



**Citation:** Pacelli, S. (2025). La deformità nelle illustrazioni per l'infanzia: un itinerario storico-interpretativo tra perturbante e dimensione educativa. *Rivista di Storia dell'Educazione* 12(2):59-71. doi: 10.36253/rse-17961

**Received:** June 4, 2025

**Accepted:** July 24, 2025

**Published:** December 11, 2025

© 2024 Author(s). This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://www.fupress.com>) and distributed, except where otherwise noted, under the terms of the CC BY 4.0 License for content and CC0 1.0 Universal for metadata.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

**Editor:** Simona Finetti, Università di Roma La Sapienza.

## La deformità nelle illustrazioni per l'infanzia: un itinerario storico-interpretativo tra perturbante e dimensione educativa

### Deformity in Children's Illustrations: A Historical and Interpretative Journey between the Uncanny and the Educational Dimension

SILVIA PACELLI

Università degli Studi Roma Tre, Italia  
silvia.pacelli@uniroma3.it

**Abstract.** Children's literature, rooted from its origins in folk tales, abounds with characters whose bodies deviate from conventional norms. Over time, literature has offered numerous – also iconographically rich – representations of physical deformity. The term “deformity”, understood as a social construct, does not merely suggest non-conformity, but rather evokes the notion of the *unpleasantly* different or disfigured. As such, the sight of a deformed body often elicits a primal sense of the uncanny, a form of cognitive dissonance in the observer. Therefore, the portrayal of a monstrous body implicates complex dimensions that authors – particularly within children's literature – are called to engage with, often in the search for textual and visual strategies shaped by pedagogical intentions. While illustrators of fairy tales typically enjoy greater expressive freedom, drawing on a fantastic imaginary, other authorial approaches tend to depict a more “domesticated” deformity, conforming to established visual codes. This contribution aims to offer an interpretative analysis of the iconographic representation of the deformed body, exploring – through a diachronic perspective – the relationship between collective imaginary and educational paradigms in children's literature, from past to present.

**Keywords:** children's literature, disability, deformity, monstrosity, illustration.

**Riassunto.** La letteratura per l'infanzia, nel suo legarsi *ab origine* alle fiabe popolari, è ricca di personaggi i cui corpi presentano elementi fuori dai canoni e numerose, anche sul piano iconografico, sono le rappresentazioni della deformità in letteratura nel corso del tempo. Il termine “deformità”, come costrutto sociale, non rimanda solamente a un'immagine di non conformità, ma al concetto di “spicciolmente” diverso, sfigurato; quindi, la visione di un corpo deforme suscita nell'osservatore un'ancestrale sensazione perturbante, una dissonanza cognitiva. La rappresentazione di un corpo mostruoso chiama in causa aspetti complessi con i quali gli autori, ancor più nella letteratura per l'infanzia, sono chiamati a confrontarsi nella ricerca di soluzioni testuali e iconografiche che possono risultare condizionate da intenzionalità pedagogiche: se nella rap-

presentazione del fiabesco gli illustratori mostrano maggiore spazio di libertà figurativa aderendo a un immaginario fantastico, in altre prove autoriali prevale un'illustrazione della deformità “addomesticata” nel tentativo di aderire a un immaginario codificato. Il contributo intende effettuare un affondo interpretativo sul tema della rappresentazione iconografica del corpo deformi per indagare, in prospettiva diacronica, il rapporto che intercorre tra immaginario collettivo e dimensione educativa nella letteratura per l'infanzia tra ieri e oggi.

**Parole chiave:** letteratura per l'infanzia, disabilità, deformità, mostruosità, illustrazione.

## 1. NOI E L'ALTRO. UN INQUADRAMENTO STORICO-CONCETTUALE

Il nostro agire è costantemente condizionato da norme esplicite e implicite: «*We live in a world of norms. Each of us endeavors to be normal*», osserva Lennard J. Davis (2006, 3). Nell'ambito dei Disability Studies, lo studioso statunitense ritiene fondamentale avviare la propria riflessione sul concetto di disabilità a partire dalla problematizzazione del concetto stesso di norma. Secondo Davis, il “problema” della persona disabile non risiede tanto in una condizione individuale, quanto nel modo in cui la società costruisce l’idea di normalità. Infatti, sebbene gli esseri umani tendano naturalmente a confrontarsi con gli altri, «*the idea of a norm is less a condition of human nature than it is a feature of a certain kind of society*» (*ibidem*). È la società, dunque, a stabilire quali caratteristiche definiscono la normalità e, di conseguenza, a produrre quegli stigmi – culturalmente e storicamente determinati – che portano all'esclusione di coloro che non vi rientrano e che possono derivare, ad esempio, da tratti estetici che si discostano in modo marcato dalle norme dominanti (Goffman 1963).

Questo processo di costruzione sociale della normalità e di esclusione della differenza si intreccia profondamente con le rappresentazioni culturali che, nel tempo, hanno dato forma all’idea di alterità. Nel corso dei secoli, infatti, il significato di “altro da noi” è stato oggetto di numerose letture e interpretazioni di natura sociale e culturale e la stratificazione di significati e di prospettive che si sono depositate nel tempo rendono la decifrazione del bagaglio mitologico dell’umanità – entro cui rientra anche la figura del “deforme” – un’opera tutt’altro che agevole (Girard 2016, XII). In questo senso, l’indagine sulla raffigurazione di personaggi deformi nella letteratura per l’infanzia risulta particolarmente complessa per l’intreccio degli apporti ermeneutici necessari alla ricerca e per le questioni epistemologiche implicate.

Il corpo, in quanto manifestazione fisica e simbolica al contempo, ha una sua storia sociale anche se per molto tempo omessa o rimossa, almeno fino alla rivoluzione storiografica compiuta dagli annualisti, con riferimento soprattutto all’opera di Jacques Le Goff (2003).

In particolare, lo studioso francese sostiene che il corpo sia da sempre oggetto di controllo e di azioni normalizzanti, tanto più nel caso di creature solitamente caratterizzate da anomalie fisiche che divengono, proprio per questo, testimoni chiave della storia del corpo (Le Goff 2003, 134). Michel Foucault (1961, 1963, 1975) nelle sue riflessioni colloca il corpo in una “microfisica del potere” perché immerso nel dominio della politica; ciò è ancora più vero nel caso di corpi fuori dalla norma, investiti da rapporti di potere che hanno su di essi una presa diretta addestrandoli, martirizzandoli o obbligandoli ad aderire a certi riti e credenze. Allo stesso modo, pure le emozioni che la vista del corpo deformi può suscitare – quali pudore, disagio, paura – hanno una loro storia ed evoluzione (Harré 1992; Rosenwein 2016). L’illustrazione, come tutti i prodotti artistici e gli artefatti umani, nel tempo è riuscita a intercettare e a restituire tali percezioni sociali divenendo testimone di una storia di lunga durata del corpo e del suo rapporto con i criteri condivisi di norma, bellezza e accettabilità.

