaglio del gatto in J. de Sève, *Le Chat botté*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Entrambi volgono lo sguardo verso sinistra, i loro corpi sono rivolti entrambi verso destra, con la mano destra orientata verso la medesima direzione; le gambe e i piedi sono anch'essi posizionate allo stesso modo. I due sono praticamente speculari; ciò li rende un'unità unica. Quest'idea è altresì confermata dalla posa che essi assumono: sembra che uno imiti la posizione dell'altro, è come se il marchese riproducesse la posizione

suggeritagli dal gatto, suo “maître”. Questa caratteristica li accomuna e rende simili nonché, in seconda lettura, li mostra quali membri della medesima classe sociale. Al contrario, la principessa – nobile di sangue – rivolge lo sguardo nella direzione opposta, così come fanno il re ed il cortigiano: essi guardano in un’altra direzione rispetto al “popolo”.



Fig. VIII.13: dettaglio del gatto in J. de Sève, *Le Chat botté*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Una volta elaborata quest’interpretazione gerarchica mediante un movimento discendente proponiamo, a riprova delle liceità di quest’ultima, di ripercorrerla a ritroso, secondo un percorso ascendente, tenendo presenti le due unità rintracciate. Il gatto, esponente del popolo, mette in atto il suo piano di riscatto sociale e riesce nel suo intento, tant’è che, attraverso il suo doppio, si trova accanto alla principessa, quindi prossimo alle nozze; queste, possono riservargli l’accesso all’ulteriore gradino, quello del potere; infatti, come nota Patricia Eickel-Lojkine, attraverso il matrimonio accedrebbe al titolo di “prince héritier” e potrebbe diventare erede consorte al trono⁵⁹.

⁵⁹ P. Eickel-Lojkine, *Contes en réseau. L’émergence du conte sur la scène littéraire européenne*. Genève: Droz, 2013, p. 190.

Alla luce di tutte queste considerazioni, possiamo affermare che Sève ci propone un'immagine ben diversa da quella del manoscritto e dell'edizione Barbin: egli avanza un'interpretazione del gatto nel ruolo di aiutante e facilitatore della felicità della coppia; inoltre, l'animale si trova qui in interazione con altri personaggi, che interpretano ognuno un ruolo definito e ordinato logicamente. Tuttavia, seppur ben nascosto, un piccolo residuo delle vignette precedenti è ancora visibile.

Questo è rappresentato dalla spada che indossa il marchese. Al di là che la presenza dell'arma sia dovuta a motivazioni legate all'abbigliamento e all'*ethos* che il giovane voglia veicolare, ciò non toglie che l'oggetto in sé ricordi la lama della falce presente nel guazzo e nell'incisione di Clouzier. In queste due illustrazioni, la falce stava ad indicare la minaccia di una morte imminente sia per il gatto che per il falciatore-figlio del mugnaio; ora, però, notiamo come il gatto sia sprovvisto di armi, siano esse lame o i suoi artigli. Chi possiede l'arma è il figlio del mugnaio, divenuto ormai nobile e, grazie alle nozze, membro riconosciuto dell'aristocrazia terriera. Pertanto, figurativamente, chi detiene l'arma è ora la nobiltà che minaccia e prevale sul popolo; la spada simboleggia quindi il potere che le *élites* – vere o presunte – esercitano sulla popolazione.

In chiusura, riteniamo di soffermarci brevemente su di un dettaglio che fornisce un'ulteriore prova riguardo alla reiterazione di alcuni elementi del guazzo originario. Tale dettaglio è la presenza del pozzo nella scena. In prima istanza, siamo portati a pensare che la sua funzione sia prettamente decorativa; tuttavia, alla luce delle analisi precedenti, sappiamo che l'acqua gioca un ruolo importante nello *Chat botté*. Guardandolo sotto il profilo dell'iconografia tradizionale, il pozzo rimanda all'acqua, alla sete, al sapere e alla parola. Inoltre, dal punto di vista biblico, il pozzo è anche un luogo

d'incontro⁶⁰. A nostro avviso, Sève ha inserito questo tema iconografico per ricordare allo spettatore la rilevanza dell'elemento acquatico nella fiaba e, in secondo luogo, il ruolo di quest'ultima quale purificatrice della miseria del figlio del mugnaio. Per di più, il pozzo evoca la grande maestria dimostrata dal gatto con la parola: è grazie alle sue capacità oratorie e alla sua dialettica se riesce a convincere tutti con le sue lucubrazioni.

In alternativa, l'acqua contenuta nel pozzo funge altresì da specchio naturale per chiunque vi si sporga⁶¹: essa svela la verità senza artifici. Ogni personaggio avrebbe quindi la possibilità di vedere la propria immagine riflessa, che rivelerebbe dapprima come *appare*, e successivamente il vero *essere*. Ad esempio, se il giovane protagonista si specchiasse, vedrebbe primariamente la sua apparenza di marchese, ma l'acqua gli rimanderebbe la sua vera essenza, quella di figlio di un mugnaio.

⁶⁰ A tal proposito, si rimanda all'analisi delle illustrazioni della fiaba de *Les Fées* al Cap. IX.

⁶¹ Cfr. L. Marin, *L'or de la parole. Essai d'analyse structurale d'un conte de Perrault: Les Fées*, «IDE», 1970, n. 3, vol. 1, pp. 87-109, p. 100.

VIII.5.2 Simon Fokke



Fig. VIII.14: S. Fokke, *Le Chat botté*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

La seconda illustrazione presente nell'edizione neerlandese è senza dubbio la più affascinante del corpus relativo a *Le Chat botté*. Già ad un primo sguardo, capiamo di trovarci al cospetto di un'immagine complessa e

composita, costruita – come del resto tutte le illustrazioni di Simon Fokke – secondo una logica articolata, che si rivela al lettore-spettatore solamente dopo un’attenta osservazione.

Contrariamente alle altre tre illustrazioni, l’incisione su rame di Fokke è orientata verticalmente ed occupa l’intera pagina, quindi una superficie più ampia, che permette necessariamente all’artista una libertà espressiva maggiore. A partire da destra, si può distinguere una colonna sormontata da una balaustra posta su tre gradini, all’ombra della quale un giovane si intrattiene con il gatto con gli stivali. Il ragazzo regge un cappello nella mano sinistra, mentre il gatto, in piedi, indica con la zampa destra verso la parte sinistra dell’immagine. Qui si sviluppa una strada di campagna che curva, su cui corre una carrozza guidata da un cocchiere e trainata da sei cavalli. A destra della vettura, un uomo sta falciando un prato. Alle spalle di tutti questi personaggi, si erge un mulino a vento, sotto le cui arcate è possibile scorgere due figure umane che si guardano; su di un ponticello che attraversa l’acqua antistante, si intravede poi un’altra figura umana che pare condurre un animale al mulino. La scena è inserita all’interno di un contesto naturale, adornato da una vegetazione rigogliosa e lussureggiante. Questa descrizione ci porta alla formulazione di alcune considerazioni e osservazioni circa il contenuto ed il significato dell’immagine.

Ciò che salta primariamente all’occhio sono alcuni oggetti e personaggi già incontrati nelle illustrazioni precedenti e ormai familiari: in particolare, il giovane uomo, il gatto con gli stivali, la carrozza e il falciatore. Questi elementi ci riportano inevitabilmente alla scena riprodotta nell’illustrazione *princeps*, laddove il gatto era intento a minacciare il giovane falciatore poco prima dell’arrivo del re. Verrebbe infatti spontaneo considerare la scena di Fokke come una reiterazione e una reinterpretazione – seppur con qualche aggiunta – della scena del manoscritto. Tuttavia, un’attenta osservazione ci porterà a dissentire lievemente rispetto a quest’ipotesi iniziale. Prima di

giungere a ciò, però, l'esame dell'organizzazione spaziale ci permetterà di approfondire maggiormente il soggetto dell'immagine.

Riteniamo in prima istanza utile precisare il binomio figura/sfondo. La *figura* di questa rappresentazione è ciò che osserviamo in primo piano, ovvero il ragazzo ed il gatto sotto al padiglione. Essi dimostrano un carattere oggettuale che permette loro di emergere rispetto a ciò che hanno attorno; poi, la loro grandezza e la loro posizione nello spazio fa in modo che appaiano più vicini all'osservatore⁶²; inoltre, nonostante la monocromia dell'illustrazione, il gioco di luci e ombre pare più intenso su di essi. Conseguentemente, lo *sfondo* è ciò che sta oltre i due personaggi, ciò che accade dietro di loro. Sebbene gli elementi che qui vi ritroviamo appaiano pressoché ugualmente definiti e chiari, acquisiscono tuttavia un carattere diafanico e caotico per via della ricchezza di dettagli che li circonda. Ad esempio, la folta vegetazione pare inglobare tutti gli elementi, non permettendo loro di spiccare immediatamente all'occhio⁶³.

Sulla base di questa prima identificazione, siamo portati a considerare il fatto che la composizione sia stata concepita secondo una bipartizione dello spazio: in primo piano il gatto con il ragazzo, ed in secondo piano la carrozza, il falciatore ed il mulino. Tuttavia, sulla base delle analisi delle

⁶² All'interno delle categorie topologiche del linguaggio plastico, Piero Polidoro identifica due tipologie di spazio. Quello rappresentato è lo spazio effettivamente raffigurato in un'opera; ad esempio, il cortile antistante il castello nella vignetta di Sève. Lo spazio rappresentante, invece, consiste nella superficie fisica bidimensionale sui cui viene dipinta, incisa o intagliata la scena raffigurata. Cfr. P. Polidoro, *Semiotica visiva* cit., p. 105 e P. Polidoro, *Categorie plastiche: le categorie topologiche*, «Seminario: da Kandinsky al banner», 17 maggio 2008, <www.pieropolidoro.it/lezione2>.

⁶³ Per quanto riguarda la vegetazione, ci pare interessante soffermarci brevemente su una pianta in particolare. Nel testo, Perrault scrive che il gatto “mit du son et des lasserons dans son sac” e poi parte alla cattura del coniglio. Si dà il caso che una pianta si distingua più nettamente delle altre e si tratta di quella posta ai piedi dei cavalli, che presenta delle foglie grandi e irregolari. Secondo noi, questa potrebbe essere effettivamente il crespigno che il gatto mette nel suo sacco. Ciò è sintomatico dell'attenzione ai dettagli da parte di Fokke nella realizzazione della sua serie. A tal proposito, Daphne Hoogenboezem scrive che “Fokke was usually well-documented when it comes to detail in décor”. Cfr. D. Hoogenboezem, *Medievalism and Magic* cit., p. 275.

illustrazioni precedenti, sappiamo che il momento del passaggio della carrozza implica necessariamente la presenza del gatto intento nella sua intimidazione. Sicché, considereremo l'illustrazione di Fokke come un *piano d'insieme*, concepito mediante una bipartizione primaria dello spazio, risultante in un primo (numero 1 giallo nella Fig. VIII.14) ed in un secondo piano. Quest'ultimo, poi, bipartito a sua volta al fine di ospitare la rappresentazione di due momenti distinti del racconto: il passaggio della carrozza connesso al primo piano (numero rosso 2a) e la scena del mulino (numero rosso 2b).

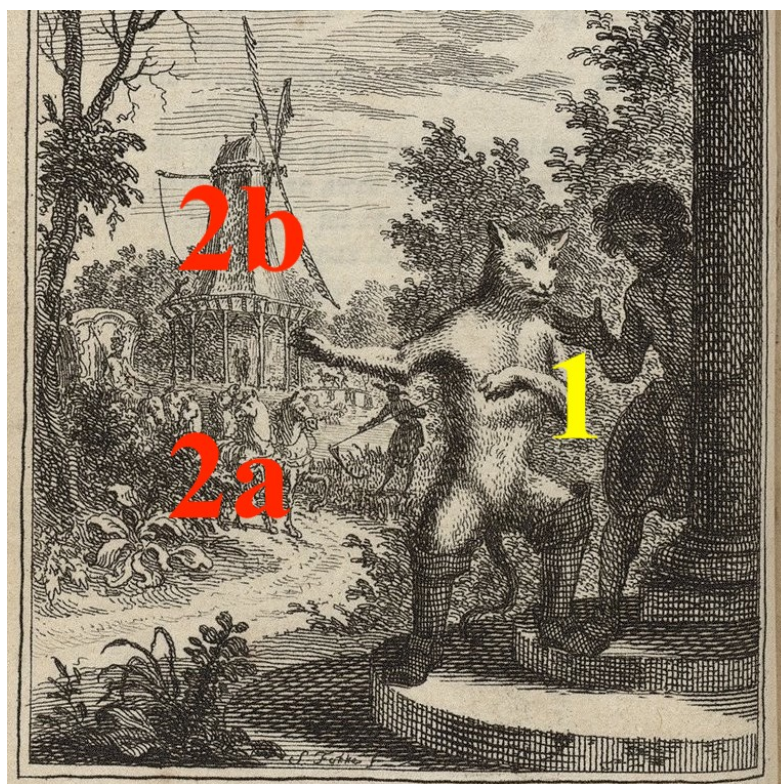


Fig. VIII.15: piani spaziali in S. Fokke, *Le Chat botté*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Pertanto, come illustra la Fig. VIII.15, l'immagine risulta tripartita ed appare a questo punto chiaro che diversi momenti del racconto vi siano rappresentati simultaneamente: da una parte la scena ormai canonica della minaccia ai falciatori, dall'altra una nuova scena, il cui fulcro è il mulino. Nel suo studio sulle illustrazioni delle fiabe del classicismo francese, Daphne Hoogenboezem giunge alla nostra medesima conclusione. A proposito dell'illustrazione dello *Chat botté* di Fokke scrive:

the image for the tale *Le chat botté* [...] summarizes the whole story. At the back, the windmill and the man with the donkey evoke the opening scene during which the inheritance is divided between the three sons; the carriage being driven along the riverside refers to the tour of the king, the princess and the faux-marquis; the façade represented at the front announces the Ogre's castle, which the clever cat will obtain for his master⁶⁴.

In effetti, il mulino gioca un ruolo rilevante nella storia, poiché si tratta del primo luogo menzionato nel racconto; corrisponde quindi allo sfondo su cui si gioca la situazione iniziale, quando i tre figli del mugnaio devono spartirsi l'eredità paterna. L'ancoraggio testuale di questa scena corrisponde all'*incipit* del racconto:

Un Meünier ne laissa pour tous biens à trois enfants qu'il avoit, que son Moulin, son Ane, & son Chat. Les partages furent bientôt faits, [...]. L'aîné eut le Moulin, le second eut l'Ane, & le plus jeune n'eut que le Chat.⁶⁵

Effettivamente, il fondale propone proprio la fase di apertura della fiaba.

⁶⁴ *Idem*, p. 272.

⁶⁵ *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités; par M. Perrault* cit., pp. 39-40.

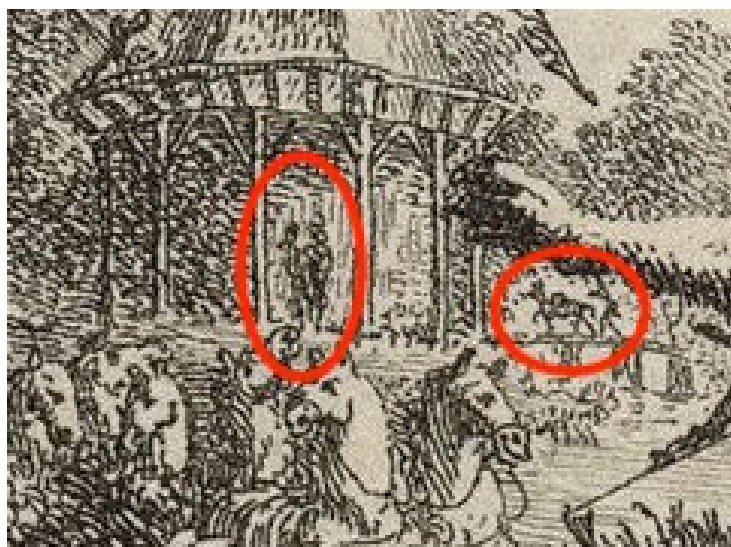


Fig. VIII.16: dettaglio di S. Fokke, *Le Chat botté*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Come vediamo nella Fig. VIII.16, sotto le arcate del mulino paterno ci sono il primogenito, a cui spetta il mulino e il protagonista, colto nel momento precedente l'abbandono della famiglia. Il fratello secondogenito è invece intento ad attraversare il ponticello in coda al proprio asino; la sua direzione punta verso il mulino, coerentemente con l'idea espressa dal fratello cadetto riguardo l'associazione proficua tra i suoi due fratelli: “Mes frères [...] pourront gagner leur vie honnêtement en se mettant ensemble”⁶⁶. In ogni caso, riteniamo che la collocazione di questo piano di fondo non sia casuale: la scena qui riprodotta occupa il margine estremo dell'immagine, quello più lontano dal lettore-spettatore, ossia il primo in linea temporale del racconto; analogamente, l'*incipit* del testo si trova anch'esso alle soglie della fiaba, all'inizio del testo. Una logica discorsiva di ordine visuale che riproduce quella testuale sostiene quindi la struttura spaziale di questa rappresentazione, nella quale inizio testuale e inizio iconografico coincidono.

⁶⁶ *Ibidem*.

Come annunciato nella rassegna in apertura del capitolo, la presenza del mulino non è priva di significato. Fin dall'antichità, questa particolare costruzione rimanda alla ruota della fortuna, alla circolarità della sorte. Dal suo originario impiego religioso, la ruota della fortuna si è inserita durante il Rinascimento nel contesto secolare, dove diventa un monito per i sovrani al fine di metterli in guardia riguardo la caducità del loro potere⁶⁷. In questo senso, il mulino può essere visto come una ruota della fortuna annunciante dei cambiamenti nella vita di qualche personaggio, del figlio del mugnaio *in primis*. Nel suo studio sulle riscritture dei racconti perraultiani, Alice Brière-Haquet evoca la ruota della fortuna a proposito dello *Chat botté*, affermando che

elle sert d'avertissement aux puissants, et permet au pouvoir régulier de rappeler la fragilité du pouvoir séculier. Il s'agit en général d'une menace⁶⁸.

Alla luce di ciò, possiamo leggere quel mulino raffigurato da Fokke come l'annuncio di un cambiamento all'interno della classe politica dell'universo del *conte*: la sorte del figlio del mugnaio cambia, la ruota gira, ed egli si ritrova principe pur non essendolo per via ereditaria. La posizione del mulino al limitare dell'immagine costituisce quindi un indizio inserito dall'autore per indicare il verificarsi di un cambiamento imminente. Volendo spingerci un po' oltre, possiamo altresì constatare gli effetti dinamici che la pala del mulino ha sull'illustrazione. Muovendosi, le ali creano necessariamente un movimento circolare: trovandosi al livello più lontano dell'immagine, questo moto rotante avvierebbe un ciclo rotatorio che trova origine figurativamente all'inizio della vicenda e prosegue nello svolgimento dell'immagine; così facendo, la pala può dare l'idea dei limiti

⁶⁷ A questo riguardo si veda, ad es., F. Buttay-Jutier, *Fortuna. Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*. Paris: Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008.

⁶⁸ A. Brière-Haquet, *Politique des contes* cit., p. 86.

dell'universo rappresentato, che comincia e finisce laddove è iniziato, per poi riprendere dal medesimo punto. In altre parole, il movimento della pala avvia lo sguardo dell'osservatore, per poi riportarlo al punto di partenza, da cui nuovamente può ripartire con l'osservazione o la lettura del testo. Agganciandoci alla canonica visione vasariana, l'illustrazione non è che una "finestra sul mondo" e in questo caso sull'universo finzionale rappresentato del racconto: un universo finito, che origina e termina lì dove è iniziato, all'interno della dimensione-immagine. La finestra che offre Fokke è dunque quella di una sequenza di momenti consecutivi che possono essere visti e interpretati all'infinito.

Proseguendo con l'analisi, la scena principale raffigurata è una reinterpretazione della scena madre, il cui ancoraggio testuale è il medesimo del manoscritto e dell'edizione Barbin, quindi il momento della manipolazione da parte del gatto. Quest'ultimo e il ragazzo di fronte a lui agiscono allora in quello che possiamo definire *l'espace restreint*. Essi si trovano su una scalinata, all'ombra della colonna che circonda lo spazio; allo stesso tempo, i gradini innalzano simbolicamente i due personaggi, che appaiono rialzati rispetto al terreno su cui poggiano gli altri. La gestualità teatrale del gatto, infine, rafforza la portata della scena: l'animale indica il cocchio che sta per arrivare, accrescendo così la tensione drammatica del momento.

Al di sotto dei gradini, poi, si situa *l'espace vague* che si articola in due piani distinti: il cocchio e il falciatore si trovano sullo sfondo rispetto alla scena principale, mentre il mulino occupa il fondale estremo della rappresentazione. È interessante notare, infine, come nell'*espace vague* i personaggi non appaiano ben definiti. Ad eccezione dei cavalli, nessun volto è caratterizzato: a causa dell'ombra o della distanza, non è possibile attribuire loro una specifica espressione facciale, e ciò conferma la nostra interpretazione in quanto sfondo. Riteniamo utile a questo punto proseguire

con l'analisi figurativa concentrandoci sull'analisi dei movimenti e delle azioni.

La complessità dell'organizzazione spaziale, si riflette altresì nella temporalità catturata dall'immagine, dal momento che le due componenti sono strettamente interconnesse. A nostro avviso, l'illustrazione corrisponde alla rappresentazione di un *racconto iconico*⁶⁹: un insieme di azioni unite secondo una logica superiore mediante una strutturazione funzionale dello spazio. Fokke ricorre a questa pratica nella maggior parte delle illustrazioni della sua serie. La suddivisione spaziale riscontrata in precedenza sfrutta la tridimensionalità dello spazio rappresentato attraverso le opposizioni sinistra-destra e avanti-dietro, le quali aiutano a ricostruire cronologicamente il racconto. L'utilizzazione di una sorta di campo totale permette infatti all'artista di creare molteplici piani e di riprodurre due scene cronologicamente consecutive, con i personaggi raffigurati a figura intera. Le due fasi rappresentate congiuntamente corrispondono dunque all'azione principale del gatto che minaccia il giovane mentre il cocchio si avvicina, e all'azione secondaria del mulino con i tre fratelli. In entrambi i casi, Fokke ha raffigurato i personaggi in un momento di stasi, in modo che il movimento illustrato risulti anche qui *bloccato* e colto nella sua fase durativa. Ai nostri occhi, una configurazione come questa si fonda sull'instaurazione del famoso "momento pregnante" lessinghiano come paradigma scenico⁷⁰. In altre parole, ancor più che nelle

⁶⁹ Cfr. R. Eugeni, *Analisi semiotica* cit., p. 61 e sgg.

⁷⁰ "Einzigem Augenblick" in tedesco. Nel saggio *Laokoon* del 1766, Lessing dibatte sulle differenze e le comunanze tra le cosiddette arti sorelle, la poesia e la pittura. Tra le altre cose, il filosofo tedesco tratta dell'aspetto temporale delle opere d'arte. Secondo lui, il momento più fecondo nel quale rappresentare una vicenda è quello che precede o segue l'acme, permettendo così all'osservatore di immaginare da sé l'azione nella sua totalità. "I limiti materiali dell'arte la restringono all'imitazione d'un solo momento d'azione. Se è vero che l'artista [...] non possa cogliere che un solo momento, e che il pittore [...] non possa afferrarlo che sotto un solo punto di vista, [...] ne viene di necessaria conseguenza, che l'artista deve porre ogni studio nella scelta, onde questo solo momento, quest'unico punto di vista sia il più fecondo di quanti ve ne possono essere nel soggetto da lui rappresentato,

altre tre illustrazioni analizzate, l'artista ha qui immobilizzato il tempo nel momento più efficace, permettendoci di immaginare la fase incoativa e terminativa dell'istante rappresentato. Inoltre, ha inserito tale momento in una durata, affinché il lettore-spettatore possa leggere l'immagine come una narrazione, a partire dallo sfondo fino al primo piano. È la moltiplicazione delle cornici delimitanti i vari momenti a consentire, infine, una narrazione sequenziale. Fokke ha infatti inquadrato le due scene mediante l'uso di elementi architettonici e naturali⁷¹, come la colonna del padiglione e l'acqua. Quest'ultima, in particolare, non è evidentemente destinata ad azionare il mulino a vento, bensì assolve alla funzione organizzativa di separazione tra i due spazi; non si tratta di una congiunzione iconica che lega cronologicamente le azioni come accadeva nel guazzo del manoscritto, ma di una pura cornice inquadrante la situazione iniziale. Allo stesso modo, la colonna delimita l'*espace restreint* e funge da contorno per esso.

Inoltre, benché si tratti della rappresentazione di due azioni separate temporalmente all'interno di uno spazio rappresentato unico, la verosimiglianza e l'unità sono state preservate, poiché la frattura spazio-temporale tra i due momenti è evidente ma al contempo funzionale. In termini lojkiniani, il *dispositif d'écran* mostra simultaneamente *coupure* e *non-coupure*⁷²: se da un lato la scena principale del gatto che minaccia il giovane arresta la visione dello spettatore, delimitandola all'*espace restreint*

quel solo cioè che lascia più libero campo all'immaginazione. Quanto più i nostri occhi vedono, tanto più bisogna che la nostra immaginazione possa spaziare: quanto più agisce l'immaginazione tanto più deve crescere l'illusione de' nostri occhi". G. E. Lessing, *Del Laocoonte: o sia dei limiti della pittura e della poesia*. Milano: Antonio Fontana, 1833, pp. 22-23. Si vedano anche Enrico Pesciatini, *Come la pittura, così la poesia*, «Libreria Pellegrini», [s.d.], <www.news.libreriapellegrini.it> e M. Cometa, *Cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina, 2020, p. 109.

⁷¹ In effetti, in più occasioni nella sua serie, Fokke inserisce degli elementi strutturali per incorniciare le scene: si vedano, ad esempio, il pannello creato dai tendaggi per *La Belle au bois dormant* e *Cendrillon*, l'angolo dell'abitazione per *Les Fées* – che ricorda tra l'altro la colonna della fiaba in questione – oppure gli alberi per *Le petit Poucet*, *Riquet* e *La Barbe bleue*. Cfr. *Histoires ou Contes du temps passé*, La Haye cit..