Pertanto, il concetto di deformità che qui si vuole esplorare appartiene a un campo semantico di difficile definizione, perché in costante evoluzione e non completamente coincidente con quanto si intende oggi con il termine “disabilità”. Per cercare di dirimere la polivalenza semantica che accompagna questo concetto, si riporta la definizione che ne fornisce il vocabolario Treccani: «è deformi cioè che è o appare lontano dalla forma naturale e, quindi, brutto, spiacevole a vedersi»<sup>1</sup>. Centrale appare quindi non tanto l’essere diverso dal consueto e dalla “forma naturale”, quanto piuttosto l’essere “spiacevolmente” diverso, brutto, contraffatto, al limite del ripugnante; il termine si connota di una valutazione negativa, che pure la parola in sé nella sua derivazione dal latino non possiederebbe (Bellatalla 2002, 91).

Non è possibile, sostiene Umberto Eco (2007), prendere in esame la bruttezza – e quindi anche la deformità – senza tenere parallelamente in considerazione la definizione di bello, in quanto sua controparte simboli-

<sup>1</sup> Anche il vocabolario Garzanti concorda con la definizione fornita da Treccani: «è deformi cioè che si allontana dalla forma naturale o normale e perciò risulta brutto, sgradevole a vedersi».

ca. Ma se la storia della bellezza può avvalersi di un'ampia serie di testimonianze storiche che consentono di dedurre il gusto estetico di un'epoca, per ciò che è brutto, sgradevole, fastidioso, si dovrà andare alla ricerca di tracce nelle rappresentazioni visive prodotte dall'uomo (Eco 2007, 8): per poter comprendere il "brutto formale", inteso come effetto dello squilibrio nella relazione organica tra le parti di un tutto, è necessario quasi sempre procedere per inferenze dalle rappresentazioni artistiche di una data cultura.

La dimensione corporea nella disabilità si configura come dimensione che diaconicamente vede una parabola ascendente dall'esclusione, la marginalizzazione e l'ocultamento nell'antichità, all'affermazione come dimensione ineludibile oggi (Zappaterra 2010, 147). Nonostante ciò, la visione di un corpo "altro", che incarna una profonda distorsione rispetto alla norma, suscita reazioni ataviche apparentemente opposte di orrore e fascinazione (Stiker 2019, 70). È Sigmund Freud a formulare una delle prime chiavi interpretative per comprendere il tema definendo la dimensione del "perturbante" come qualcosa che disorienta rompendo i netti confini tra sé e l'altro: «il profano vede qui la manifestazione di forze che non aveva supposto trovare nel suo prossimo, ma di cui è in grado di percepire oscuramente il moto in angoli remoti della propria personalità» (1969, 269). La visione di un corpo deforme è "perturbante" perché in esso si avverte qualcosa di familiare ma anche qualcosa di inaspettato e non riconoscibile. Questo processo di non riconoscimento genera una dissonanza cognitiva: la vista di un elemento che viene percepito come "innaturale" rompe l'armonia psichica (Jentsch 1983), porta a una reazione d'incertezza nella decifrazione (Schianchi 2019, 15).

Pur nella sua infinita variabilità, l'altro raramente si allontana da schemi comuni, «pur altro da me, pur diverso da me, è sempre e comunque anche come me; lo vedo, lo ascolto e lo riconosco» (Gaston 1988, 17): quando l'altro però si propone con dei tratti estremamente diversi e dirompenti nella loro immediata espressività, «la persona non è più quello che è, ma è sostituita dalle immagini di cui in quel momento diventerà portatrice; è quello che appare, e cioè, nel senso letterale del termine, una immagine mostruosa [...] una immagine limite, potremmo chiamarla di allarme» (*ibidem*). L'immagine di un corpo "spiacevolmente" diverso, per tornare alla definizione di deformità, smuove le nostre paure e i nostri timori più profondi in un «ritorno del rimosso che torna in superficie alla vista dell'infermo» (Schianchi 2019, 14); inoltre, suscita un timore radicale che ci riguarda due volte e per questo ancora più disturbante: uno «scacco della vita» (Canguilhem 1976, 239) che avrebbe potuto prodursi in noi, ma anche che potrebbe

essere generato da noi. L'insopportabilità di osservare una sostanziale differenza nell'altro deriverebbe, dunque, dal fatto che essa cela in realtà una più profonda uguaglianza, difficile da accettare, (Girard 1980) che ha subito una «degenerescenza» (Eco 2007, 15).

Le persone con una deformità sono state spesso equiparate nell'immaginario collettivo a esseri mostruosi, a "fenomeni da baraccone" o a "scherzi di natura" in un'operazione che sembrerebbe finire per negarne addirittura lo status umano (Fiedler 2018). Il termine "mostro" indica un qualcosa di portentoso, un prodigo o, al contrario, qualcosa di negletto e orripilante: etimologicamente esso parrebbe derivare dal verbo latino *moneo*, ammonisco, o da quello di *monstro*, esibisco: "mostro" è la parola più antica per indicare le anomalie umane e, sino a un periodo recentissimo, è stato anche il termine comunemente usato nei trattati medici sulla deformità (Fiedler 2018, 27).

Entrambe le connotazioni – mostruoso e deforme – rimandano a sproporzioni fisiche che non si conformano a norme o canoni prestabiliti. Queste sproporzioni si legano profondamente a una dimensione mitologica, che differenzia le persone deformi o mostruose da altre categorie che i primi teratologi francesi chiamarono *mutilés*, quali ciechi, sordi, muti, zoppi, storpi, gobbi, paraplegici e molte altre classificazioni di diversità: i casi di *mutilés* non sembrerebbero suscitare né il terrore soprannaturale né la naturale meraviglia che si prova di fronte a una persona o un personaggio con delle deformità. Egli è

uno di noi, un figlio umano di genitori umani, trasformato però da forze che non comprendiamo bene in qualcosa di mitico e di misterioso come non lo è mai un semplice storpio. Incrociando l'uno o l'altro per strada, possiamo essere tentati di distogliere gli occhi e di guardare; ma nel caso dello storpio non percepiamo alcuna minaccia a quei limiti disperatamente difesi dai quali dipende qualunque definizione dell'equilibrio mentale. Solo il vero *freak* contesta i confini tradizionali tra maschio e femmina, sessuato e asessuato, animale e umano, grande e piccolo, io e altro, e quindi tra realtà e illusione, esperienza e fantasia, dato di fatto e mito (Fiedler 2018, 36-37).

È, però, l'atteggiamento di chi osserva l'altro, «connotandolo e denotandolo come *altro da sé*, che lo riduce alla funzione di espressione di ciò che è anormale e, quindi, alieno. *L'altro* (*Alius*) diviene così il *mostro* per eccellenza, l'oggetto (non più soggetto) che segna il confine tra l'umano e il non umano» (Bocci e Guerini 2022, 19). Il disagio subliminale menzionato poc'anzi, percepito al di sotto della soglia di coscienza, si riflette all'interno delle strutture della letteratura e del discorso letterario stesso creando un "nervosismo estetico" (Quayson 2007) in grado di smuovere reazioni forti e istintive: ne

nasce un artificio stilistico ampiamente utilizzato come motore dell'azione narrativa stessa.

In linea con tale idea, Leslie Fiedler nel suo saggio *Freaks, miti e immagini dell'io segreto* (2018) esamina la lontana origine di alcune figure mostruose che non hanno avuto alcun riscontro nei *freaks* reali, smentendo la teoria secondo la quale sia stata l'osservazione delle malformazioni umane a precedere la nascita di mostri mitici: al contrario, «ogni volta che non sono riusciti a trovarli in natura, gli uomini hanno creato con parole e immagini i mostri nei quali avevano bisogno di credere» (Fiedler 2018, 40). Già in epoca medievale l'encyclopedica trattazione *Isidoriana de portentis*, attribuita a Isidoro di Siviglia, teneva in considerazione questa duplice natura – reale e mitologica – della *deformitas*, distinguendo tre categorie principali di portenti: gli individui con sproporzioni, eccessi o mancanze; gli interi popoli segnati da caratteristiche fisiche che li rendevano agli occhi occidentali “mostruosi”; infine, i *portenta ficta*, individui mostruosi fantastici o letterari<sup>2</sup>. Nelle narrazioni riguardanti la deformità le dimensioni di finzione, mitologia e immaginario si uniscono a osservazioni e conoscenze scientifiche, rendendo i due campi più confusi e difficilmente discernibili.

## 2. DEFORMITÀ E LETTERATURA PER L'INFANZIA

Tra mito e immaginario, le figure “difformi” – che assumevano comunemente connotati mostruosi e perturbanti – hanno da sempre esercitato fascino sugli uomini e abitato le narrazioni di tutti i tempi. Esse scaturivano dalla necessità di trovare una spiegazione alla diversità corporea e traevano ispirazione dalle credenze popolari per le quali il “deforme” incarnava il simbolo dell’alterità stessa. L'influenza dei mostri sull'immaginazione dell'uomo e il loro effetto sulla mente umana sono ampiamente testimoniati non solo nella letteratura, ma anche nella scultura e nelle arti decorative attraverso i secoli (Thompson 2001); la pervasività di figure spaventosamente deformi coinvolge inevitabilmente anche la storia della letteratura per l'infanzia, che trae origine dalle forme più antiche di letteratura popolare abitata da «gobbi, nani, mostri mutanti, creature bizzarre, deformi o esseri afflitti da misteriose infermità» (Beseghi 1997, 7).

Se le figure di diversità trovano nella letteratura per l'infanzia il loro santuario e la loro sede naturale (Casella 1997, 92), la storia della rappresentazione della deformità segue un suo percorso più complesso poiché essa si caratterizza, come esaminato, non solamente per

il suo portato di sostanziale differenza, ma anche per una “spiacerevolezza” che suscita sensazioni di pericolo, fastidio, meraviglia, paura, «un senso di sgomento, quasi religioso, che provano i bambini la prima volta, un “brivido ancestrale”» (Fiedler 2018, 28). Ma come si lega questo sentire a una letteratura destinata all'infanzia, per sua natura fulcro di complesse istanze d'intrattenimento ed educazione al contempo?

Questa ambigua convivenza si manifesta ancor più nelle illustrazioni per l'infanzia poiché il linguaggio iconografico, grazie al suo potere intrusivo e suggestivo, è capace di comunicare in via immediata e sub-consciente (Farné 2006, XIII) e di veicolare immagini ancor più pregnanti e di lunga durata nel giovane lettore rispetto a quelle del testo scritto (Lepri 2016). Il mostruoso trova uno spazio proprio nelle illustrazioni della letteratura per l'infanzia, accompagnando in diversi modi le narrazioni per i più giovani: esso subisce alcuni importanti mutamenti categoriali e figurativi nel corso del tempo e fornisce una preziosa testimonianza del momento storico-culturale, così come delle influenze educativo-pedagogiche che investono la letteratura per l'infanzia e dell'atteggiamento che, di volta in volta, lega età adulta e bambini.

Si cercherà, nei paragrafi seguenti, di tracciare un'evoluzione di questi aspetti attraverso alcuni momenti esemplificativi, nell'illustrazione per l'infanzia, di atteggiamenti prevalenti; si individueranno, inoltre, alcune raffigurazioni emblematiche che evidenziano le tendenze principali. Per una presentazione più chiara del fenomeno, si è scelto di delineare l'evoluzione raggruppando le idee e le rappresentazioni in tre momenti particolarmente significativi: a ciascuno di questi momenti sarà dedicato un paragrafo per la cui denominazione si è recuperata la classificazione proposta da Alfred e Françoise Brauner nel volume *Storia degli autismi: dalle fiabe popolari alla letteratura scientifica* (2002), particolarmente efficace anche in questa occasione.

### 2.1. Il tempo delle fate e dei re

Sin dagli albori della produzione artistica, gli uomini hanno intagliato nella roccia o dipinto sulle pareti delle grotte figure dai tratti anomali. Queste figure – spesso con attributi assimilabili a chi poi sarebbe stato definito un *freak* (fenomeno da baraccone, rarità biologica) e sarebbe stato esposto nei popolari spettacoli (*freak show*) del XIX secolo – sono divenute idoli o immagini sacre, per cui la deformazione del corpo umano assumeva un valore simbolico e rituale. Le anomalie venivano interpretate secondo credenze e miti e le nascite di bambini con deformità fisiche erano considerate un

<sup>2</sup> Il testo si rifà alle riflessioni pascalistiche agostiniane espresse in *De civitate dei* (413-426).

segno nefasto, un presagio di disastri e calamità: vi erano esperti di fetomanzia, che effettuavano predizioni attraverso i feti, o di teratoscopia, pratiche di divinazione basata sull'esame delle nascite deformi.

In un lessico babilonese di "mostrologia" del 2800 a.C., il più antico documento in merito (Fiedler 2018, 33), vengono individuate tre sottoclassi di individui mostruosi: i *monstres par excès*, *monstres par défaut*, e i *monstres doubles*. Individui con queste caratteristiche hanno sempre suscitato lo stupore dell'umanità e le narrazioni su di essi sono entrate a far parte delle tradizioni e delle leggende tramandate dai popoli di tutte le culture (Thompson 2001, 17). Accenni ed elementi di questo materiale folklorico sono presenti anche nella fiaba come narrazione universale e prima forma di testualità narrativa con la quale, nel corso della storia, l'infanzia entra spontaneamente in contatto (Zipes 2012): nella fiaba, del resto, «erano attive ansie, paure, incubi, mostri che abitano/abitavano la coscienza infantile e l'immaginario che ne regolava l'esperienza» (Cambi 2002a, 7).