⁷² Cfr. S. Lojkin, *La scène* cit., pp. 79-98.

anche grazie all'uso sapiente della colonna, dall'altro l'instaurazione di un *espace vague* con una scena ulteriore amplia sia la visione dell'osservatore che lo schermo che sostiene l'immagine. Insomma, possiamo affermare che il dispositivo scenico dell'illustrazione di Fokke conserva alcune tracce dell'antica organizzazione narrativa presente nell'immagine del manoscritto.

Riteniamo a questo punto di approfondire alcuni tratti specifici dell'illustrazione di Fokke che la differenziano rispetto al guazzo originario; questi riguardano principalmente il gatto e il suo interlocutore. Per quanto riguarda il primo, benché i felini siano sempre rappresentati in piedi, il gatto di Fokke assume una virilità decisamente più prorompente. I suoi pettorali sono assai sviluppati, così come la regione dell'addome; le sue zampe sono aperte, quasi ad invitare lo spettatore a dare uno sguardo alle sue parti intime; ciò viene inoltre suggerito dalla posizione della coda, che ricade esattamente al centro delle gambe vestite dagli stivali. Relativamente a quest'ultima osservazione, Marc Soriano evoca nel suo studio dei racconti di Perrault il gioco di parole che si viene a creare tra la coppia "botte-bitte", la prima indicante lo stivale e la seconda il membro maschile⁷³; in breve, anche da questo *calembour* deriverebbe il bisogno del gatto di affermare la propria virilità e dominanza sugli altri. Il suo sguardo, poi, appare risoluto e fermo. Si tratta pertanto di un animale le cui caratteristiche antropomorfe sono piuttosto accentuate, così come la sua virilità. Ne deriva, quindi, un animale che ostenta all'osservatore la propria mascolinità. Non ci è dato sapere se Fokke fosse a conoscenza o meno del gioco di parole evocato da Soriano, risulta però evidente che l'artista abbia voluto esacerbare la forza virile del protagonista.

⁷³ M. Soriano, *Les contes de Perrault* cit., p. 433. Molti sono comunque gli studi dove la componente prettamente maschile viene evidenziata nel gatto.

Infine, per ciò che concerne il giovane falciatore, è interessante notare che, differentemente dalle altre illustrazioni, egli non regga qui una falce. Infatti, saremmo portati in prima istanza a non identificare nel ragazzo il falciatore minacciato, che sarebbe effettivamente un po' lontano dal suo campo, bensì il figlio del mugnaio⁷⁴. Ammettendo per un attimo questa lettura, e volendo ricercare nel testo una circostanza analoga, i due personaggi potrebbero essere raffigurati nel momento precedente all'annegamento: il gatto starebbe allora intimando al suo padrone di spogliarsi e gli indicherebbe il fiume che scorre poco più in là nel quale gettarsi prima del passaggio del re. Così facendo, però, la verosimiglianza cronologica dell'immagine verrebbe meno, poiché si tratterebbe di un'illustrazione costituita sì dai tre piani individuati precedentemente, ma disposti in modo inopportuno sotto il profilo cronologico: vedremo la scena iniziale nel fondale, a cui seguirebbe il consequenziale passaggio della carrozza vicino ai campi falciati dai mietitori, per terminare con un momento che si situerebbe tra questi ultimi. Inoltre, il giovane è vestito miseramente: ciò significa che non indossa ancora gli abiti donatigli dal re, sicché non si è ancora gettato nel fiume e non sta nella carrozza raffigurata; in questo modo, il passaggio del mezzo indicherebbe solamente una pura reminiscenza decorativa del guazzo originale.

Alla luce delle obiezioni proposte e studiando le altre illustrazioni dell'artista neerlandese appartenenti alla serie, reputiamo quest'esegesi visuale macchinosa e poco plausibile; siamo invece portati a confermare la nostra interpretazione iniziale. Tuttavia, ciò che è significativo è l'assenza della falce, che può effettivamente trarre in inganno l'osservatore.

⁷⁴ Questa interpretazione ci è stata suggerita e dimostrata durante il dibattito conseguente al nostro intervento *Temporalité et spatialité dans les illustrations du Chat botté*, tenutosi in occasione della scuola dottorale autunnale presso Aix-Marseille Université nel mese di ottobre 2024. Riteniamo di proporla qui per mettere in evidenza il carattere complesso e ambiguo dell'illustrazione di Fokke, che può appunto essere oggetto di dibattito. Dimosteremo, però, che questa lettura è poco probabile.

Quest'arnese, nella vignetta di Clouzier, rimandava ad una minaccia di morte per il gatto ed il suo padrone. Tale componente è qui sparita: la mancanza dell'arma suppone allora la scomparsa dell'eventuale rischio di morte per i due personaggi e soprattutto per il gatto, che esprime infatti qui la sua intraprendenza e risolutezza. La falce, invece, è retta dal mietitore nel campo in secondo piano: il contadino è in ombra, oscurato dagli alberi, così come il ragazzo in primo piano che è ombreggiato dalla colonna. È possibile vedere tra i due una caratteristica accomunante che conferma ulteriormente la nostra interpretazione. In ogni caso, a differenza dell'artista anonimo e di Clouzier, Fokke non rappresenta un ragazzo ubbidiente e sottomesso, ma il giovane dimostra piuttosto disponibilità: il suo braccio alzato e la sua mano indicano complicità con il gatto e coinvolgimento nella conversazione. In tal modo, la sua figura perde il potere di designazione univoca che si riscontrava nelle altre due vignette.

VIII.6 Considerazioni finali

Alla luce delle analisi condotte, possiamo affermare che, in definitiva, nel manoscritto la vignetta rappresenta un gatto quale protagonista incontrastato: egli è un attore e un personaggio-agente che manipola il giovane falciatore; la presenza della carrozza, invece, ricorda all'osservatore quali sono le altre vittime del piano. L'immagine mette quindi in risalto il ruolo fondamentale del gatto quale regista dell'universo rappresentato: egli occupa una posizione centrale sia all'interno del testo visivo che del testo scritto. Emblematico a tal proposito è la zona dell'immagine nella quale è posto: il gatto incarna una sorta di spartiacque che allo stesso tempo separa e congiunge i due momenti rappresentati, ovvero la minaccia e l'arrivo della

carrozza; è sufficiente che si volti dall'una o dall'altra parte per tirare i fili che legano l'uno o gli altri burattini, vittime del suo piano. L'animale è il perno dell'immagine come dell'intera vicenda. Nonostante questa centralità, è emerso altresì dall'analisi cromatica e dalla ricerca vettoriale che le due componenti mettono in discussione questo ruolo dominante del gatto. A nostro parere, tuttavia, l'apparente dislocamento del focus sul ragazzo abbigliato di rosso è deliberato e significativo. Se, come proposto in precedenza, considerassimo il falciatore come un doppio del figlio del mugnaio, ci accorgeremmo che il colore sgargiante della sua veste attira la nostra attenzione, a discapito del manto del gatto che non è affatto brillante. Queste scelte cromatiche operate dall'artista servono a mettere l'accento sul fatto che il giovane è sì il protagonista della vicenda, ma il suo percorso è architettato interamente dal gatto, che infatti sta al centro dell'immagine. Da questo punto di vista, il felino compare in secondo piano ed è infatti in questo modo che egli agisce durante il racconto: egli opera per conto del giovane dietro le quinte, è a servizio di quest'ultimo. Nei confronti del re, difatti, mette in avanti ed in risalto il suo padrone, non sé stesso. È solo per mezzo del marchese che alla fine anche lui, oltre ad avere salva la vita, può gioire e fruire dei mezzi e della posizione acquisiti dal suo padrone. Pertanto, la scelta del manto di un gatto di una comune razza soriana ed europea permette all'osservatore di leggere tra le righe del testo visivo quest'ultima interpretazione: il gatto è il cardine di tutte le peripezie della storia, ma il protagonista dal punto di vista proppiano è il giovane figlio del mugnaio⁷⁵.

Quanto alla scelta della scena, dell'utilizzo quindi del falciatore e non del giovane protagonista, si tratta a nostro avviso di una volontà da parte dell'autore del guazzo di manifestare la potenza e la pregnanza della scena scelta. Abbiamo affermato durante le analisi che lungo la fiaba aleggia un

⁷⁵ Riguardo l'individuazione dei ruoli, si veda, ad es., M. Simonsen, *Perrault* cit. p. 76.

sentore di morte, messo in risalto nella vignetta dal rosso della veste del ragazzo che ricorda il sangue, dalla falce e, nell'edizione Barbin, dagli artigli del gatto. A nostro avviso, la minaccia ai falciatori rappresenta la quintessenza dell'intelligenza e dell'astuzia al limite del diabolico del gatto. L'animale intimidisce dei poveri falciatori che in realtà sono a servizio dell'orco, poiché si trovano sulle sue terre; il narratore – o narratrice⁷⁶ – ci indica che questa creatura si ciba di corpi umani, è un cannibale. Verosimilmente, perciò, i contadini sono consapevoli del fatto che possono essere delle potenziali vittime e che quindi su di loro spira un costante preannuncio di morte⁷⁷. Il gatto si serve di questa loro paura per raggiungere il suo scopo e non fa altro che amplificare il terrore degli sventurati falciatori. Questi necessariamente cadono nella sua trappola, lo assecondano perché spaventati e mentono al re dicendogli che le terre che sta visitando sono del marchese e non dell'orco. La scena rappresentata, quindi, è di grande impatto, sia dal punto di vista visivo, che tematico. Il suo significato finale è secondo noi il seguente: il gatto è una creatura disposta a tutto pur di non essere mangiato e scuoiato, ma la sua furbizia passa per mezzo della minaccia, quindi della parola che rasenta la brutalità più estrema. Il guazzo del manoscritto e la vignetta di Clouzier mettono in scena quest'ultimo concetto: un gatto scaltro, ingegnoso, magniloquente che, tra le altre cose, intimidisce subdolamente dei contadini – a sinistra – e manovra astutamente un sovrano – a destra. A livello figurativo, infatti, si evince la volontà dell'artista di insistere su di un'azione ben precisa, derivata da uno specifico movimento.

Questa visione apologetica dell'animale viene riproposta da Antoine Clouzier nella sua vignetta, la quale, seppur con qualche piccolo rimaneggiamento rispetto all'originale, reitera la lettura e l'interpretazione

⁷⁶ Su questo punto si rimanda all'analisi dei frontespizi contenuta nel Cap. IV.

⁷⁷ Quest'aspetto del racconto è analizzato altresì da Louis Marin in *Le récit est un piège* cit., pp. 130-131.

dell'artista anonimo. Clouzier sottolinea maggiormente il carattere aggressivo del gatto, quello tipicamente animalesco e brutale, rappresentandolo con gli artigli ben in vista.

Sève, al contrario, trasferisce la scena in un contesto completamente diverso: la focalizzazione non è più sulle prodezze del gatto, bensì è spostata sul suo ruolo di aiutante, di donatore. Egli è colto in un momento di interazione con altri personaggi, in una scena nella quale viene tratteggiato come facilitatore della felicità della coppia. Il contesto è qui al contempo sociale e politico, poiché il gatto è visto come destinante della nuova identità del suo padrone e della coppia, riconosciuta dal sovrano e dagli altri. Con Sève assistiamo all'epilogo della vicenda, ci siamo spostati in una tappa ulteriore rispetto alla minaccia ai contadini; si tratta di una fase successiva che pone l'accento su di un altro aspetto del gatto, e al contempo mostra anche un luogo differente. La scena, infatti, si svolge al castello dell'orco, in un luogo chiuso, delimitato dalla staccionata. L'edificio è altresì il risultato dell'opera dell'uomo; non ci troviamo più nella natura, ma in un luogo artificiale e che simboleggia la ricchezza e la potenza del proprietario. Si tratta della sede del potere dell'orco: nell'immagine vediamo il momento precedente al passaggio ufficiale di tale potere al figlio del mugnaio divenuto marchese. Ciò avviene, a nostro avviso, mediante una lettura organizzata e suggerita dall'immagine stessa, nonché sottintesa delle tre unità di soggetti presenti nella vignetta. Inoltre, la scena selezionata da Sève rappresenta un altro momento chiave nella diegesi, laddove il figlio del marchese viene a conoscenza del piano del gatto. In altre parole, il gatto accoglie e parla al re, ma allo stesso tempo vuole essere ascoltato anche dal suo padrone; è a questo punto che avviene il trasferimento del sapere dall'aiutante al protagonista. Un trasferimento di sapere che coinvolge il potere, poiché in quest'occasione il re sancisce la legittimità del titolo e

della proprietà del marchese⁷⁸. Questo è il momento in cui il re cade definitivamente nella trappola del gatto, quando chiama attraverso il titolo il giovane e considera le sue presunte proprietà: la promessa iniziale del gatto verso il suo padrone si avverano in questa fase finale del racconto. Sève, dunque, sceglie di rappresentare la circostanza nella quale si realizza risolutivamente lo scatto sociale del gatto e del suo padrone, nonché la cessione del potere a quest'ultimo e l'acquisizione di un ulteriore dominio per il sovrano. Le azioni consecutive tra i vari soggetti che sono emerse studiando il livello figurativo confermano il percorso che soggiace tra i personaggi – dal re al gatto – e mette in risalto un nuovo ordine gerarchico che tuttavia è solo apparente ed illusorio, ma concesso dall'autorità. Il pozzo, poi, funge da specchio, da *memento* per i vari personaggi che alla fine non interpretano che una parte, a seconda dei propri interessi e scopi: il gatto per salvarsi la pelle, il re per aumentare il suo potere, la principessa per avere l'oggetto del suo desiderio e il giovane per riscattarsi socialmente ed uscire dalla condizione a cui l'eredità paterna l'ha confinato.

Simon Fokke, infine, diluisce la centralità figurale del gatto, proponendo un dispositivo scenico articolato e carico di dettagli: benché rispecchiante il meraviglioso tipico dei *contes de fées* perraultiani⁷⁹, l'immagine non è facilmente leggibile e necessita di un lettore-spettatore esperto, che sia in grado di cogliere gli indizi sparsi nella scena. Se nel guazzo originale e nella prima edizione veniva offerta al lettore una rappresentazione immediata della fiaba, l'edizione neerlandese si rivolge evidentemente ad un lettorato più consapevole. Ciò è emblematico dei cambiamenti avvenuti a livello editoriale e tipografico, ma è altresì sintomatico del mutamento dei gusti del lettore e delle nuove mode nate nel lasso temporale che separa quest'ultima edizione rispetto alle altre due.

⁷⁸ Cfr. *Idem*, p. 136.

⁷⁹ A proposito del meraviglioso presente nelle illustrazioni di Simon Fokke si veda D. Hoogenboezem, *Medievalism and Magic* cit..

In ogni caso, uno degli aspetti che salta maggiormente all'occhio nell'illustrazione di Fokke è la rappresentazione che l'artista neerlandese propone del gatto. Il felino manifesta qui la sua virilità e la sua forza fisica, in un corpo che è quello di un animale. I due aspetti che abbiamo precedentemente individuati – quello naturale e quello umano – vengono qui esemplificati piuttosto distintamente, ed è infatti in quest'incisione che la commistione tra i due poli si evince maggiormente: il gatto incarna in sé la sua natura animale e naturale, e al contempo mostra quella umana, frutto della civiltà, della cultura. Ai nostri occhi, in quest'immagine si manifesta uno dei binomi che sottende l'intera vicenda, che riguarda appunto la spontaneità e l'animalità della natura, unita alla cultura, alla riflessione e alla ricerca del profitto tipica dell'uomo.

Per indagare ulteriormente quest'opposizione tra natura e cultura ci serviremo di un quadrato semiotico; questo strumento ci permetterà di individuare ulteriori metatermini che ci saranno utili per proporre un'interpretazione non solo del gatto, ma altresì di altri personaggi chiave del racconto. Dati i seguenti termini

/natura/ vs /cultura/

laddove il primo identifica l'essere animali e il secondo l'essere umani, si viene a creare un'opposizione semantica profonda. Inseriti nel quadrato semiotico, i termini originano i seguenti metatermini:

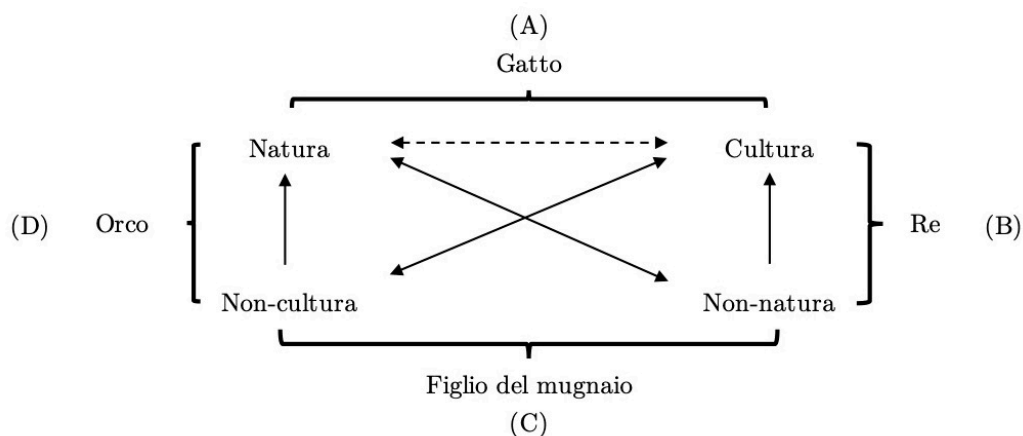


Fig. VIII.17: quadrato semiotico de *Le Chat botté*.

Come si evince dalla Fig. VIII.17, il gatto (A), esattamente come mostra l'illustrazione di Fokke, rappresenta l'incarnazione perfetta dell'armonia tra natura e cultura: egli possiede entrambe le peculiarità e le sfrutta entrambe per raggiungere il suo scopo. Sa quando esternare la propria bestialità e ferocia, e quando utilizzare la ragione e l'astuzia; infatti, sta con gli umani e si comporta come un umano. Il re (B), è di per sé un prodotto della cultura, della civiltà; è un amministratore che guarda ai suoi interessi. Manca, però, della componente animale: egli non è perspicace, non avverte le intenzioni del gatto ma è accecato dal ritorno che può trarre da lui. Il protagonista (C) è manchevole di entrambe le caratteristiche: non ha cultura, non è inserito all'interno della sua società, non è spinto verso un'evoluzione; allo stesso tempo, non possiede alcunché di ciò che è naturale, istintivo o bruto. Egli è un personaggio passivo, che non ha nulla, tant'è che tutto ciò che possiede gli viene trasmesso: il gatto gli viene dato in eredità dal padre, così come il riscatto sociale gli viene conferito dal felino che agisce per suo conto. Alla fine, tuttavia, non occuperà più la posizione C di partenza, ma si sposterà in B: grazie al riconoscimento reale, il giovane diventerà principe e successivamente re. Acquisirà verosimilmente

la componente culturale; mentre quella naturale continuerebbe ad essergli offerta dal gatto⁸⁰. L'orco (D), infine, sebbene mai rappresentato in alcuna immagine del nostro corpus, è quantomeno evocato implicitamente nella scena di Sève. In ogni caso, la creatura, vicina al gatto, si differenzia da quest'ultimo poiché non possiede l'armonia che contraddistingue il felino. Egli ha una spiccata tendenza animalesca, brutale; è un cannibale. È privo, però, della componente culturale: non riflette, non fa mostra di civiltà nei suoi scambi con il gatto, difatti cade vittima dell'astuzia di quest'ultimo. L'illustrazione di Fokke, quindi, funge tra le altre cose da pretesto per un approfondimento sulla vera natura dei personaggi. Possiamo in conclusione affermare che l'intera vicenda si snoda attorno alla dicotomia natura/cultura che il quadrato semiotico ha palesato: ad esempio, i luoghi della fiaba sono la campagna – natura – o il palazzo del re o il castello dell'orco – cultura; ancora, i personaggi sono umani – cultura – o animali – natura.

⁸⁰ Alcuni critici, infatti, hanno interpretato il giovane e il gatto come un unico personaggio scisso o comunque la personificazione di qualità differenti.

Capitolo IX

Les Fées

*Je vous donne pour don, poursuivit
la Fée qu'à chaque parole que vous
direz il vous sortira de la bouche
ou une Fleur, ou une Pierre précieuse.*

C. PERRAULT, *Les Fées*

IX.1 Riassunto della fiaba

*Les Fées*¹ racconta la storia di una vedova e delle sue due figlie. La maggiore, superba e indisponente ad immagine della madre, è l'opposto della minore che, invece, è gentile e educata come il padre defunto. La preferenza della genitrice va inevitabilmente alla figlia a lei simile, tanto che riduce la secondogenita ad un ruolo di serva. Tra i compiti che le spettano vi è quello di attingere l'acqua ad una fonte lontano da casa.

Un giorno, procedendo verso la fontana, la ragazza incontra una povera vecchietta che le chiede da bere. La giovane, guidata dalla sua benevolenza,

¹ Parte di questo capitolo è apparso in un nostro articolo. Cfr. A. Fanton, *Temporalité et spatialité dans les illustrations des Fées*, «Rubriques» [online], n. 3, 2024, disponibile su: <<https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/numeros/illustrer-contes-perrault/temporalite-spatialite-dans-illustrations-fees>>.

le offre gentilmente dell'acqua; ecco, allora, che la donna si rivela essere una fata, che decide di ricambiare la gentilezza della fanciulla con una magia: ad ogni parola da lei proferita, le usciranno di bocca fiori e pietre preziose. Rincasata, la ragazza racconta l'accaduto alla madre che, dopo averla sgridata per il ritardo, riscontra in prima persona l'esito del dono della fata. Alla donna viene allora in mente di mandare dalla vecchia la figlia favorita, in modo che anche la primogenita riceva la grazia. Quest'ultima, dopo essersi lamentata di dover portare a termine un compito non adatto ad una fanciulla di alto rango, acconsente e intraprende lo stesso cammino della sorella. Arrivata alla fonte, però, non trova una vecchina, bensì una nobildonna riccamente abbigliata: quest'ultima le chiede da bere, ma la maleducata fanciulla, credendo si tratti di una principessa, le risponde di procurarsi da bere da sé. Così, l'aristocratica si trasforma nella medesima fata apparsa alla sorella, che decide di punire la giovane per la sua impertinenza: ad ogni parola che pronuncerà le usciranno dalla bocca serpenti e rospi. Rientrata a casa, la malaugurata figlia racconta l'accaduto alla madre, che si accorge subito del maleficio scagliatole dalla fata. Pensando di essere stata ingannata dalla figlia minore, la donna decide di punirla e picchiarla, così la ragazza fugge di casa e si rifugia nella foresta. Qui, incontra un principe di ritorno da una battuta di caccia che l'interroga sulla sua situazione. La ragazza gli racconta la vicenda che l'ha portata nel bosco e dalla sua bocca non escono solo parole, ma anche perle, pietre preziose e fiori. Il principe, vedendola così bella e dotata di un tale potere, decide di portarla a palazzo con sé e di sposarla. La sorella maggiore, invece, viene cacciata di casa dalla madre e dopo un lungo peregrinare, non trovando nessuno disposto ad ospitarla, si adagia in un remoto angolo del bosco e lì vi perisce.

Come di consueto, alla fiaba seguono due morali. La prima istruisce sul fatto che, seppur i diamanti e il denaro esercitino molto potere sulle

persone, le ricchezze non si rivelano utili come ci si può aspettare se non vengono accompagnate da parole dolci e buone maniere. Poi, l’“autre moralité” spiega che, nonostante l’educazione costi molta fatica, prima o poi si verrà ricompensati di tutti gli sforzi compiuti.

IX.2 Cenni sulla ricezione critica della fiaba

Tra tutti i *contes* scritti dall’accademico, *Les Fées* è probabilmente la fiaba meno conosciuta e quella che ha avuto meno fortuna letteraria²; è altresì il racconto più breve e più essenziale, tanto che Marc Soriano lo considera come “tout simple, tout uni, à la limite de la pauvreté”³. In effetti, il testo è il più corto della raccolta – conta poco più di tre facciate – e la trama può sembrare poco sviluppata se comparata con quella di altre fiabe. Eppure, la genesi di questo racconto si distingue da quella degli altri *contes en prose*, risultando così una delle più avvincenti sotto svariati profili.

Il primo su cui ci soffermeremo riguarda la sua apparizione al grande pubblico. Sappiamo che il testo de *Les Fées* compare per la prima volta nel manoscritto del 1695 offerto a Élisabeth-Charlotte d’Orléans, figlia di Monsieur Philippe d’Orléans e nipote del Re Sole. Tuttavia, Perrault ne rivela la trama già un anno prima quando, nel 1694, pubblica presso l’editore Jean Baptiste Coignard i suoi *Contes en vers* in un’unica edizione. Nella *Préface* a questi ultimi l’autore scrive:

Tantost ce sont des fées qui donnent pour don à une jeune fille qui
leur aura répondu avec civilité qu’à chaque parole qu’elle dira, il

² Cfr. A. Brière-Haquet, *Politique des contes: il était une fois Perrault aujourd’hui*. Paris: Classiques Garnier, 2021, pp. 95-106.

³ M. Soriano, *Les contes de Perrault: culture savante et traditions populaires*. Paris: 1977, Gallimard, p. 135.

luy sortira de la bouche un diamant ou une perle: & à une autre fille qui leur aura répondu brutalement, qu'à chaque parole il luy sortira de la bouche une grenouille ou un crapaud⁴.

Si tratta senza alcun dubbio del canovaccio de *Les Fées*; è piuttosto evidente, quindi, che l'accademico abbia già in mente il racconto almeno un anno prima di includerlo nella raccolta dei *Contes* che offre “à Mademoiselle”.