Il deformè è uno dei *topoi* più diffusi nella fiaba popolare e accompagna la nascita stessa del racconto orale: se di molte mostruosità attribuite agli esseri umani nelle tradizioni più antiche è responsabile soltanto l'immaginazione, poiché sembra esservi stata una tendenza costante a raffigurare creature immaginarie dai tratti umani, è tuttavia possibile che alcune mostruosità siano effettivamente esistite.

L'aspetto di quegli strani fenomeni doveva suscitare meraviglia e timore nelle menti di quanti li vedevano, così che le descrizioni della loro esistenza si diffondevano ovunque. Superstizioni e credenze relative a esseri mostruosi sono comuni tra le popolazioni più diverse di Oriente e di Occidente, e paleamente hanno esercitato una profonda influenza sulla mente umana (Thompson 2001, 18).

Lo studio della fiaba permette di accedere a quella "quota profonda", ancestrale, dell'umano che abita ancora il nostro inconscio, il nostro immaginario e la nostra cultura attraverso i miti, che stanno ancora al fondo del nostro io (Cambi 2002b, 13). I racconti e le leggende sono la memoria dei popoli: in essi tutto corrisponde a qualche realtà del passato, tra cui le superstizioni ispirate dalla paura.

Una incertezza fondamentale è quella riguardante i limiti del nostro corpo, timore ancora maggiore nell'infanzia per via dei cambiamenti evolutivi che si vivono e della difficoltà a definirsi: «il mito dei mostri nasce due volte nella psiche. Ha origine nelle segrete paure dell'infanzia e si rafforza all'inizio dell'adolescenza» (Fiedler 2018, 46); è in questo momento, infatti, che il ragazzo e la ragazza paragonano la propria fisicità "mutante" con

quella degli altri sentendosi non di rado come dei veri e propri *freaks*. Le metafore più comuni di tale incubo riguardano le dimensioni relative e si esprimono in figure di giganti (*monstres par excès*), ma anche di nani o di esseri straordinariamente piccoli (*monstres par défaut*), tutti assai ricorrenti nella fiabistica popolare (Thompson 1979; Bernardi 2016): *Pollicino* di Charles Perrault, *Mignolina* di Hans Christian Andersen – raffigurata dall'illustratore danese Vilhelm Pedersen in un leggiadro legame con la natura –, o *Cecina* nella racconta di Luigi Capuana, illustrata tra gli altri da Enrico Mazzanti, sono solo alcuni dei personaggi miniaturizzati – bambini non più grandi di dita delle mani – coinvolti in avventure e peripezie che ne mettono costantemente a rischio la sopravvivenza e racchiudono simbolicamente i tratti essenziali della forza e della vulnerabilità di quella condizione "altra" che è l'infanzia (Bernardi 2009).

Il pittore francese Gustave Doré – illustratore di alcuni tra i più importanti capolavori classici come pure di molte raccolte di fiabe – è tra coloro che, con le sue incisioni xilografiche dal gusto romantico ma anche epico e drammatico, meglio sono riusciti a rappresentare visivamente tali sproporzioni sia in caso di racconti fiabeschi che di opere letterarie. È Doré a illustrare l'opera



Figura 1. Illustrazione di Gustave Doré della fiaba di *Pollicino* (Perrault 1867).

*Gargantua e Pantagruel* (Rabelais 1854), romanzi che, in epoca rinascimentale, rappresentano un vero e proprio ribaltamento dei fenomeni del mostruoso e della bruttezza. Infatti, se secondo i criteri classici medievali i giganti protagonisti sono deformi perché sproporzionati, essi assumono anche dei connotati leggendari e grotteschi, ben evidenziati da Doré nelle sue incisioni.

Le figure straordinariamente piccole o grandi rappresentano delle sproporzioni rispetto al corpo a cui siamo normalmente abituati, ma non presentano ancora quegli elementi "perturbanti" tipici della deformità; per questi, bisogna riferirsi alle categorie di individui mostruosi quali i doppi e gli ibridi, più avanti illustrati.

In ogni nucleo della fiaba popolare di ogni tempo e area geografica sono presenti figure o personaggi che possono rientrare nelle categorie del doppio o dell'ibridazione, spesso con un ruolo esemplare, come invito a seguire o rifuggire certi atteggiamenti, e con funzione regolativa (Bellatalla 2002, 94). Ad esempio, la convinzione che la nascita di un bambino deforme fosse segno della collera divina è sopravvissuta in Europa sino alla

fine del XVI secolo. Così, in molte fiabe, l'arrivo di un bambino "mostruoso" appare come punizione inflitta a coppie troppo impazienti di avere un figlio. Il popolo si spiegava il fenomeno della deformità attraverso questa leggenda, che però si fondava anche su un'esperienza fattuale osservata nel tempo: le coppie che a lungo non riuscivano a generare un figlio rischiavano più di altre di mettere al mondo un bambino con delle anomalie a causa di disturbi ormonali o di altro genere dei genitori (Fiedler 2018, 46).

La novella *Il ragazzo con due teste* (Perodi 1920) ben rappresenta tali credenze e alcune tendenze culturali e sociali che ritornano insistentemente nei racconti con personaggi con disabilità. Collocata nella raccolta *Le novelle della nonna: fiabe fantastiche*, considerata un "caso a parte" nella produzione letteraria dell'Italia umbertina (Boero e De Luca 2005, 73), narra le vicende di un noto pittore a cui viene predetto che avrà un figlio con tanto cervello da riempire due teste e stupire tutti. Il figlio, però, tarda ad arrivare e il padre è impaziente; un giorno incontra una vecchiona zoppa e, affidandosi ai suoi consigli, inizia a pregare il Diavolo per avere il figlio che gli era stato promesso. Il figlio nasce fisicamente "con due teste" e viene allontanato da tutti, anche dallo stesso padre che lo definisce un mostro. Il giovane cresce lontano dai genitori che lo hanno rifiutato, ma, divenuto abbastanza grande, decide di tornare al suo paese in cerca di vendetta: la madre muore all'istante dallo spavento, mentre il padre, ormai malato e solo, lo accoglie chiedendo scusa per i suoi peccati e i due si ricongiungono; a questo punto la Madonna concede una grazia e trasforma il ragazzo facendolo tornare ad una vita "normale"<sup>3</sup>.

L'attenzione all'opera di Emma Perodi si deve ad Antonio Faeti (1997), il quale riporta luce sulle *Novelle della nonna* che considera un classico della letteratura italiana di straordinaria originalità, poiché attinge dal racconto leggendario, dalla narrativa fantastica, dalla tradizione favolistica, dalla cultura folklorica, dal romanzo gotico e dal racconto storico. Faeti, autore anche dell'opera seminale per lo studio dell'illustrazione per l'infanzia *Guardare le figure* (1972), esalta le incisioni di Gustavo Piattoli che accompagnano il volume: queste riescono a rendere non solo l'ambientazione della campagna e dei paesi del Casentino, ma anche il regno del magico, dell'oscuro e del misterioso in cui le storie si inoltrano portando alla luce paure profonde senza celare nulla allo sguardo e anzi restituendo il tutto con immagini dai tratti realistici e dettagliati. L'illustrazione, che mostra la condizione di Giano Bifronte del giovane

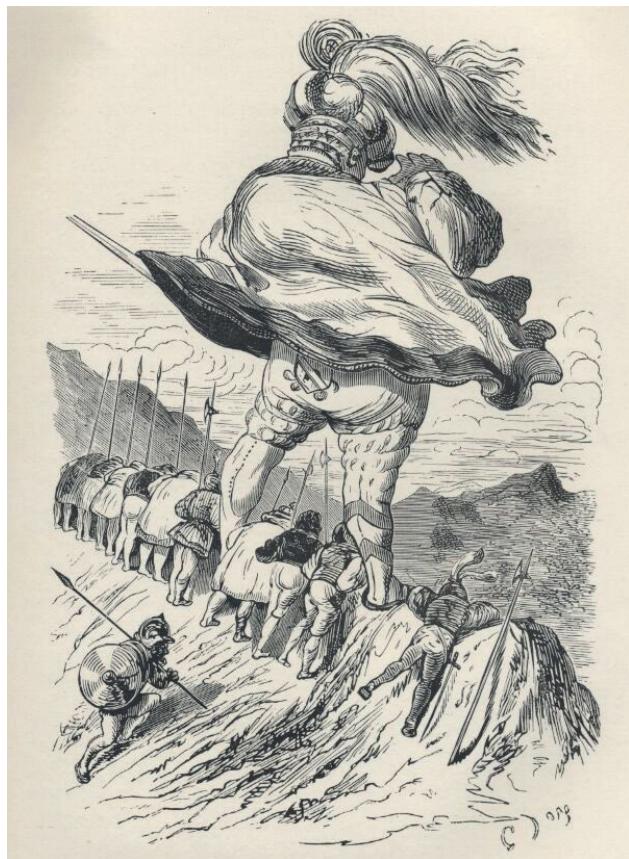


Figura 2. *Gargantua e Pantagruel*, illustrato da Doré (Rabelais 1854).

<sup>3</sup> Molte fiabe prevedono un epilogo con una magica guarigione del personaggio e una rimozione dell'elemento che lo rendeva diverso e per questo socialmente escluso (Pacelli 2023).

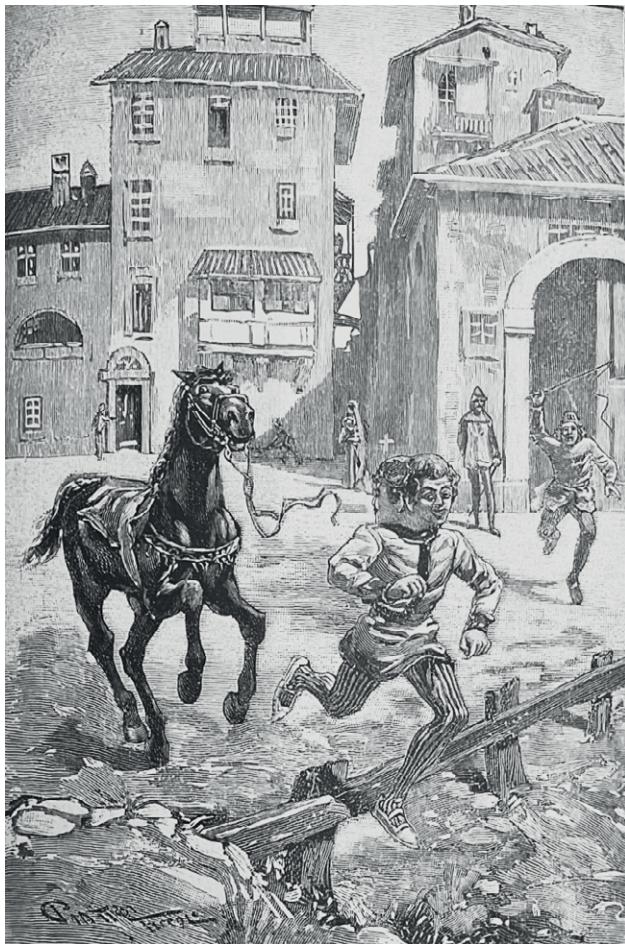


Figura 3. *Il ragazzo con due teste*, illustrato da Gustavo Piattoli (Perodi 1920)

protagonista della novella, turba le categorie percettive imponendosi come una delle immagini dalla più forte carica comunicativa di duplicità e riprendendo uno dei temi più ricorrenti in letteratura, quasi una “ossessione letteraria” (Rutelli 1984, 8), quello del doppio, che incruisisce l'uomo da moltissimo tempo.

Il tema della deformità come elemento punitivo in caso di comportamenti errati o di eccessiva impazienza ritorna in molte altre fiabe, come ad esempio in quella di Gian-Porcospino raccolta dai fratelli Grimm ne *Le fiabe del focolare*. Sebbene non vi sia un diretto intervento demoniaco, anche qui un uomo desidera così ardentemente un figlio da volerlo anche fosse stato un porcospino. Il bambino che la moglie metterà al mondo poco dopo sarà effettivamente un ibrido, mezzo umano e mezzo porcospino, e verrà ritenuto immediatamente frutto di un maleficio. Gian-Porcospino, dopo anni vissuti in isolamento dietro la stufa di casa, circondato dalla disperazione del padre che si augura la sua morte,



Figura 4. Illustrazione di Otto Ubbelohde della fiaba *Gian-Porcospino* (Grimm 1907)

decide di partire in sella al suo gallo e incominciare la sua avventura tra incontri e truffe a suo danno, perché ritenuto da tutti uno stolto.