Il secondo fatto singolare concerne, invece, l'intreccio alla base della vicenda, poiché nel 1695 Marie-Jeanne L'Héritier, nipote di Charles “à la mode de Bretagne”⁵, pubblica nelle sue *Œuvres mêlées* tre racconti in prosa⁶. Si dà il caso che uno di questi – *Les Enchantements de l'éloquence ou les Effets de la douceur* – poggia sul medesimo scenario de *Les Fées* dello zio accademico: due sorelle diverse caratterialmente che si dirigono ad una fontana e qui incontrano una fata, l'una viene da questa premiata e l'altra punita. La versione di L'Héritier conta circa ventisette pagine, quindi è decisamente più lunga ed esplicita rispetto a quella del cugino; inoltre, abbonda di erudizione retorica, nonché di una particolare forma di *préciosité* militante che rivendica un nuovo ruolo per le donne. Ciononostante, le due versioni si assomigliano sotto molti aspetti. In uno studio su *Les Fées*, Paul Delarue scrive riguardo la difficoltà di stabilire le dinamiche tra i due parenti; tuttavia, ai suoi occhi la somiglianza tra i loro testi non sarebbe dovuta ad una collaborazione, bensì al fatto che Marie-Jeanne “lui a donné davantage qu'elle n'a reçu de lui”: è la nipote che, dopo tutto, lancia la moda dei *contes en prose* e sarebbe lei ad aver fornito a

⁴ C. Perrault, *Griselidis nouvelle. Avec le conte de Peau d'Asne, et celuy des Souhairs ridicules*. Paris: Coignard, 1694, disponibile su <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k314168b/f23.item>>. (Ultima consultazione: 5 luglio 2025).

⁵ Marie-Jeanne è la figlia della cugina di primo grado di Charles.

⁶ Cfr. M. J. L'héritier, *Œuvres meslées*. Paris: Jean Guignard, 1696, disponibile su <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62376r.image>>. (Ultima consultazione: 5 luglio 2025). L'esemplare conservato alla Bibliothèque Nationale è una riedizione del 1696.

Charles il materiale per *Les Fées*⁷. Al contrario, per Jacques Barchilon, “the opposite is more likely to be true”: attraverso un esame della corrispondenza tra i due parenti, Barchilon stima che sia L’Héritier a copiare Perrault⁸. Marc Soriano propone, poi, una terza possibilità:

Mlle L’Héritier et Perrault [...] ont pu entendre la même conteuse raconter l’histoire, ont pu la noter chacun de leur côté et la développer chacun à leur manière⁹.

Questa terza evenienza non è da escludere, in quanto Marie-Jeanne è molto attaccata allo zio e ai nipoti e frequenta spesso la loro dimora. Infine, Marc Fumaroli sostiene che

l’hypothèse que l’un des deux auteurs ait imité l’autre est moins probable que celle d’une émulation *contemporaine* entre les deux auteurs¹⁰.

Per lo specialista abbiamo a che fare con un gioco mondano praticato all’epoca, lo *chria*, secondo cui gli autori si sfidano su un tema storico o morale e lo trattano secondo una gamma ascendente di stili:

Les Fées de Perrault se tiennent au plus près du *minimum* narratif, tandis que la version de Mlle L’Héritier, intitulé *Les enchantements de l’Éloquence* tend au *maximum* de la donnée commune, jusqu’aux dimensions d’une nouvelle¹¹.

⁷ Cfr. P. Delarue, *Les contes merveilleux de Perrault: faits et rapprochements nouveaux (suite)*, «Arts et traditions populaires», n. 3, 1954, p. 263.

⁸ Cfr. C. Perrault, *Tales of Mother Goose. The dedication manuscript of 1695 reproduced in collotype facsimile with introduction and critical text by Jacques Barchilon*, 2 voll. New York: Pierpont Morgan Library, 1956, vol. I, pp. 51-55. La citazione si trova a pag. 51.

⁹ M. Soriano, *Les contes de Perrault* cit., p. 136.

¹⁰ M. Fumaroli, *Les enchantements de l’éloquence: Les Fées de Perrault ou De la littérature*. In: M. Fumaroli (édité par), *Le statut de la littérature. Mélanges offerts à Paul Bénichou*. Genève: Librairie Droz, 1982, p. 163. Il corsivo è di Fumaroli.

¹¹ *Ibidem*. I corsivi sono di Fumaroli.

Effettivamente, la versione di Marie-Jeanne esce prima di quella del cugino: in questo modo, l'esercizio mondano basato sulla gradazione dal massimo al minimo narrativo assume un senso.

La terza particolarità che aleggia attorno alla fiaba riguarda il suo titolo: *Les Fées* – le fate, al plurale. Nonostante il numero grammaticale esposto nel titolo, però, una volta letto il racconto ci si accorge che, in realtà, di fata ce n'è una sola, poiché è sempre la stessa a presentarsi sia alla protagonista che a sua sorella; è Perrault stesso ad indicarci questo particolare fin dalla versione del testo presente nel manoscritto:

C'estoit la mesme fee qui avoit apparu à sa soeur sous l'habit d'une
pauvre femme mais qui avoit pris la forme d'une Princesse pour
voir iusque ou iroit la brutalité de cette fille¹².

La pluralità presente nel titolo e la presenza di una sola fata nel testo non sono passati inosservati ai critici. Il primo ad accorgersi di questa discordanza è stato Charles Deulin, che nel suo studio sui racconti perraultiani si chiede infatti: “Pourquoi *les Fées*, quand une seule figure dans le récit?”; la risposta a questo interrogativo è ascrivibile, secondo il critico francese, ad una mancanza di precisione da parte dell'autore¹³. Marc Soriano, al contrario, attribuisce l'incongruità tra titolo e testo ad un *lapsus* riconducibile alla mancata gemellarità dell'accademico, mai elaborata e che gli provoca fin dall'infanzia dei problemi identitari¹⁴. Secondo Gilbert Rouger, invece, il plurale sarebbe voluto, poiché dona al racconto un significato universale che oltrepassa il senso letterale e aneddotico della

¹² C. Perrault, *Tales of Mother Goose. The dedication manuscript* cit., p. 159.

¹³ Cfr. C. Deulin, *Les contes de ma mère l'Oye avant Perrault*. Paris: E. Dentu, 1878, disponibile su: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5805750s/f9.item.texte> Image>, ultima consultazione: 15 luglio 2025. La citazione è a pag. 230. Il corsivo è di Deulin.

¹⁴ Cfr. M. Soriano, *Les contes de Perrault* cit., Cap. VII.

denominazione: egli termina la sua analisi sostenendo che “l’histoire vise a montrer [...] la sagesse et le pouvoir «des fées»”¹⁵, delle fate in generale.

Un’ulteriore curiosità legata al racconto concerne i rimaneggiamenti operati sul testo nel trasferimento dal manoscritto alla prima edizione a stampa. Come scrive Cyrille François tracciando la genesi editoriale dell’opera, si tratta di differenze perlopiù dovute alla soppressione

de paroles prononcées par certains personnages (la sœur des «Fées»), ou encore de certaines précisions qui ne sont pas indispensables à la compréhension de l’histoire¹⁶.

Tuttavia, una differenza è a nostro avviso più rilevante delle altre e riguarda l’inizio della fiaba¹⁷. L’*incipit* della versione contenuta nel manoscritto del 1695 recita:

Il estoit une fois un gentil homme qui étant veuf d’une femme tres douce et tres honneste et ayant eu d’elle une fille toute semblable a sa mere epousa en secondes nopces une femme tres hautaine et tres facheuse qui avoit une fille de sa meme humeur aussi laide et aussi maussade que l’autre étoit belle et civile cette femme cependant n’aimoit que sa propre fille et haissoit a mort celle de son mari elle la faisoit manger a la cuisine et faire tout ce qu’il y avoit de plus bas et de plus vil dans le mesnage pendant que sa Soeur la maussade n’avoit autre chose a faire tout le matin que d’estre a sa toilette et de faire ou de recevoir des visites l’apres dinee [*sic*]¹⁸.

Al contrario, nell’esordio della versione del 1697 leggiamo:

¹⁵ G. Rouger, *Notice a Les Fées*. In: C. Perrault, *Contes*. Paris: Classiques Garnier, 2021, p. 145.

¹⁶ C. François, *Charles Perrault: Histoires ou contes du temps passé Avec des Moralitez (1695-1697). Genèse éditoriale*, Variance [online], disponibile su <<https://variance.unil.ch/uploads/pdf/3.pdf>>. (Ultima consultazione: 15 luglio 2025).

¹⁷ Jean-Michel Adam si è interessato, invece, alla fine del racconto, dove anche qui troviamo alcune diversità più che altro di ordine lessicale o semantico. A questo proposito, si veda U. Heidmann, J. M. Adam, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier*. Paris: Classiques Garnier, 2010, pp. 164-169. Altri cambiamenti nel testo tra le due versioni sono stati analizzati da Gérard Gélinas, che si interessa al dialogo alla fontana tra la fata e la protagonista, pressoché soppresso nell’edizione Barbin. Cfr. G. Gélinas, *Enquête sur les Contes de Perrault*. Paris: Éditions Imago, 2004, pp. 200-201.

¹⁸ C. Perrault, *Tales of Mother Goose. The dedication manuscript* cit., p. 150.

Il estoit une fois une veuve qui avoit deux filles, l'aînée luy ressembloit si fort & d'humeur & de visage, que qui la voyoit la mere. Elles étoient toutes deux si desagreables & si orgueilleuses, qu'on ne pouvoit vivre avec elles. La cadette qui estoit le vray portrait de son Pere pour la douceur & pour l'honnesteté, estoit avec cela une des plus belles filles qu'on eu sceû voir. Comme on aime naturellement son semblable, cette mere estoit folle de sa fille aînée, & en même temps avoit une aversion effroyable pour la dette. Elle la faisoit manger à la Cuisine & travailler sans cesse [sic]¹⁹.

Pertanto, mentre nella prima versione le due sorelle hanno un padre amorevole e vedovo che si sposa in seconde nozze con una donna malvagia, nella seconda troviamo la situazione iniziale di cui siamo abituati a leggere, quindi la madre autoritaria e perfida che sottomette la povera protagonista. Secondo alcuni critici, tra cui Jacques Barchilon, Perrault avrebbe modificato la costellazione familiare proposta nel manoscritto perché pressoché identica a quella di *Cendrillon*:

Since “Les Fées” and “Cendrillon” follow one another in the printed edition it is quite understandable that Perrault would change his version of “Les Fées” so as not to have a beginning too similar to that of “Cendrillon”²⁰.

Quest'ultimo racconto comincia infatti proprio con il matrimonio di un vedovo con una donna altezzosa e fiera e presenta alcuni tratti in comune con *Les Fées* come, ad esempio, il fatto che entrambe le protagoniste vengano inizialmente impiegate come domestiche all'interno della propria casa e che abbiano almeno una sorella malvagia.

Quanto alle origini della materia a cui l'accademico si sarebbe ispirato per la sua versione de *Les Fées* possiamo affermare, come nel caso degli altri *contes*, che si tratti di materiale folklorico e letterario. Relativamente alle origini folkloriche del racconto, la fiaba appartiene al ciclo denominato “The

¹⁹ C. Perrault, *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralitez*. Paris: Claude Barbin, 1697, pp. 105-106.

²⁰ C. Perrault, *Tales of Mother Goose*. *The dedication manuscript* cit., p. 68.

Kind and the Unkind Girls”, o “Rewards and Punishments for Good and Bad Girls” secondo la classificazione proposta da Jack Zipes²¹. La tipologia di questo racconto prevede la presenza di due sorelle caratterialmente opposte: “the kind girl” viene inviata lontano da casa per portare a termine un compito, dove incontra una fonte d’acqua e una creatura magica che l’aiuta nella sua mansione. Secondo il folklorista Warren Everett Roberts, l’origine di questo ciclo può essere francese, caratteristico del Nord e del Centro del Paese²².

Per quanto riguarda gli antenati letterari, la tradizione favolistica italiana presenta non pochi esempi ispirati al ciclo delle due sorelle. Troviamo il motivo dell’emissione di pietre preziose e di fiori nella novella *Biancabella*, scritta da Giovanni Francesco Straparola attorno alla metà del Cinquecento e inclusa nella raccolta de *Le Piacevoli notti*. Biancabella è la

figliuola di Lamberico marchese di Monferrato, [*che*] viene mandata dalla matrigna di Ferrandino, re di Napoli, ad uccidere. Ma gli servi le troncano le inani e le cavano gli occhi; e per una biscia viene reintegrata, e a Ferrandino lieta ritorna²³.

Ma è senz’altro nel *Pentamerone* di Giambattista Basile che rintracciamo quelli che potrebbero essere due ipotesti a cui Perrault e L’Héritier possono essersi ispirati per le loro due versioni. L’autore napoletano include nella sua raccolta di “trattenemienti de peccerille” due fiabe: *Le doie pizzelle* e *Le tre fate*. Nella prima,

Marzinella, pe mostrarese cortese co na vecchia, have la fatazione, ma la zia, ‘mediosa de la bona fortuna soia, la ietta a maro, dove na serena la tene gran tempo ‘ncatenata; ma, liberata da lo frate, diventa regina e la zia porta la pena de lo errore suo²⁴.

²¹ Cfr. J. Zipes, *The Great Fairytale Tradition: from Straparola and Basile to the Brothers Grimm*. New York-London: W. W. Norton & Company, 2001, p. 543.

²² Cfr. W. E. Roberts, *The tale of the kind and the unkind girls*. Berlin: De Gruyter, 1958.

²³ G. F. Straparola, *Le piacevoli notti*. Bari: Laterza, 1927, p. 127.

²⁴ G. Basile, *Lo cunto de li cunti*. Milano: Garzanti, 1999, p. 772.

Nella seconda, invece, si racconta di

Cicella, male trattata da la matreia, è regalata da tre fate. Chella ‘mediosa ‘nce manna la figlia, che ne receve scuorno, pe la quale cosa mannato la figliastra a guardare puorce se ne ‘nammora no gran signore, ma pe malizia de la matreia l’è dato ‘ncagno la figlia brutta e lassa la figliastra drinto na votte pe la scaudare. Lo signore scopre lo trademiento, ‘nce mette la figlia, vene matreia, lo sporpa co l’acqua cauda e, scopierto l’arore, s’accide²⁵.

L’aspetto morfologico comune tra quest’ultima fiaba e *Les Fées* è stato studiato da Maria Vittoria Botta²⁶, mentre le dinamiche intertestuali tra le due fiabe basiliane e la versione dell’accademico sono state approfondite da Patricia Eichel-Lojkine²⁷. Come abbiamo già affermato in alcune rassegne precedenti, non siamo sicuri se l’accademico abbia effettivamente letto la raccolta basiliana; ciò che sappiamo, però, è che un esemplare de *Lo cunto de li cunti* circola in Francia attorno agli anni 1685-1687, proprio nel momento della *vogue des contes de fées* nei salotti parigini²⁸. È probabile, quindi, che Perrault e L’Héritier siano entrati in contatto con l’opera a che grazie all’aiuto di un traduttore abbiano avuto modo di leggere le fiabe napoletane. D’altra parte, Patricia Eichel-Lojkine mette in luce nel suo studio svariati elementi in comune tra le fiabe basiliane, *Les Fées* e *Les enchantements de l’Éloquence* di L’Héritier²⁹.

²⁵ *Idem*, p. 614.

²⁶ Cfr. M. V. Botta, *Le tre Fate in G. Basile e in C. Perrault. Analisi della fiaba*. In: A. M. Pedullà (a cura di), *La fiaba barocca. Studi su Basile e Perrault*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1999, pp. 23-35.

²⁷ P. Eichel-Lojkine, *Perrault et Basile: Les Fées est-il un palimpseste?*. In: G. Carrascón, C. Simbolotti (a cura di), *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*. Torino: Accademia University Press, 2015, pp. 5-27.

²⁸ Cfr. S. Magnanini, *Postulated routes from Naples to Paris: the printer Antonio Bulifon and Giambattista Basile’s fairy tales in Seventeenth-Century France*, «Marvels & Tales», n. 21, 2007, pp. 78-92.

²⁹ P. Eichel-Lojkine, *Perrault et Basile* cit..

IX.3 Il manoscritto



Fig. IX. 1: vignetta del manoscritto illustrante *Les Fées*, 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.

Nel guazzo del manoscritto possiamo distinguere due figure femminili che si trovano in un bosco accanto ad una fonte d'acqua. La prima, a sinistra, indossa una gonna blu, una sopragonna bordeaux e una blusa gialla. La donna a destra, invece, porta una gonna gialla e rossa e un bustino blu con delle maniche rosate; per finire, un velo violaceo le copre la testa e le spalle. La donna a sinistra sta porgendo una brocca dorata alla compagna di fronte; quest'ultima la sta reggendo con entrambe le mani e la sta avvicinando alle sue labbra per bere. Al centro della coppia c'è una vasca contenente dell'acqua che, strabordando, crea una piccola cascata che termina a terra in una pozza. La scena si svolge in un fitto bosco, con alberi folti e rami intricati. Sul limitare destro si può vedere, infine, una prateria che termina in quello che potrebbe essere un villaggio; sopra di esso, una montagna e uno spiraglio di cielo.

Alla luce di questa descrizione, appare chiaro quale sia il momento del racconto rappresentato nel guazzo. Si tratta della fase iniziale della fiaba, laddove la sorella cadetta si dirige alla fontana per prendere l'acqua e qui vi incontra una fata assetata che le chiede da bere. L'ancoraggio testuale su cui l'immagine è stata concepita è pertanto il seguente:

Un jour qu'elle estoit a ceste fontaine il vint a elle une pauvre femme qui la pria de vouloir bien luy donner a boire. Ouy da ma bonne Mere, dit cette belle fille, et rinçant aussi tost sa cruche elle puisa de l'eau au plus bel endroit de la fontaine et la luy presenta soutenant toujours la cruche pour luy aider a boire plus facilement [*sic*]³⁰.

Per l'esattezza, assistiamo alla fase in cui la giovane protagonista ha già riempito la brocca e la sta porgendo, sostenendola, alla fata che si sta dissetando. Siamo sicuri che si tratti della sorella minore poiché la ragazza asseconda la richiesta della fata, al contrario della primogenita che, invece, rifiuta di aiutare la creatura magica. Capiamo, pertanto, che l'immagine si focalizza sulla rappresentazione di una sola sorella, la secondogenita-protagonista. Prima di procedere con l'analisi del linguaggio plastico, riteniamo utile soffermarci brevemente sull'enunciazione, al fine di chiarire il livello di coinvolgimento del lettore richiesto dal guazzo.

Risulta evidente fin da subito che le due donne si stiano guardando reciprocamente; in altre parole, il loro sguardo non si rivolge direttamente al lettore-spettatore e questo particolare indica che siamo in presenza di una situazione di *débrayage enunciativo* di tipo visivo³¹. Ciò conferisce all'immagine un valore di obiettività, dal momento che il lettore-spettatore non è interpellato direttamente dai due attanti rappresentati, ma deve limitarsi ad osservare la scena dall'esterno, in accordo con il genere

³⁰ C. Perrault, *Tales of Mother Goose. The dedication manuscript* cit., vol. I, pp. 157-158.

³¹ Cfr. P. Polidoro, *Che cos'è la semiotica visiva* cit., Cap. 4 e J. L. Fiorin, *À propos des concepts de débrayage et d'embrayage: les rapports entre la sémiotique et la linguistique*, «Actes sémiotiques», n. 119, 2015, pp. 1-25.

narrativo e l'enunciazione del testo³². Effettivamente, la scelta dell'artista di utilizzare un piano a figura intera conferisce all'immagine un valore narrativo, che permette di concentrarsi sull'azione rappresentata e allo stesso tempo di distinguere i personaggi all'interno di un discorso visivo. In seguito a queste precisazioni, possiamo procedere con la distinzione figura/sfondo.

Emerge chiaramente che le due donne si distinguono rispetto agli altri elementi della vignetta. In primo luogo, esse possiedono un carattere oggettuale, i loro contorni sono solidi, mentre il fogliame del bosco tutt'attorno è quasi evanescente. In secondo luogo, hanno un colore epifanico poiché emergono dal bosco che è piuttosto diafano e meno definito cromaticamente; inoltre, sono più piccole e più vicine degli alberi che le attorniano. Infine, essendo parallele, producono una configurazione orientata verticalmente, apparendo così incluse all'interno del bosco. I due personaggi compongono, quindi, il primo piano della vignetta; ovvero, ne costituiscono la *figura*. Le due attanti, per di più, possono essere altresì concepite come un'unica unità, dal momento che la brocca funge da *trait d'union* che le lega fisicamente. Analizzando ulteriormente la figura per mezzo delle leggi di unificazione figurale, possiamo notare che la loro unione è rilevabile altresì sulla base della loro prossimità, della loro somiglianza e della continuità delle loro linee. Essendo vicine, le due unità vengono percepite come appartenenti ad uno stesso gruppo; altrettanto vale per quanto riguarda la loro somiglianza. Ancora, esse hanno la stessa direzione e orientamento, essendo i loro corpi chinati verso sinistra, uno all'indietro e l'altro in avanti. La fontana al centro, poi, può essere concepita, secondo la legge di pregnanza, come una forma geometrica, un quadrato o un cubo, inclusa all'interno della figura. Possiamo affermare, dunque, che i tre

³² Cfr. F. Marsciani, A. Zinna, *Elementi di semiotica generativa. Processi e sistemi della significazione*. Bologna: Società Editrice Esculapio, 2022, Cap. 2, Par. 2.8.

elementi compongono una figura unica ed eteroclita. È da considerarsi *sfondo*, invece, tutto ciò che sta oltre tale figura, corrispondente quindi al secondo piano. Al fine di precisare ulteriormente l'aspetto spaziale, ci dedicheremo ora alla classificazione dei diversi spazi dal punto di vista tematico, seguendo il metodo di Stéphane Lojkin.

Grazie alla distinzione appena proposta, possiamo affermare con sicurezza che le due donne e la fontana costituiscono l'*espace restreint* della scena, in quanto rispettivamente personaggi agenti e luogo dell'azione. Come vedremo in seguito, l'area è fortemente simbolica; inoltre, è ben circoscritta dagli alberi. L'ambiente circostante alle due figure femminili è, invece, l'*espace vague*, che indica il limitare della scena vera e propria ed equivale allo scenario di fondo. Un esame cromatico del guazzo può chiarire ulteriormente questa suddivisione, ma soprattutto contribuisce alla formulazione di un'interpretazione preliminare riguardante il significato profondo della vignetta.

A tal proposito, possiamo notare una differenza cromatica tra lo sfondo e la figura, ovvero tra l'*espace vague* e l'*espace restreint* appena disaminati. Per quanto riguarda il primo, l'artista ha utilizzato dei colori tendenti a dei toni freddi, impiegando in particolare delle tinte verdi e marroni; sebbene il giallo sia presente risulta comunque opaco, proprio come gli altri colori che appaiono terrosi e spenti. Al contrario, la saturazione della figura nell'*espace restreint* salta inevitabilmente all'occhio, visto che le donne sono raffigurate con dei colori caldi e luminosi. Rimanendo all'interno della loro zona, poi, osservando con attenzione i colori degli abiti delle due donne, possiamo identificare un chiasmo cromatico i cui termini contigui sono rappresentati dai colori giallo e blu³³. Come vediamo nella Fig. IX.2, le parti

³³ Quanto ai colori sgargianti sfoggiati dalla "pauvre femme", ossia la fata, Gérard Gélinais sostiene che non si tratta di una donna povera in quanto mancante di mezzi, bensì di una *bohémienne* che fugge da qualche crimine. Il ricercatore solleva altresì un interrogativo che riguarda la morte di Fanchon, la sorella della protagonista, senza tuttavia fornire una

superiori e inferiori degli abiti della protagonista e della fata sono effettivamente complementari; la sopragonna che indossano, poi, è pressoché dello stesso colore e ciò amplifica lo stacco tra i due colori e lo rende ancora più evidente. Da questo particolare possiamo cogliere un certo grado di somiglianza tra le due figure; in altri termini, esse presentano dei colori e degli attributi simili che, in qualche modo, le accomunano e avvicinano.

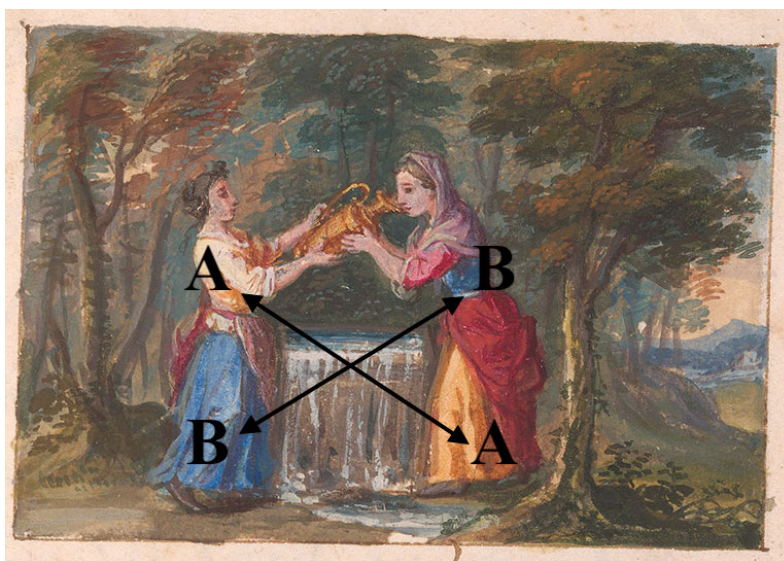


Fig. IX. 2: chiasmo cromatico nella vignetta del manoscritto illustrante *Les Fées*, 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.

Quanto alla brocca al centro, il colore arancione – saturo e brillante – fa in modo che l’oggetto si stagli sullo sfondo scuro, emergendo dal punto di vista cromatico e consentendo così allo sguardo del lettore-spettatore di venire attirato primariamente su di esso e solo in un secondo momento sulle due donne.

risposta: “Sont-ce des bohémiens qui tuèrent Fanchon «au coin d’un bois», car c’était là qu’avaient lieu les plus fréquentes attaques des brigands?”. Cfr. G. Gélinas, *Charles Perrault revisité*. Québec: Fondation littéraire Fleur de Lys, 2021, p. 617.