La “bizzarra” fisicità di Gian-Porcospino diviene simbolicamente sintomo della difficoltà ad avvicinarsi alle deformità fisiche, all’alterità, per via dei suoi aculei pungenti, che gli impediscono persino di essere allattato. La fiaba possiede anche dei risvolti particolarmente crudi, come nella scena in cui egli punisce la figlia del primo re facendola sanguinare e disonorandola con le sue spine. Le illustrazioni all’edizione del 1907 – di Otto Ubbelohde, il più noto tra gli artisti tedeschi a lavorare alle fiabe dei Grimm – al contrario degli esempi precedenti, sembrano tralasciare completamente la carica disturbante del personaggio per restituirne un’immagine più “addomesticata” e meno difforme che suscita piuttosto tenerezza.

A suo modo anche *Pierino Porcospino* (Hoffmann 1861) – prima vera icona della letteratura per l’infanzia (Negri 2018, 9) ideata da uno psichiatra francofortese, direttore dell’Istituto per dementi ed epilettici di Francoforte – è un diverso, un “mostro”<sup>4</sup>, anche se nella cornice parodistica della storia educativa: ritorna nel personaggio la simbologia delle spine ma anche dell’essere ibridato tra umano e animale. Con aria quasi rassegnata, Pierino troneggia sul piedistallo che lo espone, come uno dei fenomeni dei *freak show* ottocenteschi, prestandosi a una riflessione sulla figura ambivalente dell’*enfant sauvage*,

<sup>4</sup> Sugli aspetti che rendono l’opera estremamente interessante per la discontinuità che rappresenta e le novità che introduce dal punto di vista narrativo e iconografico, si rimanda a Negri 2018.



Figura 5. Pierino Porcospino (Hoffman 1861). Il ritratto del personaggio ha subito negli anni moltissime trasformazioni che hanno accentuato, a seconda delle edizioni, gli elementi di selvaticezza o altri aspetti (Negri 2018).

sospeso tra natura e cultura, sul rapporto con la norma e la speranza in un ritorno alla natura (Baraldi 2006). Fu lo stesso Hoffmann a prestare particolare cura all'illustrazione controllando che il disegnatore chiamato a trasferire le sue composizioni dilettantistiche del manoscritto sulle lastre tipografiche non rendesse Pierino troppo "ideale".

La letteratura per l'infanzia, sostiene Giorgia Grilli (2011), restituisce in moltissimi casi il senso di precarietà tra umano e non umano, la «sensazione che sia mancato e manchi sempre pochissimo perché l'uomo non diventi a tutti gli effetti uomo» (25): da Peter Pan – mezzo bambino e mezzo uccello –, a Pinocchio – creatura sospesa tra regno vegetale e umano –, a Mowgli, ai bambini acquatici di Charles Kingsley o alle figure fiabesche illustrate da Arthur Rackham – che ha dato vita nella prima metà del Novecento alle creature immaginarie di innumerevoli fiabe e classici della letteratura per l'infanzia – l'infanzia vive sospesa tra natura e cultura.



Figura 6. Incisione su legno a colori di Walter Crane per *Beauty and the Beast* (1874).

Tuttavia il personaggio ibrido per eccellenza, che ha nutrito l'immaginario di intere generazioni con le sue metamorfosi, è rintracciabile nella fiaba nota con il titolo de *La Bella e la Bestia*, un racconto della tradizione orale presente in varie forme nelle fiabe popolari e reso celebre grazie a Jeanne-Marie Leprince de Beaumont nella sua riduzione per l'infanzia del 1757. Per alcuni, anche questa fiaba potrebbe trarre ispirazione da situazioni realmente accadute in cui giovani di rango inferiore venivano costrette a sposare uomini dall'aspetto "mostruoso", affetti da irtsitismo, e per questo assimilati a esseri animali. Le immagini della versione illustrata della fiaba di Walter Crane (1874), pilastro dell'illustrazione inglese del XIX secolo, spiazzano l'osservatore con elementi contrastanti: la Bestia ha le sembianze di un cinghiale che spaventa chi lo incontra, ma è anche un gentiluomo benvestito, con tanto di monocolo, in un ambiente liberty e aristocratico. In questo modo, l'illustratore crea un effetto di dissonanza comica, perché paradossale, evidenziando i toni di scherno delle convenzioni piuttosto che quelli della paura della fiaba. Intesi come moniti dagli educatori, molti racconti dalle tinte morali finivano invece per essere anche fonte di divertimento: alcune opere e alcune immagini aprono una breccia nella fantasia infantile ed è probabile che «i bambini abbiano talvolta letto tali racconti, nei quali si mischiavano fatalmente

piacere e paura, in un modo contrario agli intenti pedagogici» (Richter 1992, 44).

In generale, le fiabe mostrano un'immagine negata, svalutata, occultata del corpo del disabile, perché corpo malato, debole, deformi e perciò stigmatizzato e posto *ex limine* rispetto allo spazio ideologico-culturale della città (Foucault 1976; Fratini 1997). I personaggi mostruosi, deformi, «si trovano in una zona geografica sconosciuta, ai confini del mondo esplorato, e danno sollievo alla paura nel cuore delle persone» (Stiker 2019, 69); inoltre, i motivi del fiabesco cercano di dare spiegazioni a fenomeni ancora di difficile comprensione, tra mito e realtà.

## 2.2. Il tempo dei medici e dei pedagogisti

Per poter meglio comprendere alcuni cambiamenti riguardanti il tema d'indagine, è necessario soffermarsi seppur sinteticamente su alcuni importanti mutamenti che coinvolgono l'Età Moderna: in questo momento, infatti, comincia a profilarsi un approccio alla disabilità che poggia su nuove conoscenze anatomo-fisiologiche (Trisciuzzi 2003). Se l'epoca medievale si poneva sotto il segno dell'etica cristiana, si giunge qui a prenderne profondamente le distanze in un atteggiamento illuminista (Stiker 2019, 91). Iniziano ad affacciarsi idee che riconoscono anche alle deformazioni delle cause materiali ed ereditarie, superando almeno al livello teorico la visione demonologica che aveva caratterizzato le epoche e le narrazioni precedenti. Un nuovo sistema di pensiero medico-scientifico si impone nel XVI secolo e libera gradualmente dall'idea di giustizia divina in favore di una concezione di causalità naturale, non più morale.

Nel nuovo interesse scientifico e classificatorio del mondo noto dell'Età Moderna, proliferano opere consacrate ai prodigi, al mostruoso, al miracoloso, con intenti enciclopedici (Andretta 2015), accompagnate da numerose e dettagliate tavole illustrate xilografiche, come l'importante opera *De monstres et des prodiges* (1573) in cui il padre della chirurgia moderna Ambroise Paré elenca tutti i fenomeni mostruosi conosciuti all'epoca. Fondamentale è anche l'opera di Ulisse Aldrovandi *Monstorum Historia* (1642), un trattato universale sui mostri e i prodigi della natura<sup>5</sup>. L'atteggiamento verso queste creature non è più né di paura, né di decifrazione del loro significato mistico, quanto piuttosto di «curiosità scientifica o almeno pre-scientifica» (Eco 2007, 242).

<sup>5</sup> Tra gli altri, si ricorda anche l'opera *Proditorum ac ostentorum chronicon* di Conrad Licostene (1557), corredata da 1500 xilografie di fattura eccezionale, realizzate dai migliori artisti della scuola tedesca del periodo. Tutte queste opere fungono in qualche modo da preludio alla grande impresa dell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert e all'espansione intellettuale dell'illuminismo.



Figura 7. *Orbis sensualium pictus* (Comenius 1705, 55). La figura mostra l'immagine ripresa dal volume in inglese, nella traduzione di Charles Hoole. La didascalia chiarisce cosa si intende per "Persone mostruose e deformi": coloro i cui corpi si discostano dalla forma comune. Non vi è menzione alla natura, ma alla norma, alla forma comune. L'illustrazione è accompagnata nella pagina successiva da una legenda dei tipi di deformità rappresentati.

Sebbene non si tratti di opere per l'infanzia, necessariamente questo substrato culturale influenza anche il modo di raccontare il corpo deformi alle nuove generazioni e in questo desiderio enciclopedico-classificatorio si colloca anche l'opera di Comenio *Orbis sensualium pictus* del 1658. Il volume, un piccolo sillabario del mondo delle "cose sensibili" con centocinquanta incisioni su rame e testi semplici, viene comunemente considerato il primo libro illustrato pensato interamente per i ragazzi e per la loro alfabetizzazione (Terrusi 2011, 156).

È interessante notare che, nonostante l'intento didattico, nelle tavole di Comenio appaiono anche creature mitologiche e immagini meno orientate strettamente al realismo; tra queste, è prevista anche un'illustrazione per le "Persone deformi e mostruose" all'interno della categoria dedicata all'uomo e alla sua anatomia. Questa presenza testimonia il cambiamento di atteggiamento in atto menzionato: il deformi non è più solo territorio del racconto popolare o delle credenze folkloriche, ma anche del mondo delle cose sensibili.

### 2.3. Il tempo degli scrittori

Nel corso dell'Ottocento e del Novecento il racconto per l'infanzia ha uno sviluppo contrassegnato dalla sempre più centrale presenza dell'autore e dall'allontanamento progressivo dal genere-fiaba (Cambi 2002b, 17): Carlo Collodi con *Le avventure di Pinocchio* si rifà alla fiaba popolare, ma ne oltrepassa i confini tradizionali attraverso una rielaborazione autoriale che introduce una riflessione più complessa sul processo educativo e una vivace inventiva linguistica, segno distintivo del suo stile personale; Lewis Carroll opera un distacco ancora più netto dalla fiaba popolare con *Alice's adventures in Wonderland* (1865). Il racconto si fa luogo della diversità, ma in un mondo rovesciato, in cui non vi è spazio per il mostruoso, bensì per l'assurdo. L'opera di Carroll, nata come omaggio all'infanzia (Vassalli 2023, 5), incarna la confusione dell'infanzia stessa legata alle proporzioni e alle dimensioni relative: Alice continua a ingrandirsi e a rimpicciolirsi, proprio come avviene ai bambini a seconda del contesto e dell'occhio in cui si vedono riflessi (Fiedler 2018, 41).

La storia di Alice è inscindibilmente legata alle immagini di John Tenniel – pittore, illustratore e caricaturista, acclamato disegnatore della rivista umoristica più prestigiosa dell'epoca in Inghilterra – che per primo, dopo l'autore stesso nel manoscritto, ha illustrato le sue avventure e che vivono nell'immaginario di intere generazioni. Sebbene siano state considerate da molti troppo composte e fredde (Clerc 1984), le illustrazioni di Tenniel giocano continuamente con la questione delle proporzioni in quell'iter irreale/surreale posto al centro del racconto anche da Carroll stesso.

Fiedler – nella sua concezione, già menzionata, secondo cui proprio all'interno della letteratura per l'infanzia sarebbero da ricercare le indicazioni sulle incertezze arcaiche dell'uomo e, di conseguenza, sugli atteggiamenti verso le diversità radicali – propone una lettura originale del significato dell'opera:

Per Lewis Carroll il processo della maturazione femminile consiste nel fare di se stessa, anziché del caso o della circostanza, l'arbitro delle proporzioni: imparare cioè a essere della dimensione giusta per ogni occasione. Solo allora una ragazza può «diventare regina» e accedere alla sua pienezza di donna, distinguendo la realtà dalla finzione, l'umano dallo pseudo-umano. Ciò che essenzialmente ci insegnano i libri per ragazzi è che la maturità comporta la capacità di credersi normali e di considerare un mostro o un *fake* soltanto «l'altro». Se non riusciamo a raggiungere questa sicurezza rischiamo di finire incapaci di credere, come Lemuel Gulliver, che lasciamo al termine del romanzo in una stalla con delle bestie, suo unico rifugio dall'età adulata, dalla patria e dalla famiglia (Fiedler 2018, 44).

La letteratura per l'infanzia quando inizia a considerare la nuova figura del lettore bambino e le istanze pedagogiche a lui rivolte, ma anche in risposta alle acquisizioni mediche e scientifiche, compie un passaggio fondamentale dalla paura alla rassicurazione. Tale spo-



**Figura 8.** Alice gigante nell'illustrazione di John Tenniel per la prima edizione (1865) di *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll. Tenniel disegnò a matita su carta le immagini che furono poi incise su blocchi di legno.

stamento ha un significato pedagogico e socio-culturale (Cambi 2002b, 18) e si manifesta anche nelle narrazioni per l'infanzia che includono temi difficili come quello della diversità radicale (Bernardi 2016).

A partire dagli ultimi decenni del XIX secolo, si assiste a una netta differenza tra letteratura per adulti e per i giovani: se nella prima con il Verismo i lettori erano invitati a guardare al disabile soprattutto con un atteggiamento di repulsione, disgusto, ripugnanza, al contrario nelle opere per l'infanzia, dal forte scopo educativo, sono i sentimenti di compassione e pietà ad avere il sopravvento (Debè e Polenghi 2024, 13).

La letteratura per l'infanzia continua a essere veicolo di valori e moniti, ma rispetto al passato confina il mostruoso, il "perturbante" oltre l'umano, riconducendolo verso il fantastico o il fantascientifico: un esempio sono le figure mostruose nei fumetti di *Dylan Dog* (Sclavi e Michelozzi 1992) o nell'adattamento fumettistico del film *Freaks* (Woodring e Solano Lopez 1992), ma si potrebbe discutere se ci si trova ancora nell'ambito della letteratura per l'infanzia e la gioventù in questi casi.