Alla luce delle analisi condotte fino a questo punto relativamente alle unità figurative, agli spazi tematici e ai colori, possiamo formulare l'ipotesi secondo cui l'*espace vague* trasmetta un messaggio ben preciso al lettore-spettatore che si appresta a contemplare il guazzo. Seguendo la convenzionale direzione di lettura da sinistra, noteremo ad un certo punto un cambiamento nello sfondo: se a sinistra gli alberi e il fogliame sembrano racchiudere l'*espace restreint*, a destra si crea, invece, un'apertura che permette allo sguardo di evadere dalla scena principale. Ora, la vignetta è organizzata in modo lineare, attorno a un asse principale che divide in due lo spazio; le due donne occupano una posizione praticamente speculare rispetto alla fontana, alla brocca e alla pozzanghera d'acqua al centro. In altre parole, si realizza una bipartizione interna, poiché l'acqua separa le due sezioni e, allo stesso tempo, impedisce il collegamento tra le due parti³⁴. È lo sfondo a indicare, in definitiva, la differenza tra queste due zone: da un lato il bosco è folto e sconfinato, mentre dall'altro l'albero posizionato in primo piano ne indica i limiti, così che il cielo sia da quel punto libero da rami o fronde.

³⁴ Questa bipartizione ha un corrispondente altresì a livello testuale, come ha dimostrato Pierre Rodriguez nel suo studio. Cfr. P. Rodriguez, *La parole des fées*, «Littérature», n. 63, 1986, pp. 55-64.



Fig. IX.3: bipartizione nella vignetta del manoscritto illustrante *Les Fées*, 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.

Nella Fig. IX.3, vediamo esemplificato quanto abbiamo appena affermato. La scena principale è contornata dal riquadro tratteggiato di rosso, con il segmento verde al centro che mostra il parallelismo tra le due donne; incorniciato di giallo, poi, c'è il limitare del bosco e la prateria. Di conseguenza, l'albero in primo piano – visibile laddove i lati verticali tratteggiati di rosso e giallo sono paralleli – divide effettivamente le due aree. In ogni caso, è attraverso la lettura della fiaba che possiamo interpretare ciò che l'artista, in modo deliberato o inconsapevole, comunica al lettore; dalla lettura, emergerà altresì il significato della bipartizione. Quest'ultima simboleggia un'opposizione di fondo che possiamo definire semantica poiché, di fatto, nell'illustrazione possiamo individuare l'opposizione semantica profonda “meraviglioso vs naturale”: il “meraviglioso” rappresenta il mondo sovrumano, quello della magia che include la fata o il bosco incantato delle fiabe, mentre il “naturale” è il mondo umano, ciò che è proprio della specie umana, quindi la fanciulla, il suo gesto cortese, la brocca o la vasca dell'acqua. Questi due poli opposti,

inseriti all'interno di un quadrato semiotico, danno a loro volta origine ad ulteriori metatermini che ci aiutano a comprendere maggiormente l'efficacia della vignetta. Tuttavia, preliminarmente all'interpretazione del quadrato semiotico, riteniamo opportuno chiarire alcuni aspetti riguardanti i tre universi appena suggeriti.

Innanzitutto, siamo sicuri del fatto che il guazzo raffiguri la prova qualificante e glorificante compiuta dell'eroina, ovvero l'episodio in cui la ragazza dimostra la sua gentilezza, portando così la fata ad attribuirle il dono magico. In altri termini, si tratta dell'istante in cui la fanciulla si sposta dal mondo "naturale" e umano nel quale vive la sua quotidianità, verso quello "meraviglioso" e sovraumano dove c'è la magia, attraversando così l'area del "non-naturale", una terra di mezzo tra i due universi. Più precisamente, il guazzo raffigura quel momento intermedio – il "non-naturale" – nel quale la fanciulla conserva ancora la sua umanità pur incontrando una fata appartenente al mondo meraviglioso che le fa dono della magia. È con le parole che seguono che Louis Marin, nel suo studio sul racconto de *Les Fées*, caratterizza quest'aspetto "non-naturale":

Il y a [...] dans le récit [...] un moment immobile où les personnages sont présentés dans une sorte d'intemporalité qui les fixe en leur *essence* [...], et un espace dynamique [...] où incidents, accidents, merveilles arrivent auxquels ils ne s'attendaient pas, où leur *existence* prend un nouveau cours phénoménal³⁵.

L'*essenza* della protagonista è gentile e generosa e viene ricompensata con il dono inaspettato della fata, che le permette così di vivere una nuova *esistenza*. Questo procedimento è riscontrabile altresì leggendo il testo: viene qui introdotto dall'uso del passato remoto che rimanda ad un'azione insolita, in opposizione all'imperfetto che indica, invece, un'azione abituale. In considerazione di questo, nell'ancoraggio testuale leggiamo, infatti, che:

³⁵ L. Marin, *L'or de la parole. Essai d'analyse structurale d'un conte de Perrault: Les Fées*, «IDE», n. 3, 1970, p. 94. I corsivi sono di Marin.

Un jour qu'elle *estoit* a cette fontaine il *vint* a elle une pauvre femme qui la *pria* de vouloir bien luy donner a boire. Ouy da ma bonne Mere, *dit* cette belle fille, et rinçant aussi tost sa cruche elle *puisa* de l'eau au plus bel endroit de la fontaine et la luy *presenta* soutenant toujours la cruche pour luy aider a boire plus facilement [*sic*]³⁶.

Possiamo osservare quindi che la frase iniziale comincia con un imperfetto abituale rimarcante il fatto che la ragazza è solita recarsi nel bosco ad attingere l'acqua. La seguente, però, prosegue con il passato remoto che ci segnala che l'incontro con la fata e tutto ciò che ne consegue sono accadimenti inusuali.

A seguito di questi chiarimenti, possiamo procedere con la lettura del quadrato semiotico. Inserendo i vari termini e metatermini nei luoghi opportuni, otteniamo la seguente struttura:

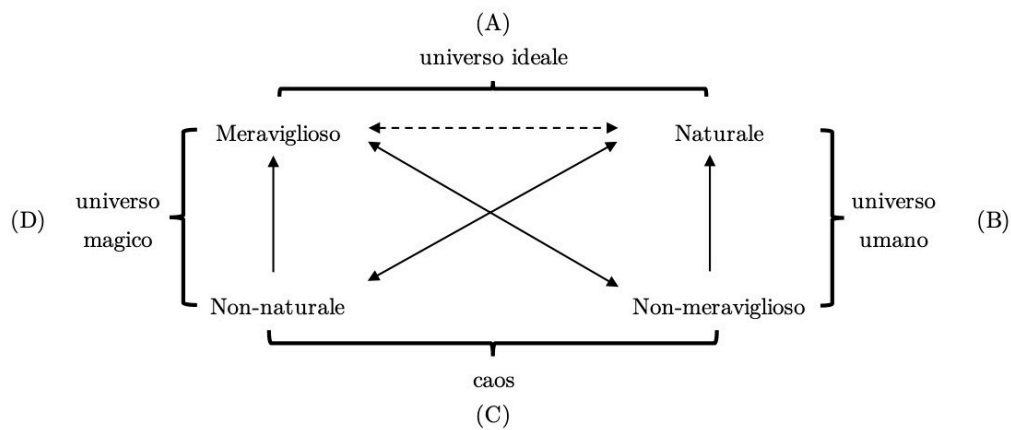


Fig. IX.4: quadrato semiotico de *Les Fées*.

All'inizio del racconto la protagonista si trova in posizione B: si tratta di una fanciulla umana, dotata di ogni sorta di qualità positiva, vivente assieme ad altri suoi simili in un universo umano. Quando lascia la casa

³⁶ C. Perrault, *Tales of Mother Goose. The dedication manuscript* cit., pp. 157-158. I corsivi sono nostri.

materna per dirigersi nel bosco, la ragazza si sposta fisicamente dirigendosi appunto nella foresta. Qui, avviene l'incontro con la fata che è di ordine non-naturale, inusuale, ma non ancora del tutto magico; la protagonista si trova, quindi, in C, in una sorta di caos, di zona franca "intemporelle" sospesa temporalmente. Accettando la richiesta della fata, poi, la ragazza accede all'universo magico (D), dove le viene conferito il potere di emettere pietre preziose e fiori. Questa sua nuova situazione la rende simile alla fata e ciò è confermato dal chiasmo cromatico che abbiamo rilevato studiando l'aspetto cromatico delle due figure. Infine, quando incontrerà e sposerà il suo principe, la protagonista raggiungerà la posizione A, l'universo ideale, munita della magia che le consente di ottenere riconoscimento sociale, ricchezza e amore³⁷. L'efficacia di questa illustrazione risiede, dunque, nella sua capacità di riassumere con la rappresentazione di una sola scena l'intera vicenda della protagonista. Allo stesso tempo, attraverso lo studio dello sfondo, l'osservatore è in grado di anticipare le fasi successive della fiaba. Giunti a questo punto, l'analisi dell'aspetto figurativo ci consentirà di avanzare ulteriormente nell'analisi.

Per quanto riguarda i movimenti, l'illustrazione rappresenta quello che Ruggero Eugeni definisce un *movimento bloccato*; più precisamente, siamo in presenza di un movimento che, secondo la sua configurazione aspettuale,

³⁷ Non riteniamo di approfondire la dinamica che soggiace al matrimonio tra la fanciulla e il principe. Ci limitiamo, tuttavia, a evidenziare il fatto che il giovane decide di sposare la ragazza solamente dopo che questa risponde alle sue domande, emettendo quindi i fiori, ma soprattutto le pietre preziose: il giovane pensa espressamente che "un tel don valait mieux que tout ce qu'on pouvait donner en mariage à un autre". Egli quindi, così come il re de *Le Chat botté* che contempla la tenuta del marchese prima di acconsentire al matrimonio della figlia col presunto nobile, capisce che dall'unione con la giovane può arrivare un periodo di abbondanza per il suo regno ed è a quel punto che la porta con sé al castello dove il re-padre benedice l'unione, dopo aver verosimilmente assistito a sua volta al dono della nuora. Quest'ultima ricoprirà quindi il ruolo di una specie di re Mida all'interno della corte. Cfr. A. Fanton, *Analisi morfologica e semiotica comparata di tre fiabe europee: Le tre fate di Giambattista Basile, Les Fées di Charles Perrault e The three heads in the well* [Tesi di laurea magistrale]. Udine: Università degli Studi di Udine, 2017, Cap. VI, Par. VI.3.2.

indica un movimento nella sua fase intermedia, quindi nel suo aspetto *durativo*. Infatti, anche alla luce di quanto emerso grazie al quadrato semiotico, lo spettatore è capace di immaginare il momento anteriore – la fanciulla che attinge l’acqua alla fontana – e quello posteriore – la fata che ha appena bevuto e depone la brocca – mentre ciò che vediamo è per l’appunto la fase centrale, quando la fanciulla porge la brocca alla fata e quest’ultima beve. L’azione è pertanto *puntuale*, rappresentata anch’essa nella sua fase *centrale*. Ciò permette al lettore-spettatore di ricostruire l’intera azione attraverso delle inferenze d’ordine percettivo e cognitivo. Di fatto, il gesto della fanciulla che porge la brocca crea un vettore obliquo – percettivo – mentre le due donne sono rappresentate in una situazione di stasi momentanea, visibile cognitivamente. L’aspetto durativo del movimento e dell’azione è sottolineato altresì dalla rappresentazione dell’acqua che scorre, dipinta anch’essa nella sua dimensione aspettuale durativa. L’artista ha riprodotto questo effetto aggiungendo uno strato bluastro e dei tratti bianchi per ottenere rispettivamente l’effetto di trasparenza e di movimento³⁸.

Proprio come la rappresentazione dell’azione, la passione degli attori è mostrata in modo *puntuale*. Nello specifico, per quanto riguarda la protagonista, due scenari sono a nostro avviso possibili. Il primo, vede nella gamba destra della fanciulla leggermente sollevata e nelle braccia allungate per sorreggere la brocca un’espressione di disponibilità e di volontà di aiutare la povera donna che le si presenta dinnanzi. Oppure, la seconda ipotesi interpreta la posizione del suo corpo come un sintomo di instabilità; altrimenti detto, il principio di un movimento che la conduce verso il lato destro della scena. Proseguendo su questa linea interpretativa, la sua posizione precaria si traduce di conseguenza come una metamorfosi, una

³⁸ Cfr. O. Calabrese, *Come si legge un’opera d’arte*. Milano: Mondadori Università, 2006, Cap. 5.

trasformazione della giovane donna in una creatura magica, in quanto, grazie al dono ricevuto dalla fata, la fanciulla è in grado di uscire dal bosco attraversando il sentiero a destra e di raggiungere un nuovo orizzonte che appare visibilmente pacifico, entrando così nel mondo magico che abbiamo prospettato per mezzo del quadrato semiotico. Ecco allora che l'analisi dell'aspetto figurativo conferma e converge con le conclusioni a cui siamo giunti studiando l'aspetto plastico. Per utilizzare la terminologia greimassiana, possiamo affermare che l'artista ha scelto di rappresentare una fase dello schema narrativo canonico – la *manipolazione* – in cui l'aiutante-fata chiede al soggetto-fanciulla di darle dell'acqua; il soggetto accetta, supera la prova e l'aiutante le conferisce la *competenza* che le permette di proseguire trionfalmente con la sua nuova esistenza magica³⁹. In ultima istanza, quest'itinerario è reso altresì manifesto dai vettori presenti nella composizione.

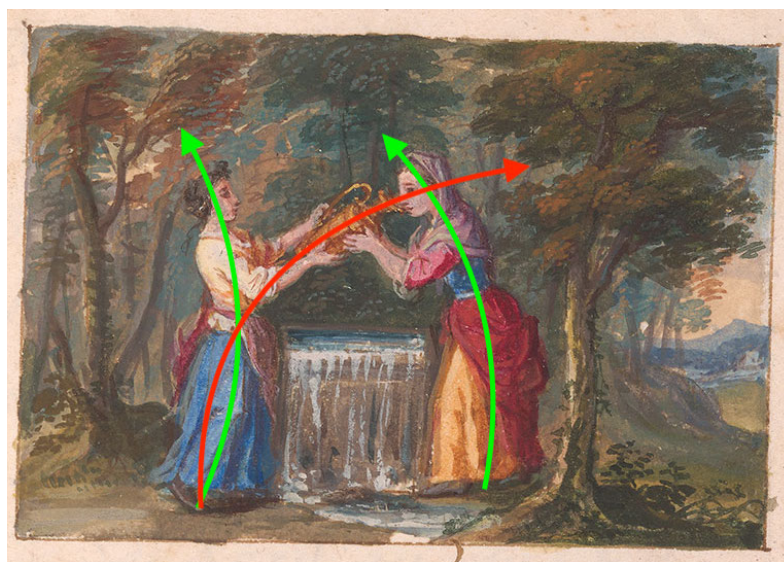


Fig. IX.5: vettori nella vignetta del manoscritto illustrante *Les Fées*, 1695, guazzo, New York, The Morgan Library and Museum.

³⁹ Cfr. A. Fanton, *Analisi morfologica e semiotica comparata di tre fiabe europee* cit., Cap. VI.

Come vediamo nella Fig. IX.5, i corpi delle due donne danno origine a dei vettori ascendenti che puntano verso il lato sinistro dell'immagine – in verde nella figura – generando quella momentanea stasi evidenziata studiando i movimenti e le azioni. Il corpo della fanciulla, però, considerando la posizione delle sue braccia, produce un ulteriore vettore: attraverso gli arti superiori allungati verso la fata, si viene a creare un vettore ascendente che si dirige verso destra. Quest'ultimo rappresenta un'ulteriore indicazione del percorso evolutivo che compie la protagonista.

In conclusione, possiamo affermare che il guazzo contenuto nel manoscritto è in grado di riassumere per mezzo di una sola scena pressoché l'intera fiaba o, per lo meno, la parte riguardante la protagonista. Così facendo, l'artista impone in qualche modo al lettore-spettatore la sua personale visione e interpretazione del racconto, che non si concentra sulla disparità tra le due sorelle, bensì sulla bontà d'animo della secondogenita, tralasciando la seconda parte della storia relativa alla primogenita. Ora, spingendoci oltre nell'interpretazione, qualora il guazzo fosse opera dello stesso Perrault, potremmo vedervi qui una concretizzazione della già evocata gemellarità problematica dell'accademico teorizzata da Marc Soriano, il quale sostiene, infatti, che “l'obsession gémellaire de l'artiste [*Charles*] se retrouve dans ses vignettes”⁴⁰: Perrault realizza quindi una storia su due sorelle ma nell'illustrazione si focalizzerebbe solamente sulla seconda, tralasciando la prima che, tra l'altro, muore. Dal punto di vista psicologico, potremmo dire che la protagonista è un *alter ego* di Charles che sopravvive alla prima infanzia, a differenza del fratello gemello – *alias* Fanchon – che muore poco dopo la nascita.

⁴⁰ M. Soriano, *Le dossier Charles Perrault*. Paris: Hachette, 1972, p. 317-318.

IX.4 L'edizione Barbin



Fig. IX.6: A. Clouzier, *Les Fées*, 1697, incisione su legno, Paris, Bibliothèque Interuniversitaire de la Sorbonne.

L'incisione per *Les Fées* eseguita da Antoine Clouzier per l'edizione Barbin riproduce la stessa scena del guazzo del manoscritto. La protagonista e la fata si trovano presso la stessa fontana e stanno compiendo le medesime azioni: la ragazza porge la brocca alla fata che, reggendola, beve da essa. Di conseguenza, l'ancoraggio testuale su cui poggia l'immagine non differisce rispetto a quello che abbiamo identificato per il manoscritto. Analoga è poi la situazione per quanto riguarda l'analisi del linguaggio plastico e figurativo: le conclusioni a cui siamo giunti precedentemente sono applicabili anche per l'incisione di Clouzier, soprattutto per via del fatto che le due immagini risultano in tutto e per tutto analoghe. Tuttavia, come accade per altre illustrazioni appartenenti alla serie contenuta nell'edizione Barbin, alcuni elementi rendono le vignette di Clouzier differenti rispetto a quelle originali; non è nel significato profondo che risiede questa divergenza,

quanto in alcuni dettagli figurativi che, come nel caso de *Les Fées*, fanno in modo che la percezione finale dell'immagine venga lievemente modificata rispetto all'originale.

In primo luogo, va evidenziato come l'incisione di Clouzier sia speculare rispetto alla controparte manoscritta; ciò è dovuto all'inversione visiva operata dall'autore durante il processo di incisione. Il percorso evolutivo della protagonista emerso nel paragrafo precedente potrebbe risultare quindi alterato: essendo opposto, avrebbe origine nella parte destra della vignetta, invertendone così l'ordine di lettura. Ciononostante, lo riteniamo comunque valido poiché gli elementi fondamentali sono presenti e sono i medesimi: la fontana e la pozza si trovano al centro delle due donne e le braccia della ragazza e la brocca puntano verso sinistra dove, tra l'altro, l'apertura verso il paesaggio di fondo è piuttosto evidente, ancor più che nel manoscritto. Inoltre, un sommario esame dei vettori soggiacenti all'immagine conferma l'orientamento della composizione verso sinistra. Pertanto, ribadiamo le conclusioni a cui siamo giunti in precedenza grazie all'elaborazione del quadrato semiotico. Ciononostante, dei dettagli figurativi realizzati dall'incisore francese producono un effetto che rende la lettura della vignetta leggermente differente dall'immagine *princeps*. A questo proposito, desideriamo primariamente soffermarci sul paesaggio.

Com'è emerso nel paragrafo precedente, il bosco del manoscritto appare folto e impenetrabile, con un fogliame ricco e variegato che suggerisce la profondità e la vastità della foresta; i tronchi sono numerosi e irregolari e si ergono in modo disordinato e caotico. Questa confusione di rami e fusti indica che la vignetta raffigura un bosco spontaneo e grezzo; ossia, naturale, selvaggio e inalterato. Al contrario, la foresta rappresentata nell'edizione Barbin ha tutt'altra apparenza, tanto da non sembrare più ad una foresta. Infatti, il bosco risulta qui ordinato, il numero di alberi è limitato e il fogliame pare sfrondata e sfoltito; inoltre, i tronchi degli alberi sono

regolari. Quest'organizzazione sembra fittizia e artificiale e rimanda a quella di un giardino alla francese, simmetrico e prospettico; più precisamente, ricorda il viale di un parco evidentemente disciplinato dall'attività umana. In modo simile, Clouzier utilizza lo stesso principio per il campo retrostante il gatto e il falciatore nella vignetta de *Le Chat botté* che abbiamo trattato nel capitolo VIII: qui, i quattro alberi al centro del prato sono infatti ordinati e in fila, verosimilmente piantati dall'uomo. Il bosco di Clouzier, quindi, testimonia una metamorfosi nella concezione dell'*espace vague* della scena; è come se quest'ultima fosse stata spostata dal suo sfondo originario. Se nel guazzo del manoscritto siamo in presenza di una foresta selvaggia e allo stato di natura, nell'edizione Barbin osserviamo uno spazio ripulito e ingentilito dalla mano umana. Ne concludiamo, perciò, che ci sia una precisa volontà di addolcimento della natura da parte dell'autore che però rende l'illustrazione artificiale e artefatta.

Un ulteriore aspetto su cui desideriamo portare l'attenzione riguarda quanto abbiamo già menzionato e discusso nei capitoli precedenti circa l'uso da parte di Perrault dell'edizione Barbin come strumento per diffamare il nemico Boileau. In breve, abbiamo avanzato l'ipotesi secondo la quale l'opera non sarebbe che un mezzo per Perrault per proseguire la sua lotta in quanto difensore della causa dei Moderni nella celebre *Querelle des Anciens et des Modernes*. Riteniamo che la vignetta relativa a *Les Fées* possa chiarire un lato ancora oscuro riguardante la strategia difensiva di Perrault.

Nel suo *Dossier*, Marc Soriano sostiene la tesi secondo cui diversi riferimenti ai “volatiles [*qui*] sont censés s'attaquer aux petits garçons et les mutiler”⁴¹ sono presenti nelle incisioni dell'edizione Barbin. Questi, come abbiamo già ricordato a più riprese, nascondono un attacco a Boileau – nemico implacabile di Perrault nella *Querelle* – poiché rimandano alla sua

⁴¹ M. Soriano, *Le dossier Charles Perrault* cit., p. 321.

“opération de la taille”. Soriano enumera i riferimenti espliciti ai volatili all’interno delle illustrazioni; tuttavia, la vignetta de *Les Fées* ne contiene uno che, ai nostri occhi, è sfuggito allo specialista. Alla base della cascata della fontana si forma quella che dovrebbe sembrare della schiuma creata dall’acqua che cola e scorre; questa schiuma appare però strana, in particolare per la sua posizione e la sua dimensione.



Fig. IX.7: dettaglio da A. Clouzier, *Les Fées*, 1697, incisione su legno, Paris, Bibliothèque Interuniversitaire de la Sorbonne.

Guardandola con più attenzione nella Fig. IX.7, questa spuma rappresenta un anatroccolo o un pennuto intento a sguazzare nella pozza d’acqua: il becco lungo – ben visibile e accentuato soprattutto nella prima tiratura del 1697 – è rivolto verso la fata, mentre il corpo e il piumaggio con la coda che forma una piuma più alta, voltano le spalle alla fanciulla. Insomma, la vignetta costituisce un nuovo indizio a conferma della tesi dello specialista francese.

Per concludere, se le illustrazioni del manoscritto e dell’edizione Barbin sono rimaste immutate per qualche tempo, man mano che il numero di edizioni e riedizioni francesi e straniere è aumentato, altri artisti sono stati

associati alla traduzione delle fiabe in immagini. È questo il caso della terza edizione del nostro corpus.

IX.5 L'edizione neerlandese

IX.5.1 Jacques de Sève



Fig. IX.8: J. de Sève, *Les Fées*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Come possiamo osservare dalla Fig. IX.8, la vignetta di Jacques de Sève contenuta nell'edizione de La Haye riproduce con tutta certezza la stessa scena del manoscritto e dell'edizione Barbin. Al centro, vediamo la protagonista che regge la brocca dalla quale la fata di fronte a lei si appresta a bere. Le due donne si trovano accanto ad una piccola cascata e ad un ruscello, in una zona sgombra da alberi. Si tratta, pertanto, della rappresentazione della prova glorificante della fanciulla alla fontana e,

conformemente ai due casi precedenti, siamo sicuri circa la presenza della sorella secondogenita poiché la ragazza offre da bere alla fata, a differenza della sorella che rifiuta la richiesta.

Per quanto riguarda l'ancoraggio testuale, ci rifacciamo all'estratto già proposto analizzando la vignetta del manoscritto, dal momento che l'istante riprodotto nell'immagine è il medesimo. Da questa prima considerazione possiamo dedurre che l'iconografia di questa fiaba sia verosimilmente familiare a Sève nel momento in cui elegge la scena da riprodurre, dal momento che, in definitiva, la sua opera non è che la reiterazione dell'immagine *princeps*; è improbabile che questa somiglianza sia dovuta ad una questione di coincidenze. In ogni caso, sebbene la scena sia di fatto la stessa, come abbiamo riscontrato nella vignetta di Clouzier, anche nell'illustrazione di Sève sono riscontrabili alcuni cambiamenti rispetto al guazzo originale: non solo in termini meramente figurativi, pure per quanto concerne l'organizzazione spaziale e la dimensione delle due figure.

Infatti, ciò che cambia maggiormente e che segna una rottura nella genesi iconografica di questa fiaba è la configurazione degli spazi nella vignetta. Prima di esaminare quest'aspetto, riteniamo tuttavia utile distinguere con esattezza le due parti strutturali dell'immagine.

A questo proposito, risulta chiaro fin da subito che la fata e la fanciulla rappresentino la *figura*, costituita da un'unica unità, giacché le due donne si trovano in una zona libera e fuori dal bosco e ciò permette di cogliere maggiormente la loro unione. Tale fusione è data non solo dalla loro vicinanza, ma altresì dal legame creato dalla brocca che, come abbiamo già avuto modo di studiare per le due immagini precedenti, concorre a suggerire una connessione tra le due donne. Quanto allo *sfondo*, invece, questa parte è costituita da tutto ciò che sta attorno alla coppia, quindi gli alberi, le rocce e senz'altro la fonte.

In questo caso, però, la fontana cambia posizione, comparando a destra e diventando una cascata spontanea; all'interno dell'unità figurale appena riscontrata, infatti, quest'elemento è assente, pur non perdendo il suo valore simbolico. Insomma, ciò che viene modificato dall'artista è l'*espace vague* attorno ai due personaggi. Sève fa uscire le due donne dal bosco e le colloca ai margini di quest'ultimo, in un'area ben aperta. Qui, gli alberi e i tronchi, e soprattutto la loro disposizione casuale e il loro fogliame, rimandano alla foresta selvaggia e spontanea raffigurata nel manoscritto, avvalorando così la nostra ipotesi circa la conoscenza da parte dell'artista francese dell'immagine originale.

In ogni caso, quest'apertura dietro ai due personaggi permette di apprezzare la loro intensità drammatica, in particolare quella della giovane fanciulla: la sua postura e la sua espressione facciale denotano una certa dose di teatralità e di *pathos*, rendendola quasi la raffigurazione dell'eroina di una tragedia classica. A questo proposito, nella serie di Sève, la Bella addormentata nel suo letto, la nonna di Cappuccetto Rosso, la moglie di Barbablù o Cenerentola presentano tutte delle pose dai toni iperbolici, quasi patetiche, e intrise di un effetto stilistico che rimanda all'antichità classica dovuto principalmente dalla scelta degli abiti. Appare chiaro, quindi, che Sève insista sull'espressione dell'emozione *in termini puntuali*, ed è proprio la rappresentazione di un evento passionale *isolato* a essere messo in scena nella vignetta de *Les Fées*: il corpo e il viso della fanciulla manifestano un'emozione interiore che indica propensione e volontà, addirittura sottomissione e quasi venerazione nei confronti della fata. Per di più, la sua gamba destra che sovrasta la pietra sembra pronta a tendersi, slanciando la ragazza e permettendole di fare un balzo verso l'alto, proprio come le sue braccia che tengono la brocca. Possiamo quindi interpretare la posa della ragazza come una sorta di ascensione, una volontà di innalzamento verso l'alto. Quest'attitudine potrebbe riferirsi alla giovane

età della fanciulla rispetto all'anzianità della fata e all'età più adulta della sorella maggiore: la pietra sarebbe quindi in questo caso funzionale all'elevazione della minore, rendendo così la posa puramente pratica per il gesto che sta compiendo.

Indipendentemente dalla ragione, questa differenza di dimensioni tra le due donne rappresenta una novità, poiché quest'immagine può rappresentare la testimonianza di un nuovo orientamento dell'industria del libro avvenuta nel XVIII secolo, quando l'editoria inizia a concepire le fiabe di Perrault come fiabe per l'infanzia, destinate ad un pubblico puerile e nuovo⁴². L'esperienza di lettura dei *Contes*, in effetti, cambia rispetto al manoscritto e all'edizione Barbin, poiché l'immagine diventa sempre più protagonista: in questo senso, l'edizione neerlandese ne è un esempio eloquente, proponendo addirittura due illustrazioni per ogni fiaba.

In ogni modo, lo slancio riscontrabile nella fanciulla può essere dovuto anche ad un'altra ragione, meno pratica e più significativa per il senso dell'immagine. Alla luce dell'analisi semiotica che abbiamo proposto riguardo la vignetta del manoscritto, l'elevazione della ragazza può rappresentare metaforicamente la sua trasformazione. Dopo tutto, l'illustrazione mostra il momento decisivo della sua metamorfosi, ossia il passaggio dalla sua condizione umana a quella magica; in altre parole, la

⁴² Quest'osservazione ci è stata suggerita da Stéphane Lojkin. A suo parere, l'edizione neerlandese sarebbe uno dei frutti del cambiamento di rotta avvenuto a livello editoriale, quando, parallelamente allo sviluppo della pedagogia e di una maggiore attenzione al mondo infantile, ci si accorge che i racconti perraultiani possono essere destinati ad un pubblico diverso rispetto a quello dei salons o della corte. Del resto, la vasta diffusione dei *Contes* avvenuta anche grazie alla *littérature de colportage* ha inevitabilmente allargato il pubblico di lettori e fruitori dell'opera, poiché le edizioni *bleues* erano spesso arricchite da illustrazioni e questo ha favorito senz'altro la divulgazione dell'opera anche tra i più piccoli. Si veda, ad es., un *livret* del XVIII secolo conservato nella Médiathèque Jacques-Chirac di Troyes: C. Perrault, *Contes de Perrault*, consultabile su <https://portail.mediathèque-jacques-chirac.fr/iguana/www.main.cls?surl=search&p=*#recordId=7.700>. Ultima consultazione: 11 luglio 2025.

protagonista si slancia figurativamente all'altezza della fata, diventando così a sua volta una creatura magica, alla pari dell'aiutante.



Fig. IX.9: vettori in J. de Sève, *Les Fées*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Per di più, come vediamo dalla Fig. IX.9, il suo slancio è sottolineato dal tronco orientato verso sinistra, che crea un vettore obliquo, verticale, nonché parallelo allo sguardo della fanciulla e alle sue braccia, diretti entrambi nella stessa direzione. Il volto della fata, invece, si dirige verso il basso per guardare appunto la fanciulla prima della sua trasformazione.

IX.5.2 Simon Fokke



Fig. IX.10: S. Fokke, *Les Fées*, 1742, incisione su rame, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

L'immagine a pagina intera di Simon Fokke attira fin da subito l'attenzione del lettore-spettatore per via della ricchezza di dettagli e per l'atmosfera fiabesca che avvolge la scena. Come abbiamo già avuto modo di constatare nei capitoli precedenti, la serie illustrata dall'artista neerlandese si rivela

particolarmente dettagliata e costruita secondo una strutturazione interna complessa; vedremo di seguito che l'incisione de *Les Fées* non fa eccezione. Nell'illustrazione, ci sono in primo piano due donne: quella più giovane, a sinistra, indossa un abito che ricorda la moda rococò settecentesca, con una sopragonna drappeggiata, un ampio scollo e delle mezze maniche⁴³. La ragazza ha le braccia aperte e dalla sua bocca escono fiori e gioielli. La donna al suo fianco, abbigliata con una sorta di chitone o peplo, alza un braccio al cielo, mentre l'altro è rivolto verso l'entrata di un'abitazione, ben visibile nel lato destro dell'illustrazione. Le due donne si trovano in un cortile, circondato dalla casa e da una staccionata lignea sulla destra e da un ceppo a sinistra. Alle spalle della coppia, possiamo scorgere sulla sinistra altre due figure femminili accanto ad un pozzo: a sinistra, una ragazza regge un secchio, mentre la donna di fronte a lei apre le braccia, permettendo così di intravedere il suo abito stratificato composto da un accumulo di stoffe. Tutt'intorno si trovano degli alberi folti e alti e, in ultimo, si può intravedere ciò che potrebbe essere un lago o un corso d'acqua con delle alture sullo sfondo.

Da questa descrizione capiamo fin da subito che siamo in presenza di un'immagine all'interno della quale due scene sono rappresentate congiuntamente. In primo piano vediamo la sorella protagonista mentre mostra il dono ricevuto dalla fata alla madre esterrefatta e arrabbiata per il suo ritardo; in questo caso, l'ancoraggio testuale di questa parte dell'immagine è il seguente:

Lorsque cette belle Fille arriva au logis, sa Mere la gronda de revenir si tard de la Fontaine. Je vous demande pardon, ma mere, dit cette pauvre fille, d'avoir tardé si longtems; & en disant ces mots il lui sortit de la bouche deux Roses, deux Perles, & deux gros Diamants. Que vois-je là, dit sa Mere toute étonnée? Je crois qu'il lui sort de la bouche des Perles & des Diamants: d'où vient cela,

⁴³ Cfr. G. Marangoni, *Evoluzione storica e stilistica della moda*, vol. II, *Dal secolo del barocco all'eclittismo degli stili*. Milano: Edizioni S.M.C., 1989, pp. 99-115.

ma fille? (ce fut-là la première fois qu'elle l'appella sa fille.) La pauvre enfant lui raconta naïvement tout ce qui lui étoit arrivé, non sans jeter une infinité de Diamants [*sic*]⁴⁴.

Per quanto concerne il secondo piano, invece, qui c'è la sorella primogenita che si intrattiene con la fata riccamente abbigliata, facendo dell'ironia e rifiutando di darle da bere. L'ancoraggio testuale su cui si basa questa seconda parte dell'immagine è dunque il seguente:

Elle ne fut pas plutôt arrivée à la Fontaine, qu'elle vit sortir du Bois une Dame magnifiquement vêtue, qui vint lui demander à boire: c'étoit la même Fée qui avoit apparu à sa sœur, mais qui avoit pris l'air & les habits d'une Princesse, pour voir jusqu'où iroit la malhonnêteté de cette fille. Est-ce que je suis ici venuë, lui dit cette brutale orgueilleuse, pour vous donner à boire? Justement, j'ai apporté un Flacon d'argent tout exprès pour donner à boire à Madame. J'en suis d'avis; buvez à même si vous voulez⁴⁵.

Siamo già in grado di affermare, quindi, che due diverse fasi successive della fiaba sono simultaneamente presenti; pertanto, siamo in presenza della rappresentazione di un *racconto iconico*: un assemblaggio di più azioni riunite all'interno di una logica di ordine superiore che richiede una strutturazione funzionale dello spazio⁴⁶. Sulla base di quanto abbiamo già avuto modo di osservare nei capitoli precedenti, diverse illustrazioni della serie di Fokke sono concepite in questo modo. Nell'incisione per *Le Chat botté*, ad esempio, sono rappresentate tre fasi del racconto: il mulino con i tre fratelli e l'asino, la carrozza con il re e sua figlia che incontra i mietitori, infine il gatto che parla con il ragazzo⁴⁷. Analogamente, le immagini de *Le Petit Poucet* e *Riquet à la houppe* contenute nell'edizione neerlandese

⁴⁴ *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités; par M. Perrault. Nouvelle édition augmentée d'une nouvelle à la fin.* La Haye: [s.n.], 1742, pp. 7-8, disponibile su <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8402388/f52.item>>, ultima consultazione: 12 luglio 2025.

⁴⁵ *Idem*, pp. 8-9.

⁴⁶ Cfr. R. Eugeni, *Analisi semiotica dell'immagine* cit., pp. 64-72.

⁴⁷ Cfr. Cap. VIII

mostrano anch'esse dei racconti iconici⁴⁸. In ogni caso, per *Les Fées*, Fokke ha ripartito lo spazio in due aree nelle quali ha disposto i due episodi del racconto. Questa suddivisione sfrutta la tridimensionalità dello spazio finzionale – corrispondente alla superficie effettiva dell'illustrazione – grazie alle opposizioni sinistra-destra e avanti-indietro che aiutano a ricostruire il racconto. Per di più, il piano d'insieme utilizzato dall'autore, oltre a conferire all'immagine un valore di oggettività, permette altresì all'artista di realizzare più piani e di riprodurre due scene cronologicamente consecutive con dei personaggi a figura intera. Le due fasi rappresentate congiuntamente corrispondono evidentemente a un'azione principale – la madre e la figlia minore in primo piano – e a un'azione secondaria, in secondo piano e a sinistra. Questi due piani corrispondono rispettivamente all'*espace restreint* e all'*espace vague*. È interessante notare come le due zone siano state sapientemente delimitate da Fokke, che ha incorniciato i due spazi per mezzo di alcuni elementi sia naturali che architettonici. Nello specifico, la linea fittizia che delimita i due piani è rappresentata dal ciocco a sinistra, dall'erba che lo attornia e cresce a ridosso dalla recinzione e dalla casa, dalla piccola palizzata, nonché dalla vegetazione posta dietro la dimora; tutte queste componenti sono ombreggiate, in modo che la luce radente che illumina le due scene da destra serva da ulteriore mezzo per indicare i confini tra le due parti. In ultimo, possiamo constatare che, nonostante si tratti di due azioni temporalmente separate ma realizzate all'interno di un'unica superficie rappresentativa, la verosimiglianza e l'unità tra di esse sono state preservate, poiché la cesura spazio-temporale tra le due fasi – ovvero la linea che abbiamo appena evidenziato – è allo stesso tempo manifesta e funzionale poiché non impedisce lo svolgimento del racconto iconico. In altre parole, il *dispositif d'écran* mostra

⁴⁸ Cfr. *Histoires ou Contes du temps passé*, La Haye cit..

simultaneamente cesura e non-cesura⁴⁹: se da un lato la scena principale della figlia minore e di sua madre cattura lo sguardo del lettore-spettatore delimitandolo all'*espace restreint*, dall'altro l'instaurazione di un *espace vague* con una scena successiva amplia sia la visione che lo schermo che sostiene l'immagine.

Per quanto riguarda l'aspetto prettamente figurativo, in entrambe le scene Fokke ha rappresentato tutte le attanti in un momento di stasi, in modo che il movimento raffigurato risulti *bloccato*. Quanto alle azioni, queste sono colte nella loro fase *durativa*. In accordo a quanto abbiamo affermato circa l'illustrazione di Fokke per *Le Chat botté*, anche la configurazione de *Le Fées* si basa sull'instaurazione del *momento pregnante* lessinghiano come paradigma scenico⁵⁰: l'artista ha bloccato il tempo e, al contempo, lo ha inscritto nella durata affinché il lettore-spettatore possa leggere l'immagine come una storia.

Questi movimenti e queste azioni sono sottolineati anche dalla rappresentazione delle passioni espresse dai quattro personaggi. I volti, i punti di articolazione e l'orientamento dei corpi denotano emozioni esteriorizzate. Queste ultime – logicamente legate alle azioni – sono espresse in modo *puntuale*, cioè l'artista ha isolato e scelto un singolo evento passionale. Per quanto riguarda la scena secondaria, le braccia della fata esprimono il suo sconcerto in seguito al rifiuto ricevuto dalla sorella maggiore, mentre la gamba leggermente sollevata di quest'ultima indica la sua reticenza, quasi come stesse indietreggiando. Relativamente all'*espace restreint*, il volto della madre è piuttosto eloquente: le sue sopracciglia aggrottate e la smorfia del viso rivelano la sua collera, mentre la mano destra rivolta verso il cielo esteriorizza lo stupore. Inoltre, il suo piede e il braccio sinistro si dirigono verso destra, fuori dalla scena: ciò può indicare

⁴⁹ Questa interpretazione ci è stata suggerita da Stéphane Lojkine. Per una definizione di *écran*, si veda S. Lojkine, *La scène de roman* cit., p. 245.

⁵⁰ Sul momento pregnante si rimanda al Cap. VIII.

la volontà della donna di entrare in casa e chiamare la figlia maggiore per intimarle di recarsi dalla fata a sua volta. La cadetta, invece, espone il suo dono aprendo le braccia e mostrando un viso compiacente. I suoi piedi rivelano dinamismo: il suo corpo è in direzione opposta a quello della madre, e ciò significa che è pronta ad allontanarsi da lei e a partire, seguendo il percorso che abbiamo ipotizzato nei precedenti paragrafi. È interessante infine notare come tutte queste emozioni rappresentino, di fatto, una traduzione praticamente fedele del loro ancoraggio testuale:

Lorsque cette belle Fille [*la cadette*] arriva au logis, sa Mere la *gronda* de revenir si tard [...]. Je vous demande *pardon*, ma mere, dit cette pauvre fille, [...]; & en disant ces mots il lui *sortit* de la bouche deux Roses, deux Perles, & deux gros Diamants. Que vois-je là, dit sa Mere toute *étonnée*? [...] La pauvre enfant lui raconta *naïvement* tout ce qui lui étoit arrivé, non sans *jeter* une infinité de Diamants⁵¹.

Insomma, Fokke è stato in grado di tradurre visivamente in modo piuttosto accurato la sequenza di azioni e stati d'animo descritti nel testo.

Giunti a questo punto della nostra analisi, metteremo di seguito in luce alcune novità introdotte dall'artista neerlandese all'interno dell'iconografia associata alla fiaba de *Les Fées*.

Una prima innovazione riguarda i personaggi rappresentati. Nel manoscritto e nelle incisioni di Clouzier e di Sève figurano solamente la figlia protagonista e la fata; al contrario, Fokke inserisce due nuovi personaggi all'interno delle *dramatis personae* consuete: la madre-antagonista e la sorella maggiore Fanchon. Si tratta di una tappa importante poiché Fokke è stato uno dei primi ad offrire una rappresentazione in qualche modo diversa e originale del racconto, discostandosi dal tipo iconografico della fiaba ormai canonico.

⁵¹ *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités* cit., pp. 7-8. I corsivi sono nostri.

Eppure, il dispositivo scenico dell'illustrazione del maestro neerlandese conserva qualche traccia dell'antica organizzazione narrativa dell'immagine, poiché la scena alla fontana tra la fanciulla e la fata è ancora presente, sebbene questa volta la ragazza raffigurata sia la sorella maggiore e la fontana sia stata trasformata in un pozzo. Ciononostante, la reiterazione di questa fase del racconto è la prova che la scena funziona, ovvero è diventata pregnante per il pubblico e, evidentemente, colpisce il lettore attivando il suo immaginario.

Un ulteriore rinnovo dell'iconografia del racconto è dato dalla rappresentazione di due nuove scene rispetto a quella canonica del passato: la prima illustra il rientro a casa della figlia minore che mostra alla madre il proprio dono, la seconda corrisponde alla scena della sorella primogenita che rifiuta la richiesta della fata. L'associazione di queste due scene – che vede protagoniste entrambe le sorelle – è a nostro avviso alquanto rilevante, in quanto Fokke ritorna intenzionalmente al senso primario della fiaba, che fin dall'immagine *princeps* è stato ignorato, ovvero l'opposizione tra le due sorelle: la sua illustrazione mette in risalto il fatto che laddove una sorella fallisce la prova, l'altra la supera e mostra il suo dono. L'artista neerlandese, quindi, evidenzia l'importanza del dono posseduto dalla protagonista, offrendo così al lettore-spettatore un'interpretazione che vede nella differenza caratteriale tra le due sorelle il senso finale del racconto.

IX.5.3 Veduta d'insieme



Fig. IX.14: apertura sulle pagg. de *Les Fées*, 1742, Paris, Bibliothèque Nationale de France (la foto è nostra).

Analogamente a quanto riscontrato per le altre fiabe del nostro corpus, nell'edizione neerlandese le illustrazioni dei due maestri sono giustapposte e questa caratteristica del volume produce inevitabilmente un effetto sul lettore. Sebbene all'apparenza l'associazione delle due immagini non sia motivata da nessun elemento in comune, in quanto effettivamente molto diverse sotto il profilo figurativo, in realtà tra di esse sussistono dei legami. Il primo riguarda l'abbigliamento delle varie attanti raffigurate. In effetti, a più riprese nei due paragrafi precedenti abbiamo menzionato e commentato il vestiario della protagonista, della madre e della sorella maggiore. Nella vignetta di Sève, la prima indossa una veste molto semplice

e mossa dal vento; nell'incisione di Fokke, la genitrice porta un abito classico che ricorda quello di una matrona romana e la figlia primogenita veste una lunga tunica. Questi abiti non rimandano affatto al *merveilleux* tipico dei racconti di fate, bensì evocano una realtà ben definita, la classicità greca e romana. Al di là delle ragioni che possono aver spinto i due artisti a vestire le proprie attanti con questo genere di abiti, l'effetto che queste creano rimanda ad un'atmosfera classica e, per estensione, tendente alla tragicità. A questo proposito, abbiamo più volte insistito quanto alle emozioni esternate dalle donne: in Sève, la protagonista esprime una forte drammaticità, addirittura sproporzionata rispetto al gesto che compie, mentre in Fokke, la madre è palesamente in preda all'ira e alla sorpresa esasperate. Il fatto che in entrambe le immagini si respiri a grandi linee la stessa aria drammatica è un fattore che unisce le illustrazioni e crea un effetto di continuità tra le due: se Sève propone la rappresentazione di un'eroina classica, Fokke prosegue in questo senso raffigurando due personaggi che presentano delle caratteristiche simili. L'elemento in comune non risiede tanto nell'abbigliamento poiché, dopo tutto, le fiabe hanno luogo in universi meravigliosi e atemporali e la presenza di personaggi vestiti da eroi classici non desta particolare sorpresa; la comunanza è data dall'aura classicheggiante che le due illustrazioni emanano, tratto caratteristico per altro dell'intera serie di vignette di Sève.

L'effetto di continuità tra le due figure è dato altresì dalle scene che rappresentano, in quanto i due artisti presentano al lettore-spettatore tre scene diverse e cronologicamente in sequenza. Più precisamente, Sève rappresenta la prova glorificante della protagonista, dove quest'ultima accetta la richiesta della fata, ricevendo così il dono; Fokke, poi, riproduce il momento consecutivo nel quale la ragazza mostra tale dono alla madre e, in secondo piano, una fase ulteriore del racconto dove questa volta la protagonista è l'altra sorella, che non accetta la richiesta della fata e ciò la

porterà a perire sola nel bosco. Le tre scene sono quindi in sequenza e per altro, contrariamente all'impaginazione di altre fiabe, le due illustrazioni si trovano nel giusto ordine, a sinistra quella di Sève e a destra quella di Fokke; in altre parole, l'artista neerlandese inizia il suo racconto iconico laddove l'autore francese lo termina. La continuità viene quindi offerta al lettore-spettatore da questa moltitudine figurativa che, oltre a risultare sensata ai fini narrativi, è pure capace di attivare nel lettore quell'immaginario del tutto soggettivo e arbitrario che avvolge e coinvolge il lettore nell'esperienza di lettura e fruizione dell'opera.

IX.6 Considerazioni finali

Osservando le illustrazioni de *Les Fées* analizzate nei paragrafi precedenti ci accorgiamo che in tutte e quattro le immagini è presente una scena, nella quale una donna vicino ad una fonte d'acqua – sia essa una vasca, una cascata o un pozzo – viene raggiunta da una creatura sovranaturale che le chiede di dissetarla. È evidente che ci sia pertanto una certa stabilità e altresì un qualche grado di monotonia nell'iconografia della fiaba. In questo paragrafo formuleremo qualche ipotesi per cercare di capire quali siano le ragioni di questa persistenza.

Da un punto di vista prettamente iconografico, il pozzo o la fontana sono elementi fortemente significativi: questi non solo rimandano all'acqua e alla sete, bensì evocano metaforicamente l'idea del sapere e del potere della parola. A questo proposito, Marc Fumaroli scrive che

l'eau est traditionnellement une métaphore de l'écoulement de la parole: divers orateurs antiques ont été qualifiés élogieusement de *flumen eloquentiae*, fleuve d'éloquence, les lieux d'invention, d'où

jaillit la *copia verborum et rerum*, ont été souvent désignés comme sources d'éloquence, *fontes eloquentiae*⁵².

Non a caso, l'eloquenza – “les douces paroles” per usare i termini perraultiani – viene menzionata ed elogiata dallo stesso Perrault nella prima morale⁵³. Riteniamo, quindi, che il rinvio al dono dell'eloquenza e alle fonti d'acqua a lui collegate non sia casuale. Si dà il caso che nella letteratura o nelle sacre scritture questi elementi siano più volte presenti. Ad esempio, nella Bibbia, il pozzo è un luogo di incontri, e la scena della fata che chiede da bere ad una fanciulla vicino a dell'acqua evoca senza dubbio diversi episodi biblici. Il *Vangelo di Giovanni* racconta l'episodio di Cristo che chiede alla Samaritana di dissetarlo presso il pozzo di Giacobbe⁵⁴; nella *Genesi*, poi, leggiamo dell'incontro al pozzo tra Giacobbe e Rachele⁵⁵. Questo momento alla fonte, perciò, costituisce un tipo iconografico piuttosto diffuso, tant'è che la storia dell'arte ce ne offre svariati esempi: Charles de la Fosse, Rembrandt, François Lemoyne, o ancora Annibale Carracci, il Guercino, il Moretto e molti altri hanno offerto delle splendide rappresentazioni e interpretazioni di questi momenti⁵⁶.

Ora, le illustrazioni del nostro corpus presentano tutte gli elementi caratteristici di questo genere di episodi: il pozzo o la fontana, il secchio o la brocca e l'incontro tra due persone. È possibile, quindi, che i nostri

⁵² M. Fumaroli, *Des Enchantements de l'éloquence aux Fées*. In: C. Perrault, *Histoires ou Contes du temps passé*. Paris: Flammarion, 2014, p. 50. I corsivi sono di Fumaroli.

⁵³ “Les Diamants et les Pistolets, / Peuvent beaucoup sur les Esprits; / Cependant les douces paroles / Ont encore plus de force, et sont d'un plus grand prix”. C. Perrault, *Contes*, Garnier cit., p. 149.

⁵⁴ *Giovanni* 4, 5-42.

⁵⁵ *Genesi* 29, 9-12.

⁵⁶ Si vedano rispettivamente: C. de la Fosse, *Jésus et la Samaritaine*, 1685-88, collezione privata; Rembrandt, *Le Christ et la Samaritaine*, 1634, Amsterdam, Rijksmuseum; F. Lemoyne, *Le Christ et la Samaritaine*, 1717-20, Sens, Musée municipal e *Rachel et Jacob au puits*, 1720, Toulouse, Fondation Bemberg; A. Carracci, *Il Cristo e la Samaritana*, 1594-95, Milano, Pinacoteca di Brera; Guercino, *Il Cristo e la Samaritana*, 1650, Atlanta, High Museum of Art; Il Moretto, *Cristo e la Samaritana al pozzo*, 1530, Montichiari, Museo Lechi.

quattro artisti – e soprattutto l'autore del guazzo del manoscritto – abbiano riutilizzato questo tipo iconografico reinterpretandolo al di fuori del suo contesto religioso originario. Il suo impiego serve, in effetti, a veicolare e ribadire il significato ultimo su cui la fiaba si fonda: come abbiamo già affermato, in definitiva non è tanto l'opposizione tra le due sorelle il cuore della vicenda – tant'è che Perrault non insiste su questo punto nelle sue morali – ma al centro vi è la scena alla fontana che condensa il senso della storia: nella vita è importante essere gentili e saper intrattenere una conversazione eloquentemente. Nella sua analisi alla fiaba, Tony Gheeraert insiste, infatti, sul fatto che

l'enjeu moral [*du conte*] ne porte pas sur la victoire de la vertu sur le vice, mais sur l'impérieuse nécessité de connaître et maîtriser l'art de parler et de se comporter honnêtement pour s'insérer dans le jeu social⁵⁷.

L'immagine associata a *Les Fées* insite finalmente sulla rappresentazione di una sola sorella – quella gentile, educata e che padroneggia l'arte della parola – focalizzando l'attenzione del lettore-spettatore su di essa e sulla sua personale vicenda. L'artista del manoscritto modula quindi fin dall'inizio il senso del racconto, proponendo un'illustrazione che riassume le peripezie della protagonista, tralasciando la vicenda della sorella indegna e incapace di intrattenere una conversazione con un altro essere sociale.

In ogni caso, l'uso di questo tipo iconografico serve a veicolare e ribadire altresì il significato ultimo delle illustrazioni. Nei paragrafi precedenti abbiamo insistito riguardo alla metamorfosi della fanciulla in creatura magica; ora, la fontana e il pozzo ricordano delle fonti battesimali e, conseguentemente, rimandano al rito a loro collegato, il battesimo. Nelle illustrazioni come nel testo del racconto, attraverso una vera e propria

⁵⁷ T. Gheeraert, *Notice a Les Fées*. In: C. Perrault, *Contes*. Paris: Honoré Champion, 2012, p. 432.

sanzione, la fata fa un dono alla protagonista, ossia la ritiene degna di ricevere un potere sovranaturale; in altre parole, la battezza, stabilisce la sua nobiltà d'animo. La fanciulla, quindi, viene spogliata metaforicamente dei suoi abiti umani per vestire quelli di una creatura magica, divenendo così un essere soprannaturale a sua volta. Un caso analogo si verifica ne *Le Chat botté*, laddove il falso marchese si getta nell'acqua per poi uscirne nudo, e il re gli dona degli abiti nuovi che sanciscono la sua aristocraticità e fanno in modo che venga riconosciuto socialmente.

Insomma, la scena alla fonte si ripete nelle diverse edizioni dei *Contes*: è nata con il manoscritto e continua a viaggiare attraverso i secoli, senza tuttavia perdere la sua potenza significativa, poiché le edizioni contemporanee continuano tuttora a riproporre quel momento e a reinterpretarlo. Consideriamo quindi questa scena come

faite pour la mémoire, telle qu'elle s'imprime dans le livre avec le dessein de pénétrer la sensibilité du lecteur, d'étonner son œil, en étant marquée par l'empreinte du texte qui se retrouve en elle⁵⁸.

Le diverse analisi semiotiche hanno permesso di far emergere la forza di questa scena: l'iconografia stabilita dall'immagine *princeps* rimane stabile nell'incisione di Clouzier, che differenzia gli spazi estraendo la scena dalla sua configurazione originale; inoltre, la sua vignetta assume una funzione emblematica nella storia politica e letteraria del XVII secolo, in quanto strumento di propaganda della modernità. In seguito, Sève, pur basandosi sugli elementi simbolici delle illustrazioni precedenti, caratterizza ulteriormente i personaggi e rappresenta nuovi scenari, rimandando alla tradizione classica. Fokke, infine, propone un racconto iconico innovativo che, tuttavia, conserva le tracce dell'iconografia ormai canonica della fiaba.

⁵⁸ O. Leplatre, *Présentation*, «Littératures Classiques», n. 107, 2022, p. 7.

Capitolo X

La banca dati iconografica

*M. Colbert ne connoissoit guère d'autre repos
que celui qui se trouve à changer de travail,
ou à passer d'un travail difficile
à un autre qui l'est un peu moins*

C. PERRAULT, *Mémoires de ma vie*

X.1 Definizione e creazione

La banca dati iconografica¹, creata a corredo del nostro progetto di ricerca e di questo elaborato, consiste in un archivio digitale che, ad oggi, raccoglie l'insieme delle immagini oggetto di studio della nostra ricerca. Abbiamo catalogato e organizzato digitalmente questo corpus iconografico seguendo le modalità e perseguendo gli obiettivi che esporremo in questo ultimo capitolo.

¹ Ci teniamo a ringraziare, in apertura, la prof.ssa Martina Visentin e il dott. Francesco Fratta de Tomas del Laboratorio per la Documentazione Storico-Artistica (LIDA) del Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio culturale dell'Università di Udine, per averci dato la possibilità di realizzare concretamente il *database* su cui verte questo capitolo.

Abbiamo creato il *database* per mezzo della piattaforma E-Dvara, sviluppata dalla *web agency* InfoFactory² in collaborazione con il Laboratorio Informatico per la Documentazione Storico Artistica dell'Università di Udine³, la cui sede si trova presso il Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio culturale. Tale piattaforma digitale, dedicata principalmente a ricercatori e studiosi, consente di realizzare, strutturare e gestire una cospicua mole di archivi digitali contenenti del materiale eterogeneo riconducibile all'ambito umanistico, prettamente storico, artistico e letterario.

L'architettura interna della piattaforma prevede essenzialmente due infrastrutture principali: il *back-end* e il *front-end*. Il primo riguarda la parte *server-side* che interessa esclusivamente lo studioso che desidera realizzare l'archivio, mentre il secondo è fondamentalmente la *user interface*, ovvero ciò che l'utente finale esterno visualizza aprendo il sito internet. All'interno del *back-end* rientrano tre conseguenti livelli strutturali: gli *archives*, i *documents* e i *templates*. In altre parole, gli *archivi* digitali, all'interno dei quali vengono raccolti i vari *file*, che sono catalogati seguendo una *struttura* decisa dal ricercatore. Il *front-end*, infine, concerne la visualizzazione finale dell'archivio digitale, personalizzabile in ogni aspetto. Uno dei vantaggi maggiori della piattaforma E-Dvara è quello di poter arricchire e modificare costantemente gli archivi digitali creati, che possono essere riorganizzati a seconda delle esigenze del caso e del momento.

Attualmente, il nostro *database* contiene le tre serie di illustrazioni analizzate in questo elaborato: i sei guazzi del manoscritto, le sei incisioni di Antoine Clouzier, le sei *gravures* di Jacques de Sève e le cinque *planches*

² Cfr. la piattaforma *E-Dvara: e-content platform for Heritage and Science*, disponibile su: <<https://infofactory.it/it/portfolio/edvara/>>, ultima consultazione: 11 novembre 2025.

³ Cfr. *Laboratorio LIDA*, disponibile su: <<https://dium.uniud.it/it/dium/locali-e-strutture/laboratori/laboratorio-informatico-la-documentazione-artistica-lida/>>, ultima consultazione: 11 novembre 2025.

di Simon Fokke, per un totale di ventitré immagini. Ci riserviamo la possibilità di arricchire ulteriormente l'archivio inserendo, in prima istanza, le tre restanti illustrazioni della serie di Clouzier, di Sève e di Fokke. In un secondo momento, poi, aggiungeremmo le immagini di altre edizioni, formando così una banca di dati piuttosto sostanziosa che permette di proseguire il lavoro di analisi.

X.2 Accesso, struttura e funzionamento

Per accedere alla banca dati iconografica basterà individuarla all'interno del sito della piattaforma del LIDA⁴, oppure cercarla tramite un qualsiasi motore di ricerca o, in alternativa, digitandone l'indirizzo nella barra di ricerca del proprio *browser*⁵. Attraverso una di queste modalità, l'utente accede direttamente alla *home page*; ciò che qui lo accoglie è un'immagine tratta dal manoscritto dei *Contes* sovrastante il titolo del database: *Edizioni iconotestuali delle fiabe di Charles Perrault: per una banca dati intermediale*.

Come gli altri archivi ospitati dalla piattaforma, la pagina principale è organizzata secondo due sezioni distinte: quella informativa, a sinistra, e quella operativa, a destra. Nella parte sinistra spieghiamo brevemente in cosa consiste l'archivio e il suo contenuto; più in basso, descriviamo il progetto di ricerca da cui nasce l'archivio, e presentiamo poi le tre edizioni dei *Contes* che rientrano nel nostro corpus. Scorrendo ulteriormente verso

⁴ Cfr. *E-Dvara*, disponibile su: <<https://edvara.infofactory.it>>, ultima consultazione: 11 novembre 2025.

⁵ Cfr. *Edizioni iconotestuali delle fiabe di Charles Perrault: per una banca dati intermediale*, disponibile su <<https://edvara.infofactory.it/edizioni-iconotestuali-delle-fiabe-di-charles-perrault-per-una-banca-dati-intermediale/>>, ultima consultazione: 11 novembre 2025.

il basso, elenchiamo infine gli interventi, gli articoli e i lavori collegati al progetto che attingono al *database* come risorsa per le immagini. Chiudono questa sezione i loghi istituzionali degli enti coinvolti nella realizzazione dello studio.

La parte destra della *home page*, invece, riguarda il vero e proprio accesso alle immagini. L'utente può scegliere se effettuare una *simple search* o una *advanced search*.

The image displays two side-by-side screenshots of a search interface. The left screenshot, labeled 'SIMPLE SEARCH', features a single text input field for search criteria. Below the input field, there are three checkboxes, all of which are checked: 'EDIZIONE BARBIN', 'EDIZIONE NEERLANDESE', and 'MANOSCRITTO'. A 'Search' button with a magnifying glass icon is positioned at the bottom. The right screenshot, labeled 'ADVANCED SEARCH', provides a more detailed search form. It includes five separate text input fields for 'EDIZIONE', 'SOGGETTO', 'FIABA', 'ARTISTA', and 'LUOGO'. Below these fields is a 'SEARCH OPERATOR' dropdown menu currently set to 'AND'. At the bottom, there are the same three checked checkboxes for editions as seen in the simple search view, along with a 'Search' button.

Fig. X.1, a sinistra: *screenshot* della *simple search* dal sito dell'archivio.
Fig. X.2, a destra: *screenshot* della *advanced search* dal sito dell'archivio.

Nel caso di una ricerca semplice – come vediamo nella Fig. X.1 – il fruitore della banca dati può decidere quale immagine cercare e all'interno di quale edizione. Inserendo il criterio di ricerca nell'apposita barra bianca e spuntando con il *flag* arancione l'edizione desiderata, l'utente verrà indirizzato alla specifica illustrazione che fa riferimento ad uno degli esemplari. Laddove, invece, l'utilizzatore voglia esplorare l'integrità del *database*, basterà che apponga il *flag* in tutte e tre le edizioni e preme il

pulsante *search*: in questo modo visualizzerà tutte e quattro le serie di illustrazioni.

Tramite la ricerca avanzata – mostrata nella Fig X.2 – è possibile, in alternativa, scegliere tra altri criteri di ricerca suggeriti da noi, che riguardano l’edizione, il soggetto dell’immagine, il titolo della fiaba che illustra, l’artista che l’ha realizzata e il luogo di conservazione dell’esemplare. Anche in questo caso, l’utente verrà indirizzato allo specifico contenuto o ai contenuti a seconda dei parametri digitati.

L’*home page*, infine, ospita la *tag cloud* che mostriamo nella Fig. X.3. Si tratta di una nuvola di termini scelti da noi che permette di accedere al singolo *file* o all’insieme di *file* che abbiamo contrassegnato in fase di *back-front* con una specifica parola chiave. Chiaramente, la grandezza del carattere dipende dal numero delle occorrenze del *tag* nelle varie schede dell’archivio.



Fig. X.3: *screenshot* della *tag cloud* dal sito dell’archivio.

Relativamente a queste ultime, e per descrivere la struttura interna delle schede, procederemo proprio dalla *tag cloud* premendo su uno dei *tag*: ad esempio, su “barbablù”.

In tal modo, accederemo alla pagina che mostra i risultati della nostra ricerca e, nel caso del nostro *tag*, troveremo le quattro illustrazioni relative alla fiaba de *La Barbe bleue*.

4 risultati per la ricerca

ILLUSTRAZIONI   

TITOLO 	ARTISTA 	EDIZIONE 	
La Barbe bleue	Antoine Clouzier (?-?)	Edizione Barbin (C. Perrault, Histoires ou Contes di temps passé avec des moralitez, Paris, Claude Barbin, 1697)	
La Barbe bleue	Anonimo	Manoscritto d'apparato	
La Barbe bleue	Simon Fokke (1712-1784)	Edizione de La Haye (C. Perrault, Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités, La Haye, 1742)	
La Barbe bleue	Jacques de Sève (1715-1795)	Edizione de La Haye (C. Perrault, Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités, La Haye, 1742)	

Fig. X.4: *screenshot* della *view* dal sito dell'archivio.

Come vediamo dalla Fig. X.4, abbiamo predisposto in fase di *back-end* che, procedendo con un qualsiasi criterio di ricerca, la visualizzazione mostri, per ogni risultato, il titolo della fiaba a cui si riferisce, l'artista che l'ha realizzato e l'edizione in cui è contenuto. I risultati, poi, possono essere ordinati seguendo i parametri appena citati, e visualizzati mediante due modalità, selezionabili nell'angolo alto a destra, secondo una vista “per lista” o “per anteprima”, che mostra per l'appunto un'anteprima dell'immagine, oltre che le informazioni sopra menzionate. Nel caso della Fig. X.4 si tratta di una *view* “per lista”.

Per visualizzare la scheda del singolo *file*, è necessario premere l'icona arancione raffigurante un occhio posta a destra di ogni record; una volta avvenuto il *click*, veniamo reindirizzati alla scheda dell'illustrazione.

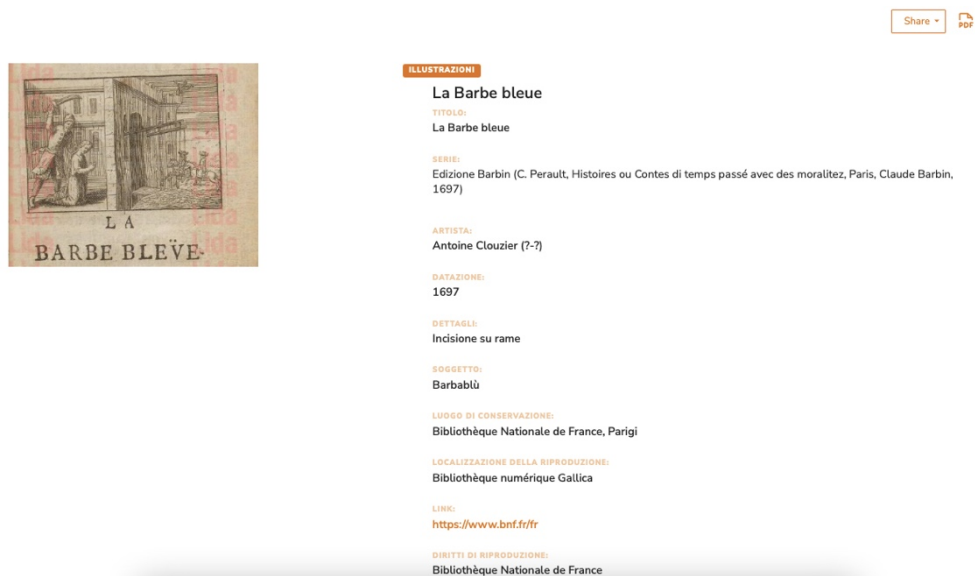


Fig. X.5: *screenshot* della scheda dell'illustrazione dal sito dell'archivio.

Come esemplificato dalla Fig. X.5, abbiamo ideato un sistema di schedatura semplice e immediato, comprendente le informazioni essenziali che individuano il singolo *file*. Le diverse voci riguardano rispettivamente:

- la *tipologia* di documento, ovvero l'etichetta arancione "illustrazione" visibile a monte della Fig. X.5;
- il *titolo* originale della fiaba a cui fa riferimento;
- la *serie* a cui appartiene, ossia l'edizione in cui è presente l'illustrazione;
- l'*artista* che ha realizzato l'immagine;
- la *data* in cui è stata pubblicata;
- i *dettagli* riguardanti il genere, le tecniche pittoriche o il supporto di realizzazione;
- il *soggetto* della vignetta, quindi una breve descrizione di ciò che rappresenta⁶;
- il *luogo* dove è conservata l'edizione a cui il *file* appartiene;

⁶ Per motivi logistici relativi all'impaginazione dell'elaborato, nella Fig. X.5 abbiamo riportato solamente il titolo del *conte*.

- la *localizzazione* digitale della riproduzione;
- il *link* per accedere al sito della biblioteca che conserva il documento;
- l'istituzione che possiede i *diritti di riproduzione* dell'immagine.

Infine, le due icone arancioni poste in alto a destra consentono di condividere la scheda. Premendo il pulsante *share* comparirà un menù a cascata che dà la possibilità di pubblicare la scheda in alcuni *social network*; l'icona *PDF* posta accanto, invece, permette all'utente di generare un documento che riproduce la scheda in formato “.pdf”.

X.3 Obiettivi e usi

L'obiettivo primario di questa banca dati iconografica è la creazione di un luogo digitale, strutturato e facilmente accessibile, destinato esclusivamente alla raccolta e alla catalogazione delle illustrazioni dei racconti perraultiani. Sebbene l'esistenza di altri *database* iconografici ci sia nota – pensiamo, ad esempio, al progetto *UtPictura18* sviluppato da un'*équipe* dell'Aix-Marseille Université – non abbiamo riscontrato durante le nostre ricerche la presenza di un archivio destinato unicamente alla schedatura delle illustrazioni dei *Contes* di Charles Perrault. In quest'ottica, riteniamo di aver creato uno spazio virtuale che finora mancava all'interno del panorama digitale destinato alle *humanities*; per di più, è il caso di un ambiente di facile utilizzo, intuitivo, chiaro, dinamico, e che può essere costantemente aggiornato, implementato o, nell'eventualità, ristrutturato e modificato.

L'obiettivo secondario – conseguente al primo – interessa l'aspetto accessibile del *database*, ovvero quello di permettere a qualsiasi utilizzatore o utilizzatrice di fruire di questa risorsa al meglio, in maniera autonoma e indipendentemente dal grado di competenza informatico posseduto. A questo proposito, l'utilizzazione della piattaforma E-Dvara su cui poggia

l'archivio è certificata come *user friendly* ed è – come si evince dalle immagini proposte in precedenza – effettivamente chiara sia per il catalogatore che per l'utente che ne fruisce.

Relativamente all'utilità, crediamo che la banca dati possa, *in primis*, essere impiegata in ambito accademico e scientifico, in quanto rappresenta un archivio iconografico di riferimento per diverse discipline umanistiche. In tal senso, consente, ad esempio, la realizzazione di analisi comparative svolte attraverso lo studio dei risultati visualizzati o ricercati; pensiamo, a questo proposito, a delle possibili piste di ricerca che indagano le correlazioni esistenti tra le immagini, o l'insorgenza di qualche paradigma scenico; oppure, al contrario, studi che riguardano l'identificazione di discrepanze e divari tra le diverse edizioni, gli editori, le epoche, gli artisti, le scene o quant'altro.

In terzo luogo, il *database* può fungere da strumento didattico e educativo in grado di trasformare l'apprendimento teorico in un'attività esperienziale pratica e digitale, sia nella scuola secondaria di primo o secondo grado, sia in ambito universitario. Nell'ottica di fornire qualche esempio pratico e attuabile in classe, facciamo tesoro della nostra esperienza di docente e proponiamo di seguito qualche possibile attività.

Nella scuola secondaria di secondo grado – come i licei linguistici, gli istituti tecnici ad indirizzo turistico, linguistico o marketing, gli istituti professionali ad indirizzo commerciale o turistico, così come in altre tipologie di istituti superiori – si ricorrere spesso alle immagini per facilitare l'apprendimento linguistico in riferimento allo sviluppo una specifica competenza degli studenti. In una prospettiva ancor più efficace, si può far riferimento al *database* per svolgere l'analisi letteraria dei racconti di Perrault. Nello specifico, si parte dall'immagine per poi approfondire l'opera da cui è tratta e, conseguentemente, il suo autore; ricordiamo che Charles Perrault, quale scrittore appartenente al canone del Seicento

francese, è tuttora studiato nella scuola secondaria italiana ed è inserito in svariati libri di testo utilizzati per l'apprendimento della letteratura e della cultura francese.

Nella scuola secondaria di primo grado, invece, le immagini possono essere impiegate da insegnanti di diverse discipline. Il docente di lettere della classe prima, ad esempio, laddove si trova ad affrontare la classificazione dei generi letterari, può adoperare le illustrazioni contenute nell'archivio in quanto riproducono una scena significativa e a volte stereotipata tratta dal genere fiabesco; l'utilizzo dell'immagine può risultare senz'altro più incisivo e immediato per uno studente rispetto alla mera dimensione testuale. Ancora, il docente di seconda lingua – francese, ma pure di altri idiomi – può avvalersi della piattaforma come strumento per veicolare contenuti linguistici o culturali, ideando *group work*, *case studies* o *peer to peer activities* che prevedono l'impiego di materiale digitale sicuro e autentico.

Inoltre, la creazione di un archivio digitale specializzato rientra in quelle direttive europee e nazionali riguardanti l'accessibilità democratica al patrimonio visivo. Sebbene le edizioni del nostro corpus siano già state digitalizzate dalle rispettive biblioteche che le conservano, il nostro archivio ne consente un accesso più ampio e veloce, per un pubblico che normalmente non si rivolgerebbe agli archivi digitali di queste istituzioni poiché meno semplici e intuitivi da utilizzare e, tra le altre cose, non consultabili in lingua italiana.

Infine, altri obiettivi che riteniamo rilevanti interessano due diverse dimensioni, relative alla creazione di nuove conoscenze e alla collaborazione tra discipline differenti. Più precisamente, l'organizzazione in un unico archivio di illustrazioni precedentemente isolate tra di loro può portare alla formulazione di nuove problematiche da indagare o di nuove ipotesi inerenti svariati ambiti accademici. Per di più, soprattutto in ragione della sua creazione, l'utilizzazione di una piattaforma che riunisce archivi di carattere

storico, artistico e letterario incoraggia la combinazione di conoscenze provenienti da settori diversi, che può dare vita a studi di carattere pluri- e multidisciplinare.

Per concludere, vogliamo rimarcare come la banca dati trascenda la semplice funzione di mero catalogo e raccoglitore di immagini; ci teniamo, infatti, a sottolineare che un archivio iconografico digitale come il nostro si configura come una sorta di ecosistema digitale, che concorre a favorire e stimolare il progresso scientifico non solo nelle *social sciences* e nelle *humanities*, ma altresì nell'educazione e nella formazione, attraverso l'uso e l'analisi di un *medium* che è oggi di estrema attualità, l'immagine.

Conclusioni

Uno dei tratti che emerge più chiaramente studiando la biografia e l'opera di Charles Perrault è la sua invidiabile dedizione, ovvero il suo costante impegno nel perseguire un'idea: la concezione di un mondo nuovo e affrancato dal passato, rappresentato da un sovrano per certi versi moderno e da un impianto narrativo in parte rinnovato rispetto a quello precedente. Sebbene originatasi indubbiamente con l'auspicio di un mondo migliore, questa prospettiva presenta contestualmente delle evidenti incoerenze interne e delle incongruenze di fondo. È all'interno di questo complesso contesto ideologico che si collocano i racconti perraultiani.

Lo studio diacronico del nostro corpus ci ha permesso di chiarire quali sono le finalità delle illustrazioni all'interno dell'economia – o meglio, dell'“iconomia” – dei *Contes*, che abbiamo considerato nella loro dimensione iconotestuale. Risulta chiaro che le immagini svolgono congiuntamente due funzioni: figurativa da un lato, offrendo al lettore-spettatore la rappresentazione di una scena tratta dal testo, e strutturale dall'altro, poiché – come ha dimostrato Louis Marin – le illustrazioni poste al di sopra delle singole fiabe rivestono un ruolo analogo a quello di un frontespizio.

Le nostre analisi hanno approfondito ulteriormente quest'ultimo aspetto, precisando che, a partire dal manoscritto, le illustrazioni dei vari *contes* costituiscono una traduzione intermediale di un'unità di testo che non si limita a raffigurare una delle possibili immagini suggerite dalla lettura,

bensì è regolatrice di una precisa strutturazione interna dell'opera. In altri termini, nei tre esemplari del nostro corpus, i guazzi e le incisioni non hanno una valenza ornamentale, non sono una decorazione accessoria, ma intervengono come fattore strutturante l'"iconotesto-Contes". Di fatto, tra l'apparato iconografico e il testo, si instaura un dialogo reciproco che influenza e modella l'esperienza di lettura dell'opera, la completa, ma soprattutto la *organizza*, creando delle connessioni intermediali più profonde tra la dimensione visiva e quella testuale rispetto alla mera funzione anticipatoria del contenuto narrativo.

Tale proprietà strutturale si è progressivamente consolidata nel tempo, come attesta l'assetto organizzativo della pagina di apertura di ogni fiaba; infatti, dimostrando una persistenza diacronica di quasi cinque decenni, questo modello è rimasto sostanzialmente identico in tutte e tre le edizioni. In linea con le argomentazioni di Marc Escola, possiamo affermare, quindi, che la funzione strutturale delle vignette arriva a identificare finalmente un genere specifico: il genere "contes-de-Perrault".

Tale modello, tuttavia, pur conservando le peculiarità appena descritte, viene lievemente modificato nell'edizione neerlandese, dove l'incremento iconografico che la contraddistingue genera un racconto iconico che sollecita, in misura maggiore rispetto alle due edizioni precedenti, la duplice competenza del lettore-spettatore, che è chiamato a leggere il testo e, congiuntamente, ad osservare le immagini.

L'aumento del numero di illustrazioni che avviene ad opera del rilegatore privato di quest'ultimo esemplare, così come i cambiamenti che alcune scene subiscono, è indicativo di un mutamento del pubblico destinatario dell'opera. Un esempio lampante si trova nella vignetta de *Les Fées* di Jacques de Sève: qui, l'intento dell'artista è quello di enfatizzare la giovane età della sorella minore e tale scelta costituisce un elemento di novità nell'iconografia del racconto. Una tale attenzione e ricerca di precisione

nella raffigurazione testimonia un cambiamento nella concezione dei racconti perraultiani, che si orienta gradualmente verso la letteratura per l'infanzia. Nel corso del XVIII secolo, infatti, sulla scia di un nuovo interesse per la pedagogia e l'educazione, le fiabe si rivolgono progressivamente ad un pubblico sempre più giovane e infantile.

Allo stesso tempo, i mutamenti avvenuti nell'iconografia associata ai *contes* nell'arco dei cinque decenni presi in considerazione sollevano nuove questioni relativamente al senso profondo dei racconti. Facendo emergere significati nuovi e diversi, gli illustratori offrono degli spunti interpretativi stimolanti che si rivelano utili per l'analisi letteraria, poiché propongono delle chiavi di lettura originali dei testi. In tal senso, le nostre analisi generano delle interpretazioni inedite, perlopiù solo accennate dalla critica, inerenti alla presenza di componenti simboliche, tematiche e ideologiche che vengono occultate dall'autore nella dimensione testuale, ma che traspaiono invece dallo studio delle immagini.

Nel dettaglio, le illustrazioni de *La Belle au bois dormant* si articolano attorno a due dimensioni, quella sacra e quella profana. Fin dal guazzo originario, infatti, dietro all'apparente risveglio della protagonista si nasconde la rappresentazione dell'unione carnale che avviene tra il Principe e la Bella. All'interno di questa dimensione mondana, poi, abbiamo riscontrato altresì una componente di ordine religioso, poiché l'anonimo artista del manoscritto ricorre evidentemente all'iconografia della Vergine per la raffigurazione della giovane principessa, suggerendo quindi un legame fisico puro, quasi virginale. Clouzier, poi, esalta ulteriormente la spiritualità della scena, annullandone di fatto l'eroticità. Finalmente, Sève e Fokke recuperano la dimensione carnale originaria e la associano alla sfera sacra, rivelando in tal modo l'erotismo sottinteso nel testo. Più precisamente, mostrando in maniera esplicita la componente sessuale che soggiace all'unione dei due protagonisti, la vignetta di Sève è emblematica di un

nuovo clima culturale, non più impregnato dal bigottismo tipico del tardo Seicento, ma rischiarato dai lumi caratteristici del Settecento. Fokke, infine, amplifica ulteriormente la dimensione profana della scena, sollecitando in modo manifesto la partecipazione voyeuristica dell'osservatore.

Se tra il Principe e la Bella tale carica sessuale è consensuale, la tensione erotica che manifesta l'iconografia associata a *Le Petit Chaperon rouge* è, al contrario, perversa, unilaterale e violenta. La lettura semiotica delle illustrazioni di questo racconto ci ha permesso di mettere in luce l'ambiguità e la fluidità identitaria dei personaggi, ma soprattutto l'erotismo latente che sottende la voracità fisiologica del predatore, che si configura, in ultima analisi, come una mera brama carnale.

Dall'analisi delle illustrazioni relative a *La Barbe bleue*, poi, risulta che le figure rimandano alla simbologia religiosa e ad una precisa dinamica sociale. Appare chiaro, in effetti, che l'intento dell'artista è quello di attirare l'attenzione dell'osservatore sull'unione dei due protagonisti: un matrimonio socialmente sconveniente, una *mésalliance*, le cui sorti non possono che essere negative. È qui che si innesta la componente religiosa che soggiace all'iconografia di questa fiaba: tale prospettiva consente agli artisti di mostrare l'esito delle dinamiche di potere interne alla coppia di sposi, che rendono di fatto la protagonista una vera vittima, evocando le rappresentazioni sacre del martirio e della persecuzione. Inoltre, riteniamo particolarmente originale ciò che è emerso studiando l'aspetto plastico e figurativo dell'incisione di Jacques de Sève. La vignetta, organizzata secondo una dinamicità circolare, costituisce finalmente la riproduzione di una successione identitaria tra i tre fratelli, che funge da monito al genere maschile a non indulgere nella violenza. Questa lettura rappresenta una chiave ermeneutica nuova per poter interpretare la fiaba, che fa emergere una componente fino ad ora non rilevata dalla critica, e che trova riscontro,

peraltro, con l'ideologia espressa da Charles Perrault nell'*Apologie des femmes*.

In maniera simile, la tematicità delle immagini de *Le Chat botté* ruota anch'essa attorno alle relazioni di forza; più precisamente, agli equilibri di potere che reggono l'universo meraviglioso della fiaba. Sebbene la dimensione sociale e politica del racconto sia già stata delineata da Louis Marin, da parte nostra siamo riusciti a dimostrare che anche a livello iconografico questo substrato sociopolitico è palese. Tutte le illustrazioni, infatti, sono caratterizzate da un'evidente ostentazione della forza dettata da un preciso interesse personale, incurante della collettività e delle conseguenze. Possiamo affermare che tale atteggiamento si risolva nella dicotomia inerente alle componenti naturale-animale e culturale-umana su cui si fonda l'intera vicenda. Crediamo, infine, che un ordine sociale come quello tratteggiato dalle illustrazioni di questa fiaba raffiguri la situazione politica vigente all'epoca di Perrault.

Da ultimo, i risultati delle analisi de *Les Fées* vertono sull'aspetto identitario e, in contrasto con le altre fiabe, sulla progressiva attenuazione della dimensione sacra delle sue illustrazioni. Grazie alla nostra analisi semiotica siamo riusciti a stabilire che la scena della fontana condensa al suo interno l'intera vicenda che coinvolge la protagonista; il senso profondo delle immagini è quindi quello di mostrare il percorso compiuto dalla protagonista per riacquisire la propria identità perduta. L'essenza iconograficamente sacra a cui evidentemente si ispira la scena è stata, con il progredire delle edizioni, annullata, in favore di una dimensione più secolare, che fa dell'eloquenza e della cortesia i suoi fondamenti.

Per concludere, riteniamo che i risultati a cui siamo giunti costituiscano uno studio innovativo, che modifica il modo di approcciarsi e di leggere i racconti di Charles Perrault. Il nostro studio ha permesso di mettere in luce le significative potenzialità delle illustrazioni che, lungi dall'essere elementi

ornamentali, fungono da strumento ermeneutico che permette di cogliere significati dissimulati ad arte nel testo o strati semiotici profondi, talvolta ignoti persino all'autore stesso.

Bibliografia e sitografia

Opere del corpus

[PERRAULT CHARLES], *Contes de ma mère l'Oye*, 1695, New York, The Morgan Library & Museum, MA 1505;

[—], *Histoires ou Contes du temps passé: avec des moralitez*. Paris: Claude Barbin, 1697;

[—], *Histoires ou Contes du temps passé: avec des moralités*. La Haye: [s.n.], 1742.

Semiotica, semiotica visuale, semiotica dei colori, psicologia della percezione, immagini

Libri

ACTON MARY, *Guardare un quadro [Learning to Look at Pictures]*. Torino: Einaudi, 2023;

AGNELLO MARIALAURA, *Semiotica dei colori*. Roma: Carocci editore, 2013;

ARNHEIM RUDOLF, *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*. Berkeley: University of California press, 1974;

—, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. The new version*. Berkeley: University of California Press, 1997;

BETTETINI GIANFRANCO, CALABRESE OMAR, LORUSSO ANNA MARIA, VIOLI PATRIZIA, VOLLI UGO, *Semiotica*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2005;

CALABRESE OMAR, *Come si legge un'opera d'arte*. Milano: Mondadori Università, 2006;

COMETA MICHELE, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*. Cosenza: Pellegrini Editore, 2016;

—, *Cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2020;

CORRAIN LUCIA (a cura di), *Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*. Roma: Meltemi, 2005;

EUGENI RUGGERO, *Analisi semiotica dell'immagine: pittura, illustrazione, fotografia*. Milano: EDUCatt, 2020;

FALCINELLI RICCARDO, *Figure: come funzionano le immagini dal Rinascimento a Instagram*. Torino: Einaudi, 2020;

FOWLER ALASTAIR, *Renaissance Realism. Narrative images in literature and art*. Oxford: Oxford University Press, 2003;

GENSINI STEFANO, *Manuale di Semiotica*. Roma: Carocci editore, 2004;

GERVEREAU LAURENT, *Voir, comprendre, analyser les images*. Paris: Éditions La Découverte, 2000;

GREIMAS ALGIRDAS JULIEN, COURTÉS JOSEPH, *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio [Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage]*. Milano: Mondadori, 2007;

- HALL SEAN, *Che cos'è la semiotica?. Una guida per immagini* [*This means This. This means That. A User's Guide to Semiotics*]. Torino: Einaudi, 2012;
- JOLY MARTINE, *L'image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*. Paris: Nathan, 1994;
- KANISZA GAETANO, *Grammatica del vedere: saggi su percezione e gestalt*. Bologna: Il Mulino, 1980;
- KLINKENBERG JEAN-MARIE, *Précis de sémiotique générale*. Louvain-la-Neuve: De Boeck & Larcier, 1996;
- LOJKINE STÉPHANE, *La scène de roman: méthode d'analyse*. Paris: Armand Colin, 2002;
- MANGHANI SUNIL, PIPER ARTHUR, SIMONS JON (edited by), *Images: a reader*. London/Thousand Oaks/New Delhi: SAGE Publications, 2006;
- MARCHESE ANGELO, *L'officina del racconto: semiotica della narratività*. Milano: Mondadori: 1990;
- MARRONE GIANFRANCO, *Introduzione alla semiotica del testo*. Roma/Bari: Editori Laterza, 2011;
- MARSCIANI FRANCESCO, ZINNA ALESSANDRO, *Elementi di semiotica generativa: processi e sistemi della significazione*. Bologna: Società Editrice Esculapio, 1991;
- MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994;
- , *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2017;

PASTOUREAU MICHEL, SIMONNET DOMINIQUE, *Le petit livre des couleurs*. Paris: Points, 2007;

PASTOUREAU MICHEL, *Dizionario dei colori del nostro tempo* [*Dictionnaire des couleurs de notre temps: symbolique et société*]. Firenze: Ponte alle Grazie, 2018;

—, *Rouge: histoire d'une couleur*. Paris: Points, 2019;

PINOTTI ANDREA, SOMAINI ANTONIO (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2009;

—, —, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*. Torino: Einaudi, 2016;

PINOTTI ANDREA, *Il rovescio dell'immagine. Destra e sinistra nell'arte*. Mantova: Tre Lune Edizioni, 2010;

—, *Il primo libro di teoria dell'immagine*. Torino: Einaudi, 2024;

POLIDORO PIETRO, *Che cos'è la semiotica visiva*. Roma: Carocci editore, 2008;

POZZATO MARIA PIA, *Capire la semiotica*. Roma: Carocci editore, 2013;

—, *Semiotica del testo: metodi, autori, esempi*. Roma: Carocci editore, 2020;

PURGAR KREŠIMIR, VARGIU LUCA (a cura di), *Studiare le immagini. Teorie, concetti, metodi*. Roma: Carocci editore, 2023;

SAINT-MARTIN FERNANDE, *La théorie de la Gestalt et l'art visuel: essai sur les fondements de la sémiotique visuelle*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 1990;

SCHAPIRO MEYER, *Words, Scripts and Pictures: Semiotics of Visual Language*. New York: George Braziller, 1996;

—, *Per una semiotica del linguaggio visivo*. Roma: Meltemi, 2002;

TRAINI STEFANO, *Le due vie della semiotica: teorie strutturali e interpretative*. Milano: Bompiani, 2014.

Articoli

ALLOA EMMANUEL, *Iconic Turn. Alcune chiavi di svolta*, «Lebenswelt», n. 2, 2012, p. 228-250;

BARALE ALICE, PINOTTI ANDREA, *Per il verso giusto: destra/sinistra, alto/basso, davanti/dietro nell'immagine*, «Aisthesis», n. 2, 2012, p. 3-9;

BOEHM GOTTFRIED, *Iconic Turn. Una lettera*, «Lebenswelt», 2012, n. 2, p. 118-129;

FIORIN JOSÉ LUIZ, *À propos des concepts de débrayage et d'embrayage: les rapports entre la sémiotique et la linguistique*, «Actes sémiotiques», n. 119, 2015, p. 1-25;

GREIMAS ALGIRDAS JULIEN, *Éléments d'une grammaire narrative*, «L'Homme», n. 3, 1969, p. 71-92;

—, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, «Actes sémiotiques», vol. VI, n. 60, 1984, p. 5-24;

LOJKINE STÉPHANE, *Le vague de la représentation*. In: BADER LENA, DIDI-HUBERMAN GEORGES (herausgegeben von), *Sprechen über Bilder, Sprechen in Bildern*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2015, p. 255-271;

—, *Régimes de la représentation dans la gravure d'illustration classique. Les Virgiles illustrés*, «Littératures Classiques», 2022, n. 107, p. 31-45;

MITCHELL WILLIAM JOHN THOMAS, *Pictorial Turn. Una risposta*, «Lebenswelt», 2012, n. 2, p. 130-143;

THÜRLEMANN FELIX, *Le rouge et le noir di Paul Klee*. In: CORRAIN LUCIA (a cura di), *Semiotiche della pittura. I classici*. Le ricerche. Roma: Meltemi, 2005, p. 91-106;

WHERTHEIMER MAX, *Laws of organization in perceptual forms* [*Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt*]. In: ELLIS WILLIS DAVIS (edited by), *A source book of Gestalt Psychology*. London: Routledge & Kegan Paul LTD, 1950, p. 71-88.

Fonti online

Felix Thürlemann: Kunst- und Bildwissenschaft,
<<https://www.felixthuerlemann.de/startseite>>;

Media/Experience/Semiotics. A Website & Weblog by Ruggero Eugeni,
<<https://ruggeroeugeni.com>>;

POLIDORO PIETRO, *Categorie plastiche: le categorie topologiche*, «Seminario: da Kandinsky al banner», 17 maggio 2008, <www.pieropolidoro.it/lezione2>;

—, *Seminario di semiotica visiva: i radicali cromatici*, <http://www.pieropolidoro.it/lezione2_1g.htm>.

Racconti di Charles Perrault

Edizioni critiche

PERRAULT CHARLES, *Contes: suivi des contes de Mme d'Aulnoye et de Mme Leprince de Beaumont*, édité par BRUNO BETTELHEIM, THÉO CARLIER. Paris: Seghers, 1978;

—, *Contes: suivi du Miroir ou la Métamorphose d'Orante, de La Peinture, Poème et du Labyrinthe de Versailles*, édité par JEAN-PIERRE COLLINET. Paris: Gallimard, 1981;

—, *Contes*, édité par MARC SORIANO. Paris: Flammarion, 1989;

—, *Contes*, édité par NATHALIE FROLOFF, JEAN-PIERRE COLLINET. Paris: Gallimard, 1999;

—, *Fiabe*, a cura di IDA PORFIDO, DARIA GALATERIA. Venezia: Marsilio, 2002;

—, *I racconti delle fate. Fiabe francesi alla corte del Re Sole*, a cura di EMANUELE TREVI, ELENA GIOLITTI. Roma: Newton Compton, 2003;

—, *Contes de ma Mère l'Oye*, édité par HÉLÈNE TRONC, VALÉRIE LAGIER, JEAN-LUC VINCENT. Paris: Gallimard, 2006;

—, *Contes en vers. Histoires ou Contes du temps passé*, édité par CHRISTELLE BAHIER-PORTE, JÉRÔME PICON. Paris: Flammarion, 2006;

—, *Contes*, édité par CATHERINE MAGNIEN. Paris: Librairie Générale Française, 2006;

—, *Contes*, édité par ANNIE COLLOGNAT-BARÈS, DOMINIQUE BRUNET, FRÉDÉRIC DRONNE. Paris: Pocket, 2006;

—, *Contes*, édité par TONY GHEERAERT. Paris: Honoré Champion, 2012;

—, *Histoires ou Contes du temps passé*, édité par MARC FUMAROLI, ALAIN GÉNÉTIOT. Paris: Flammarion, 2014;

—, *Fiabe*, a cura di MYRIAM CRISTALLO. Milano: Rizzoli BUR, 2019;

—, *Contes*, édité par GILBERT ROUGER. Paris: Classiques Garnier, 2021.

Libri

BRIÈRE-HAQUET ALICE, *Politique des contes: il était une fois Perrault aujourd'hui*. Paris: Classiques Garnier, 2021;

CASSIRAME BRIGITTE, *Les Contes de Charles Perrault illustrés par Gustave Doré. Approche sémiologique du texte et de l'image*. Paris: Publibook, 2007;

DE LA GENARDIÈRE CLAUDE, *Encore un conte? Le Petit Chaperon rouge à l'usage des adultes*. Paris: L'Harmattan, 1996;

ESCOLA MARC, *Marc Escola commente: Contes de Perrault*. Paris: Gallimard, 2005;

FANTON ANDREA, *Analisi morfologica e semiotica comparata di tre fiabe europee: Le tre fate di Giambattista Basile, Les Fées di Charles Perrault e The three heads in the well* [Tesi di laurea magistrale]. Udine: Università degli Studi di Udine, 2020;

—, *La belle au bois dormant; proposta di analisi morfologica e tematica* [Tesi di laurea], Udine: Università degli Studi di Udine, 2017;

FRANCI GIOVANNA, ZAGO ESTER, *La bella addormentata. Genesi e metamorfosi di una fiaba*. Bari: Dedalo, 1984;

FRANÇOIS CYRILLE, *Les voix des contes. Stratégies narratives et projets discursifs des contes de Perrault, Grimm et Andersen*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2017;

GÉLINAS GÉRARD, *Charles Perrault revisité*. Québec: Fondation littéraire Fleur de Lys, 2021;

—, *Enquête sur les Contes de Perrault*. Paris: Éditions Imago, 2004;

- GOUVARD JEAN-MICHEL (sous la direction de), *Agrégation de Lettres 2022. Tout le programme du Moyen Âge au XXe siècle en un volume*. Paris: Ellipses, 2021;
- MARIN LOUIS, *Le récit est un piège*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1978;
- MARZEL SHOSHANNA-ROSE, *Le vêtements dans les contes de Perrault*. Leiden: Brill, 2024;
- MOOG PIERRE-EMMANUEL, *Dans la fabrique des contes de Perrault*. Paris: Classiques Garnier, 2024;
- NOVAT LUCILE, *De grandes dents. Enquête sur un petit malentendu*. Paris: Éditions La Découverte, 2024;
- PEDULLÀ ANNA MARIA (a cura di), *La fiaba barocca: studi su Basile e Perrault*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1999;
- PERRAULT CHARLES, *Tales of Mother Goose. The dedication manuscript of 1695 reproduced in collotype facsimile with introduction and critical text by Jacques Barchilon*, 2 voll. New York: Pierpont Morgan Library, 1956;
- PERROT JEAN (sous la direction de), *Tricentenaire Charles Perrault. Les grands contes du XVIIe siècle et leur fortune littéraire*. Paris: InPress Éditions, 1998;
- SIMONSEN MICHÈLE, *Perrault: Contes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992;
- SORIANO MARC, *I racconti di Perrault: letteratura e tradizione orale*. Palermo: Sellerio editore, 2000;
- , *Le dossier Charles Perrault: scandale immobilier sous Louis XIV, 111 querelles de paternité, trois contes inconnus*. Paris: Hachette, 1972;

—, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. Paris: Gallimard, 1977.

Articoli

BENOIT JEAN-LOUIS, *Qui est le loup dans Le Petit Chaperon rouge de Charles Perrault*, «Buletinul Universității Petrol-Gaze din Ploiești», 2009, vol. LXI n. 1, p. 159-163;

BOTTIGHEIMER RUTH, *Before Contes du Temps passé (1697): Charles Perrault's "Grisélidis" (1691), "Souhairs Ridicules" (1693), and "Peau d'Asne" (1694)*, «Romanic Review», n. 99, 2008, p. 175–189;

BURGUIÈRE ANDRÉ, LE ROY LADURIE EMMANUEL, LE GOFF JACQUES, SORIANO MARC, *Les Contes de Perrault*, «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», 25^e année, n. 3, 1970, p. 633-653;

CAGNAT-DEBŒUF CONSTANCE, *«Le Chat botté», ou la mystification d'un moderne*. In: FOUGÈRE MARIE-ANGE (sous la direction de), *Réussir l'aggrégation de Lettres modernes 2022*. Dijon: Éditions universitaires de Dijon, 2021, p. 45-58;

CHAGROT GHISLAINE, MOOG PIERRE-EMMANUEL, *L'âge du Petit Chaperon rouge (de Perrault) dans les illustrations*, «L'Oiseau Bleu», n. 4, 2023, p. 1-22;

CHATELAIN JEAN-MARC, *Du nouveau sur de l'ancien: une précision bibliographique à propos de l'édition originale des Contes de Perrault*. In: BADIOU-MONFERRAN CLAIRE (édité par), *Il était une fois l'interdisciplinarité. Approches discursives des Contes de Perrault*. Louvain-la-Neuve: Academia-Bruylant, 2010, p. 235-238;

CHUPEAU JACQUES, *Sur l'équivoque enjouée au Grand Siècle: l'exemple du Petit Chaperon rouge de Charles Perrault*, «XVII^e siècle: Bulletin de la Société d'étude du XVII^e siècle», n. 150, 1986, p. 35-42;

DE BROUX GUILLAUME, *Perrault immoral: le sens caché du conte Le Chat Botté*, «Early Modern French Studies», 2023, n. 2, vol. 45, p. 170-178;

DELARUE PAUL, *Les contes merveilleux de Perrault: faits et rapprochements nouveaux*, «Arts et traditions populaires», n. 1, 1954, p. 1-22;

—, *Les contes merveilleux de Perrault: faits et rapprochements nouveaux (suite)*, «Arts et traditions populaires», n. 3, 1954, p. 251-274;

DORAIS DAVID, *Justice pour Barbe-Bleue!*, «XYZ. La revue de la nouvelle», n. 129, 2017, p. 18-22;

EICHEL-LOJKINE PATRICIA, *Le conte merveilleux, un genre autorisant l'impertinence? Bienséance, contrôle, image dans Le Maître Chat ou le Chat Botté*, «Cahiers du GADGES», 2012, n. 10, p. 373-390;

—, *Perrault et Basile: Les Fées est-il un palimpseste?*. In: CARRASCÓN GUILLERMO, SIMBOLOTTI CHIARA (a cura di), *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*. Torino: Accademia University Press, 2015, pp. 5-27;

FIX FLORENCE, *La Barbe bleue de Perrault: les secrets mal gardés d'une mésalliance*, «Galleria», n. 15, 2020, p. 303-306;

FUMAROLI MARC, *Les contes de Perrault et leur sens second: l'éloge de la modernité du siècle de Louis le grand*, «Revue d'histoire littéraire de la France», n. 114, 2014, p. 775-796;

—, *Les enchantements de l'éloquence: Les Fées de Perrault ou De la littérature*. In: FUMAROLI MARC (édité par), *Le statut de la littérature*.

Mélanges offerts à Paul Bénichou. Genève: Librairie Droz, 1982, p. 153-186;

GHEERAERT TONY, *Des papiers de Pascal aux manuscrits de Perrault: quelle genèse pour les œuvres classiques?*, «Génétique», 2019, p. 1-12;

HOOGENBOEZEM DAPHNE, *Magie de l'image: altérité, merveilleux et définition générique dans les contes de Charles Perrault*, «Relief», n. 4, 2010, p. 1-26;

LEPLATRE OLIVIER, *Les métamorphoses plastiques de la féerie. Jacques de Sève et Simon Fokke illustrateurs de Perrault*, «Rubriques», n. 3, 2024, online;

MAINIL JEAN, *Transmissions d'un conte: mais qui a finalement mangé Le Petit Chaperon rouge?*, «Francofonie», 2017, n. 73, p. 107-123;

MALARTE LISE CLAIRE, *Structure and Structural components in Le Chat botté*, «Folklore», 1985, n. 1, vol. 96, p. 104-111;

MARIN LOUIS, *L'or de la parole. Essai d'analyse structurale d'un conte de Perrault: Les Fées*, «IDE», n. 3, 1970, p. 35-70;

—, *Puss-in Boots: Power of Signs. Signs of Power*, «Diacritics», n. 2, 1977, p. 54-63;

MATTAZZI ISABELLA, *Barbe Bleue entre Charles Perrault et Amélie Nothomb. La réécriture littéraire comme miroir du monde sensible*, «Féeries», n. 15, 2018, p. 1-14;

MOOG PIERRE-EMMANUEL, *La chatte (de Straparola), le chat (de Perrault) et le matou (des Grimm) vivent-ils dans le même monde?*, «Francofonie», 2017, n. 73, p. 13-36;

—, *Sœur Anne, je ne vois rien...qu'une poétique de la manipulation*, «Féeries», n. 14, 2017, p. 1-17;

SAUPÉ YVETTE, *Les Contes de Perrault et la mythologie. Rapprochements et influences*, «Papers on French Seventeenth Century Literature-Biblio 17», n. 104, 1997, p. 233-241;

VAZ DA SILVA FRANCISCO, *Charles Perrault and the evolution of "Little Red Riding Hood"*, «Marvels & Tales», vol. 30, n. 2, 2016, p. 167-190;

VELAY-VALLANTIN CATHERINE, *Barbe-bleue, le dit, l'écrit, le représenté*, «Romantisme», n. 78, 1992, p. 75-90;

VITALI ILARIA, «*Tire la chevillette, la bobinette cherra!*»: quattro traduzioni italiane di *Le Petit Chaperon rouge* di Charles Perrault dal Settecento al Duemila, «Ticontre», n. 16, 2021, p. 1-18;

VIZZINI GIUSEPPE, *La lecture de Louis Marin des Fables de La Fontaine et des Contes de Perrault. La prise de parole du faible comme subversion du pouvoir politique*, «Trans-», 2020, p. 1-12.

Riviste

«*Europe: revue littéraire mensuelle*», n. 739-740, 68^e année, novembre-décembre 1990. Paris: Éditeurs français réunis;

Fonti online

FRANÇOIS CIRILLE, *Charles Perrault: Histoires ou contes du temps passé Avec des Moralitez (1695-1697). Genèse éditoriale*, Variance-Université de Lausanne, <<https://variance.unil.ch>>;

GHEERAERT TONY, *Les amours folles. Explication du Petit Chaperon rouge, de “il était une fois” à “petites fleurs qu’elle rencontrait”*, «Le siècle des merveilles: Mme d'Aulnoy et Perrault», 3 dicembre 2021, <<https://doi.org/10.58079/rdu7>>;

NOVAT LUCILE, *Le "Petit Chaperon rouge": et si le vrai danger était à la maison?*, intervista di Quentin Lafay, *Questions du soir: l'idée*, 15 settembre 2024, <<https://www.youtube.com>>;

PASTOUREAU MICHEL, *Le Petit Chaperon rouge*, BnF, disponibile su <<https://expositions.bnf.fr>>;

SCHRÖDER VOLKER, *Les Contes de Perrault dans tous leurs états*, 2018, Histoire du livre, <<https://histoirelivre.hypotheses.org>>;

MOOG PIERRE-EMMANUEL, *Le bleu de la barbe. Les ressorts du conte dramatique de Perrault*, «Bibliothèque Nationale de France–Département Littérature et Arts», 12 febbraio 2021, <<https://www.youtube.com>>;

Henry VIII a-t-il inspiré le mythe de Barbe Bleue?, «Musée du Luxembourg-Sénat», 2015, <<https://museeduluxembourg.fr>>;

THIRARD MARIE-AGNÈS, *Le Chat botté de Charles Perrault, un conte subversif*, «Fabula/Les colloques: Le Chat botté dans ses expansions hypertextuelles», 22 gennaio 2022, <www.fabula.org>;

CHARNAY THIERRY, *L'animal décepteur mais bienfaiteur dans l'ethno-contes français. Contractualisation et véridiction*, «Fabula/Les colloques: Le Chat botté dans ses expansions hypertextuelles», 22 gennaio 2022, <www.fabula.org>.

Fiabe e contes de fées

Raccolte

BASILE GIAMBATTISTA, *Il racconto dei racconti, ovvero il trattenimento dei piccoli*. Milano: Adelphi, 1994;

—, *Lo Cunto de li cunti, ovvero lo trattenemiento de' peccerille*. Milano: Garzanti, 1999;

GRIMM JACOB, GRIMM WILHELM, *Le fiabe del focolare* [*Kinder- und Hausmärchen*]. Torino: Einaudi, 1951;

Le Mille e Una Notte. Roma: Newton Compton, 2016;

STRAPAROLA GIOVANNI FRANCESCO, *Le Piacevoli notti*, 2 voll. Bari: Laterza, 1927.

Libri

BETTELHEIM BRUNO, *Il mondo incantato: uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe* [*The uses of enchantment: the meaning and importance of fairy tales*]. Milano: Feltrinelli, 2014;

BOTTIGHEIMER RUTH, *Fairy tales: a new history*. Albany: State University of New York Press, 2009;

DELAURE PAUL, TÉNÈZE MARIE-LOUISE, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer: Canada, Louisiane, îlots français des États-Unis, Antilles françaises, Haïti, Île Maurice, La Réunion*. Paris: Maisonneuve & Larose, 1997;

DEULIN CHARLES, *Les Contes de ma mère l'oye avant Perrault*. Paris: E. Dentu, 1878;

EICHEL-LOJKINE PATRICIA, *Contes en réseau. L'émergence du conte sur la scène littéraire européenne*. Genève: Droz, 2013;

FROMM ERICH, *Le langage oublié. Introduction à la compréhension des rêves, des contes et des mythes*. Lausanne: Payot Éditeur, 1975;

HEIDMANN UTE, ADAM JEAN-MICHEL, *Textualité et intertextualité des contes: Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier*. Paris: Classiques Garnier, 2010;

PIFFAULT OLIVIER (édité par), *Il était une fois...les contes de fées*. Paris: Seuil/Bibliothèque nationale de France, 2001;

PROPP VLADIMIR JA., *Morfologia della fiaba [Morfológija skazki]*. Torino: Einaudi, 2000;

ROBERT RAYMONDE, *Le conte des fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*. Paris: Honoré Champion, 2002;

ROBERTS WARREN E., *The tale of The kind and the unkind girls: Aa-Th 480 and related tales*. Barlin: De Gruyter, 1958;

SAINTYVES PIERRE, *Les contes de Perrault et les récits parallèles (leurs origines)*. Paris: Robert Laffont, 1987;

STORER MARY ELIZABETH, *La Mode des contes de fées (1685-1700): un épisode littéraire de la fin du XVIIe siècle*. Genève: Slatkine Reprints, 1972;

VELAY-VALLANTIN CATHERINE, *L'histoire des contes*. Paris: Fayard, 1992;

ZIPES JACK, *The Great Fairytale Tradition: from Straparola and Basile to the Brothers Grimm*. New York-London: W. W. Norton & Company, 2001.

Articoli

IOUNES-VONA ROSARIA, *Da Re Porco di Straparola a Le Prince Marcassin di Madame d'Aulnoy: il ruolo del traduttore Pierre de Larivey*, «Transalpina», 2021, n. 24, p. 39-54;

MAGNANINI SUZANNE, *Postulated routes from Naples to Paris: the printer Antonio Bulifon and Giambattista Basile's fairy tales in Seventeenth-Century France*, «Marvels & Tales», n. 21, 2007, p. 78-92;

RODRIGUEZ PIERRE, *La parole des fées*, «Littérature», n. 63, 1986, p. 55-64;

SORIANO MARC, *Contes d'animaux, contes d'avertissement, formulettes: l'enfance de l'art*, «La Revue des livres pour enfants», n. 107-108, 1986, p. 31-39.

Fonti online

Les Contes de Fées, Anecdota. Rare texts and images from early modern France, Princeton University, <<https://anecdota.princeton.edu>>;

GHEERAERT TONY, “*Des contes, avec quoi l’on amuse les dames de Versailles*”, «Le siècle des merveilles: Mme d'Aulnoy et Perrault», 18 agosto 2021, <<https://doi.org/10.58079/rdtp>>.

Illustrazioni e illustrazioni dei racconti di Perrault

Libri

BENOIT CÉLINE, *Livres rêvés: merveilles de l'écriture et de la lecture dans les contes de fées (1690-1788)*. Paris: Honoré Champion, 2023;

TANE BENOÎT, *Avec figures. Roman et illustration au XVIII^e siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014;

WEIGERT ROGER-ARMAND, *Inventaire du fond français. Graveurs du XVII^e siècle*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1954, vol. III.

Articoli

CHRISTOPHE MARTIN, *L'illustration du conte de fées (1697-1789)*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», n. 57, 2005, p. 113-132;

HEIDMANN UTE, *Ces images qui (dé)trompent...Pour une lecture iconotextuelle des recueils manuscrit (1695) et imprimé (1697) des contes de Perrault*, «Féeries», n. 11, 2014, p. 47-69;

HOOGENBOEZEM DAPHNE, *Medievalism and Magic: illustrating classical French fairy tales*. In: MONTROYA ALICIA *et al.* (edited by), *Early Modern Medievalisms. The Interplay between Scholarly Reflection and Artistic Production*. Leiden: Brill, 2010, p. 249-283;

LE MEN SÉGOLÈNE, *Mother Goose illustrated: from Perrault to Doré*, «Poetics Today», vol. 13, n. 1, 1992, p. 17-39;

MARIN LOUIS, *Les enjeux d'un frontispice*, «L'Esprit créateur», n. 3, 1987, p. 49-57;

—, *Préface-image. Le frontispice des Contes-de-Perrault*, «Europe», n. 739-740, 1990, p. 114-122;

—, *Une lisière de la lecture. Le frontispice des contes de Perrault*, «Textuel», n. 23, 1990, p. 12-20;

PALLOTTINO PAOLA, *Alle radici dell'iconografia della fiaba. Note sulle prime illustrazioni dei Contes*, «Merveilles & Contes», vol. 5, n. 2, 1991, p. 289-320;

PLANCHE MARIE-CLAIRE, *Jacques de Sève (1715-1795), dessinateur et peintre parisien: une carrière dévoilée*, «Dix-huitième Siècle», n. 55, 2023, p. 513-526;

—, *Jacques de Sève illustrateur du théâtre de Jean Racine*, «Dix-huitième Siècle», n. 37, 2005, p. 513-535;

TENÈZE MARIE-LOUISE, *À propos du manuscrit de 1695 des contes de Perrault*, «Arts et traditions populaires», n.7, 1959, p. 71-74;

VELAY-VALLATIN CATHERINE, *Charles Perrault, la conteuse et la fabuliste* : “*l’image dans le tapis*”, «Féeries», n. 7, 2010, p. 95-121.

Fonti online

GHEERAERT TONY, *Des préfaces en images: coup d’œil sur les frontispices*, «Le siècle des merveilles: Mme d’Aulnoy et Perrault. Les contes de fées littéraires français à la fin du XVII^e siècle (1690-1700)», 17 agosto 2021, <<https://merveilles.hypotheses.org>>;

Simon Fokke, Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis/Netherlands Institute for Art History, disponibile su: <<https://research.rkd.nl>>.

Charles Perrault

Biografie

BOUCHENOT-DÉCHIN PATRICIA, *Charles Perrault*. Paris: Fayard, 2018;

CHARBONNEAU JEAN-PAUL, *Charles Perrault (1628-1703) ou le plein de soleil*. Versailles: Via Romana, 2017;

COLLIN FANNY, *Charles Perrault: le fantôme du XVII^{ème} Siècle*. Draveil: Colline Édition, 2009.

Libri

CHINI-VELAN LUISA, *Carlo Perrault*. Firenze: Le Monnier, 1960;

HALLAYS ANDRE, *Les Perrault*. Paris: Perrin & C., 1926;

RABINOVITCH ODED, *The Perraults: a family of letters in early modern France*. Ithaca: Cornell University Press, 2018.

Articoli

COJANNOT-LE BLANC MARIANNE, *Les artistes privés de l'invention? Réflexions sur les «desseins» de Charles et Claude Perrault pour les Bâtiments du roi dans les années 1660*, «XVII^e Siècle», n. 264, 2014, p. 467-479;

GAILLARD AURÉLIA, *Le labyrinthe de Versailles (1674) ou le pouvoir en labyrinthe*. In: LOPEZ DENIS (sous la direction de), *Le pouvoir et ses écritures*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p. 249-271;

RABINOVITCH ODED, *Les Hommes illustres de Charles Perrault (1696-1700): nation, siècle, média*. In: CROUZET-PAVAN ÉLISABETH *et al.* (sous la direction de), *Panthéons de la Renaissance. Mémoires et histoires des hommes et femmes illustres (v. 1350-1700)*. Rome: École française de Rome, 2021;

SORIANO MARC, *Burlesque et langage populaire de 1647 à 1653: sur deux poèmes de jeunesse des frères Perrault*, «Annales: Economies, sociétés, civilisations», n. 4, 1969, p. 949-975;

TOUCHEFEU YVES, *Métamorphoses sur le Parnasse Galant: jeux littéraires de Charles Perrault*. In: PIGEAUD JACKIE (édité par), *MÉTAmorphose(s)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 131-142;

ZARUCCHI JEANNE M., *The Virtues of Inequality in Perrault's L'Apologie des Femmes*, «Cahiers du XVII^e», n. 1, 1988, pp. 81-89.

Fonti online

Monument au conteur Perrault, Musée du Louvre, 2023, disponibile su <<https://collections.louvre.fr>>.

Opere di Charles Perrault

Libri e riviste

PERRAULT CLAUDE, PERRAULT CHARLES, BEAURIN, *Les Murs de Troye ou L'origine du Burlesque*. Paris: Louis Chamhoudry, 1653;

PERRAULT CHARLES, *Labyrinthe de Versailles*. Paris: Imprimerie royale, 1677;

—, *Le Siècle de Louis le Grand: poème*. Paris: Jean Baptiste Coignard, 1687;

—, *Contes de Monsieur Perrault. Avec des moralitez*. Paris: chez la veuve Barbin, 1707;

—, *Mémoires de ma vie*. Paris: Éditions Macula, 1993;

Il Gabinetto delle Belle Arti di Charles Perrault, «Aesthetica Preprint», n. 86, 2009.

Fonti online

LEGENDRE ADRIEN, *Perrault Charles (1628-1703). Contes des fées. – Grisélidis, Peau d'Âne et Les Souhairs ridicules. Paris: Lamy, 1781*, Christie's, 2019, <<https://www.christies.com>>;

PERRAULT CHARLES (traduttore), *Hymnes de Mr. l'Abbé Santeuil, frère de Mr. Santeuil religieux de Saint Victor*, 1690, disponibile su: <<https://bibnum.institutdefrance.fr>>.

Fratelli Perrault

Opere dei fratelli Perrault

PERRAULT CLAUDE, *Voyage à Bordeaux*. Paris: Ramsay, 2010;

PERRAULT PIERRE, *De l'origine des fontaines*. Paris: Pierre Le Petit. 1674.

Articoli

BARONTINI STEFANO, SETTURA MATTEO, *Beyond Perrault's experiments: repeatability, didactics and complexity*, «Hydrology and Earth System Sciences», n. 24, 2020, p. 1907–1926;

COJANNOT ALEXANDRE, *Claude Perrault et le Louvre de Louis XIV. À propos de deux livres récents*, «Bulletin Monumental», n. 3, 2003, p. 231-239;

FERRARO LUCA, *Alessandro Tassoni nella “Querelle des Anciens et des Modernes”: le ragioni di una traduzione*, «Studi Francesi», n. 196, 2022, p. 14-25;

LECLERC JEAN, NÉDELEC CLAUDINE, *Pierre Perrault critique littéraire*, «XVII^e Siècle», n. 264, 2014, p. 429-445;

LESAULNIER JEAN, *Nicolas Perrault, théologien de Port-Royal 1624-1661*, «XVII^e Siècle», n. 264, 2014, p. 417-427.

XVII secolo: autori, autrici, letteratura, storia

Opere del XVII secolo

AA.VV, *Dictionnaire de l'Académie françoise dédié au Roy*. Paris: Coignard, 1694, 2 voll.;

FURETIÈRE ANTOINE, *Dictionnaire Universel*. La Haye, Rotterdam: Leers, 1690, 3 voll.;

L'HÉRITIER MARIE-JEANNE, *Œuvres meslées, contenant L'innocente tromperie, L'avare puny, Les enchantemens de l'éloquence, Les aventures de Finette. Nouvelles et autres ouvrages en vers et en prose*. Paris: Jean Guignard, 1696;

—, *La tour tenebreuse et les jours lumineux, Contes anglois accompagnez d'historiettes, Et tirez d'une ancienne chronique composée par Richard, surnommé Coeur de Lion, Roy d'Angleterre. Avec le récit de diverses aventures de ce roy*. Paris: Veuve de Claude Barbin, 1705;

LE ROY DE GOMBERVILLE MARTIN, *La Doctrine des mœurs qui represente en cent tableaux la difference des passions: et enseigne la manière de parvenir à la sagesse universelle. Par Monsieur De Gomberville, de l'Academie Française*. Paris: Jacques Le Gras, 1688;

Mercure Galant. Dédié à Monseigneur le Dauphin. Janvier 1697. Paris: Michel Brunet, 1697;

Mercure Galant. Dédié à Monseigneur le Dauphin. Février 1696. Paris: Michel Brunet, 1696.

SÉVIGNÉ MARIE DE RABUTIN-CHANTAL, *Lettres de Mme de Sévigné, de sa famille et de ses amis*, édité par M. MONMERIQUÉ. Paris: Hachette, 1862-1866, 14 voll;

—, *Lettres choisies*, édité par NATHALIE FREIDEL. Paris: Gallimard, 2016;

Libri

ANGENOT MARC, *Les champions des femmes. Examen du discours sur la superiorité des femmes: 1400-1800*. Montréal: Presses Universitaires de l'Université de Québec, 1977;

CHEVALIER TIMOTHÉE, *Manières de montrer Versailles. Guides, promenades et relations sous le règne de Louis XIV*. Paris: Hermann, 2012;

DOTOLI GIOVANNI, *Littérature et société en France au XVII^e siècle*. Fasano: Schena editore, 1991;

—, *L'honnête homme. Une philosophie du pouvoir*. Paris: Hermann, 2019;

FUMAROLI MARC, LECOQ ANNE-MARIE, ARMOGATHE JEAN-ROBERT (édité par), *La Querelle des Anciens et des Modernes: XVII^e-XVIII^e siècles*. Paris: Gallimard, 2001;

LEVRON JACQUES, *La cour de Versailles aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Paris: Perrin, 2010;

PETITFILS JEAN-CHRISTIAN, *Fouquet*. Paris: Perrin, 2008;

ROHOU JEAN, *Histoire de la littérature française du XVII^e siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2001;

SAULNIER VERDUN-LOUIS, *La littérature française du siècle classique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970;

SELLIER PHILIPPE, *Essais sur l'imaginaire classique: Pascal, Racine, précieuses et moralistes, Fénelon*. Paris: Honoré Champion, 2005;

SOZZI LIONELLO (a cura di), *Storia europea della letteratura francese*. Torino: Einaudi, 2013, 2 voll.;

TRUCHET JACQUES (sous la direction de), *Le XVII^e siècle: diversité et cohérence*. Paris: Berger-Levrault, 1992;

ZUBER ROGER, CUÉNIN MICHELINE, *Histoire de la littérature française: Le Classicisme*. Paris: Flammarion, 1998.

Articoli

SNYDER PATRICK, *L'amitié femme-homme entre 1600 et 1750: dénonciation de l'inégalité et dialogue égalitaire*, «L'école du genre», n. 9, 2013, p. 107-137.

Fonti online

Elisabeth-Charlotte d'Orléans, «dernière» duchesse de Lorraine, 1° aprile 2005, <<https://www.academie-stanislas.org>>.

Edizione

Libri

CHARTIER ROGER (sous la direction de), *Les usages de l'imprimé: XV^e-XIX^e siècle*. Paris: Fayard, 1987;

DE DIESBACH-SOULTRAIT VÉRÈNE, *Six siècles de littérature française. XVII^e siècle*, 2 voll.. Genève: Librairie Droz, 2005;

GOTHOT-MERSCH CLAUDINE, *Mélanges de littérature en hommage à Albert Kies*. Bruxelles: Presses universitaires Saint-Louis Bruxelles, 1985;

MARTIN HENRI-JEAN, CHARTIER ROGER (sous la direction de), *Histoire de l'édition française*, 4 voll. Paris: Promodis, 1984, vol. II: *Le livre triomphant: 1660-1830*;

REED GERVAIS E., *Claude Barbin: libraire de Paris sous le règne de Louis XIV*. Genève: Droz, 1974.

Fonti online

HUGONNARD-ROCHE BERTRAND, *Claude Barbin (1628-1698): libraire de Paris sous Louis XIV*, Le Bibliomane moderne, 2008, <<http://le-bibliomane.blogspot.com>>.

Varie

Libri

AA. VV., *Opusculum sur la langue françoise*. Paris: Bernard Brunet, 1754;

ABDEL-HALIM MOHAMED, *Antoine Galland: sa vie et son oeuvre*. Paris: A. G. Nozet, 1964;

APULEIO, *Le Metamorfosi o l'asino d'oro*. Milano: Rizzoli BUR, 2015;

ATWOOD MARGARETH, *Bluebeard's Egg*. New York: Anchor Books, 1998;

BEN JELLOUN TAHAR, *Mes contes de Perrault*. Paris: Éditions du Seuil, 2014;

BENEDETTI CHIARA, *L'Hotél de Galliffet, una sede d'Italia a Parigi. Il progetto di conservazione per lo scalone e la cupola* [Tesi di Laurea Magistrale]. Torino: Politecnico di Torino, 2019;

BORCHET TILL-HOLGER, *Jan van Eyck*. Köln: Taschen, 2022;

BUTTAY-JUTIER FLORENCE, *Fortuna. Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*. Paris: Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008;

CADARIO MATTEO, FUMARCO CRISTIANA (a cura di), *Vivere l'arte*, 3 voll.. Milano: Mondadori, 2008, vol. I, *L'Antichità e il Medioevo*;

CALVINO ITALO, *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori, 2002;

CARTER ANGELA, *The Bloody Chamber*. London: Penguin Random House, 2006;

CHRETIEN DE TROYES, *I romanzi cortesi*. Milano: Mondadori, 1983;

- DAHL ROALD, *Revolting Rhymes*. London: Penguin Random House, 2016;
- DONG ZHENG, *Mésalliances et mariages inégaux: étude de cas dans des œuvres de l'âge classique* [Tesi di dottorato]. Paris: Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, 2020;
- ESIODO, *Opere*. Torino: Utet, 1977;
- ESTÉS CLARISSA P., *Women who run with the wolves. Myths and stories of the wild woman archetype*. New York: Ballantine Books, 1992;
- FERRERO ERNESTO, *Barbablù. Gilles de Rais e il tramonto del Medioevo*. Torino: Einaudi, 2004;
- FRANCE ANATOLE, *Les Sept Femmes de la Barbe-bleue et autres contes merveilleux*. Paris: Calamann-Levy, 1909;
- HERLUISON HENRI (édité par), *Actes d'état-civil d'artistes français, peintres, graveurs, architectes, etc., extraits des registres de l'Hôtel-de-Ville de Paris, détruits dans l'incendie du 24 mai 1871*. Orléans: H. Herluison, 1873;
- JONES WILL, *Leggere le case*. Modena: Logos, 2013;
- LESSING GOTTHOLD E., *Del Laocoonte: o sia dei limiti della pittura e della poesia*. Milano: Antonio Fontana, 1833;
- MARANGONI GIORGIO, *Evoluzione storica e stilistica della moda*, 2 voll.. Milano: Edizioni S.M.C., 1989, vol. II, *Dal secolo del barocco all'ecllettismo degli stili*;
- MARIE DE FRANCE, *Lais*. Paris: Gallimard, 2020;

NICOLAS DE TROYES, *Le Gran Paragon des nouvelles nouvelles*. Paris, Bruxelles: Jules Gay, Ern. Gouin, 1866;

NOTHOMB AMÉLIE, *Barbe bleue*. Paris: Albin Michel, 2012;

PETITJEAN VINCENT, *Vies de Gilles de Rais*. Paris: Classiques Garnier, 2018;

SHAKESPEARE WILLIAM, *Othello, the Moor of Venice*. Oxford: Oxford University Press, 2006;

—, *The Tragedy of Macbeth*. Oxford: Oxford University Press, 1990;

TAN EIJNDEN ROELAND, TAN DER WILLIGEN ADRIAAN, *Geschiedenis der Vaderlandsche Schilderkunst, sedert de Helft der XVIII Eeuw* [*Storia della pittura nazionale neerlandese, dalla metà del XVIII secolo*]. Haarlem: A. Loosjes, 1817;

VAN DER AA ABRAHAM J., *Biographisch Woordenboek Nederlanden* [*Dizionario biografico dei Paesi Bassi*]. Haarlem: J. J. Van Brederode, 1859
Virgilio, *Eneide*. Roma: Newton Compton, 2012.

Articoli

CAPPELLARI VERONICA, *Il mito letterario di barbablù in una riscrittura orientale di Tahar Ben Jelloun*, «AIC», n. 26, 2020, p. 157-164;

SHEETS ROBIN ANN, *Pornography, Fairy Tales, and Feminism: Angela Carter's "The Bloody Chamber"*, «Journal of History of Sexuality», vol. 1, n. 4, 1990, p. 633-657;

STURGESS CHARLOTTE, *Manipulating Clichés: Margaret Atwood's Romance Narrative "Bluebeard's Egg"*. In: RAYNAUD CLAUDINE, VERNON PETER

(édité par), *Fonctions Du Cliché: Du Banal à La Violence*. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 1997, p. 143-148;

WOLFE LEVY DIANE, *History as Art: Ironic Parody In Anatole France's "Les Sept Femmes de la Barbe-Bleue"*, «Nineteenth-Century French Studies», vol. 4, n. 3, 1976, p. 361-370.

Fonti online

Benezit Dictionary of Artists, Oxford,
<<https://www.oxfordartonline.com>>;

Collections du Château de Versailles,
<<https://collections.chateauversailles.fr>>;

Collections du Musée du Louvre, <<https://collections.louvre.fr>>;

Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche, t. I, Col·lecció Cervantina/Biblioteca de Catalunya, <<https://mdc.csuc.cat>>;

Le costume historique. Blog consacré au costume sous l'Ancien Régime en France et en Europe, <<https://lecostume.canalblog.com>>;

National Gallery of London, <<https://www.nationalgallery.org.uk>>;

PESCIATINI ENRICO, *Come la pittura, così la poesia*, «Libreria Pellegrini»,
<www.news.libreriapellegrini.it>;

PREGLIASCO UGO, *Libreria antiquaria Pregliasco V*, 19 maggio 2011,
<<https://ilab.org>>.

Utpictura18, Laboratoire CIELAM-Aix-Marseille Université,
<<https://utpictura18.univ-amu.fr>>;

Words we're watching: 'Bluebeard', the verb, «Merriam-Webster», 2018,
<<https://www.merriam-webster.com>>;

Filmografia

Cappuccetto rosso sangue (Red Riding Hood), CATHERINE HARDWICKE, Stati Uniti d'America, 2011;

C'era una volta (Once Upon a Time), ADAM HOROWITZ, EDWARD KITSIS, Stati Uniti d'America, 2011;

Il racconto dei racconti (Tale of tales), MATTEO GARRONE, Italia, Regno Unito, Francia, 2015;

Into the Woods (Into the Woods), ROB MARSHALL, Stati Uniti d'America, 2015;

Les trésors des hôtels particuliers: du Marais aux Champs Elysées, FRANÇOISE CROS DE FABRIQUE, STÉPHANE BION, Francia, 2014;

Maleficent (Maleficent), ROBERT STROMBERG, Stati Uniti d'America, 2014;

Maleficent - Signora del male (Maleficent - Mistress of evil), JOACHIM RONNING, Stati Uniti d'America, 2019;

Shrek (Shrek), ANDREW ADAMSON, VICKY JENSON, Stati Uniti d'America, 2001;

Shrek 2 (Shrek 2), ANDREW ADAMSON, CONRAD VERNON, KELLY ASBURY, Stati Uniti d'America, 2004;

Shrek terzo (Shrek the Third), CHRIS MILLER, Stati Uniti d'America, 2007;

Shrek e vissero felici e contenti (Shrek Forever After), MIKE MITCHELL,
Stati Uniti d'America, 2010.