Il deforme viene sostanzialmente estraniato dalla raffigurazione della realtà e le figure perturbanti vengono «utilizzate o respinte dalla letteratura infantile, a seconda che giovino alla proposta pedagogica dominante o che si pongano in netto contrasto con essa» (Faeti 1977, 30). Se il personaggio con disabilità, soprattutto nello spettro autistico, diviene un *topos* assai comune (Pacelli 2025), raramente le rappresentazioni visive si allontanano da uno schema determinato: anche quando presenti nel personaggio, le caratteristiche disturbanti, fuori dalla norma – come ad esempio in *Wonder* (Palacio 2012), best seller degli ultimi anni – finiscono per essere ritratte in modo piuttosto canonico e rassicurante. Pochissime le eccezioni a questa regola e nella maggior parte dei casi pubblicate da piccole case editrici con prodotti che non riescono a penetrare nelle proposte *mainstream* come l'opera *Jésus Betz* (Bernard e Roca 2015). L'osservatore supera, già attraverso i risguardi dell'albo illustrato, un sipario circense per incontrare Jésus, il "tronco umano", e le sue avventure in un romanzo di formazione accompagnato da illustrazioni scure e pastose che giocano con il chiaroscuro e l'espressività dei volti dei personaggi.

### 3. CONCLUSIONI

Jean-Jacques Rousseau nel suo *Emilio*, riferendosi all'educazione del suo allievo, scriveva:

Vorrei che fosse abituato a vedere oggetti nuovi, animali deformi, ributtanti, strani, ma a poco a poco, da lontano, fino a che ci si fosse accostumato, e che a forza di veder-

li governare dagli altri, li governasse infine egli pure [...] Non ci sono oggetti che mettano terrore, per chi ne veda tutti i giorni (1908, 55).

La ricostruzione condotta sulle rappresentazioni mostruose e deformi nella letteratura per l'infanzia rivelà come tali figure si configurino quali veicoli simbolici carichi di significati educativi e culturali. Comprendere le radici storiche, le trasformazioni narrative e le rielaborazioni iconografiche di questi personaggi consente di cogliere con maggiore consapevolezza il loro potenziale pedagogico e può, nelle pratiche educative contemporanee, offrire strumenti critici per affrontare temi complessi, quali la diversità, l'identità, la paura e il confine tra normalità e alterità, in dialogo con l'immaginario infantile. Una introduzione precoce dell'infanzia anche alle dimensioni dell'alterità, del perturbante, consente di sviluppare pienamente la propria immaginazione, ma anche di rileggere criticamente le categorie normative che dominano ancora la società contemporanea. Come sosteneva Natalia Ginzburg (1974), i bambini hanno bisogno di storie, immagini e immaginari non edulcorati, ma oggi i corpi ritenuti "altri", indocili, sono oggetto, più che in passato, di misure di controllo che implicano un'attenuazione delle immagini attraverso dispositivi di assimilazione, accomodamento e normalizzazione: ciò che diverge viene incorporato all'interno delle narrazioni *mainstream*, ma in una forma attenuata, deprivata della sua carica sovversiva e quindi reso "innocuo" e rassicurante.

La concezione e la percezione del corpo sono sottoposte oggi a un severo anelito di una presunta perfezione e a processi di emarginazione e stigma; inoltre, la letteratura per l'infanzia viene sottoposta a un forte controllo dell'immaginario che riflette un desiderio di rassicurazione e protezione della figura adulta nei confronti dell'infanzia. Se la complessità e la ricchezza narrativa e visiva di un libro per i più giovani vanno di pari passo con il rispetto della complessità dell'infanzia stessa e con l'interesse degli autori e illustratori per questa età (Grilli 2021), esaminare le dinamiche che storicamente hanno coinvolto le opere e le rappresentazioni di deformità consente di riflettere a fondo sulla problematicità della letteratura per l'infanzia stessa, come categoria teorica intricata e multiforme.

### BIBLIOGRAFIA

Andretta, Elisa. 2015. "Varietà, rarità, deformità nella letteratura anatomica cinquecentesca." In *Deformità fisica e identità della persona tra medioevo ed età moderna. Atti del XIV Convegno di studi organizzato dal*

- Centro di studi sulla civiltà del tardo medioevo*, a cura di Gian Maria Varanini, 137-158. Firenze: Firenze University Press.
- Baraldi, Matteo. 2006. *I bambini perduti: il mito del ragazzo selvaggio da Kipling a Malouf*. Macerata: Quodlibet.
- Bellatalla, Luciana. 2002. "Il «deforme» nella fiaba popolare." In *Mostri e paure nella letteratura per l'infanzia di ieri e di oggi*, a cura di Franco Cambi, 91-102. Firenze: Le Monnier.
- Bernard, Frederic. 2015. *Jésus Betz* [2001]. Illustrato da François Roca. Modena: Logos.
- Bernardi, Milena. 2009. *Infanzie e metafore letterarie: orfanezza e diversità nella circolarità dell'immaginario*. Bologna: Bononia University Press.
- Bernardi, Milena. 2016. *Letteratura per l'infanzia e alterità*. Milano: FrancoAngeli.
- Beseghi, Emy, cur. 1997. *Specchi delle diversità*. Milano: Mondadori.
- Bocci, Fabio, e Ines Guerini. 2022. "Noi e l'altro. Riflessioni teoriche nella prospettiva dei Disability Studies." In *Le epistemologie nascoste. La costruzione del soggetto vulnerabile nell'immaginario educativo italiano*, a cura di Fabio Bocci, Lorenzo Cantatore, Chiara Lepri e Alberto Quagliata, 17-34. Roma: Roma TrE-Press.
- Boero, Pino, e Carmine De Luca. 2005. *La letteratura per l'infanzia* [1995]. Roma: Laterza.
- Brauner, Alfred, e Françoise Brauner. 2002. *Storia degli autismi: dalle fiabe popolari alla letteratura scientifica*. Trento: Erikson.
- Cambi, Franco. 2002a. "Prefazione." In *Mostri e paure nella letteratura per l'infanzia di ieri e di oggi*, a cura di Franco Cambi, 7-11. Firenze: Le Monnier.
- Cambi, Franco. 2002b. "La metamorfosi dell'orco da Perrault a Collodi (e oltre)." In *Mostri e paure nella letteratura per l'infanzia di ieri e di oggi*, a cura di Franco Cambi, 13-20. Firenze: Le Monnier.
- Canguilhem, Georges. 1976. *La conoscenza della vita* [1962]. Bologna: il Mulino.
- Carroll, Lewis. 1865. *Alice's adventures in Wonderland*. Illustrato da John Tenniel. London: Macmillan & Co.
- Casella, Mirca. 1997. "Con il mostro sulle spalle. Riflessioni sulla foria e sulla diversità." In *Specchi della diversità*, a cura di Emy Beseghi, 89-113. Milano: Mondadori.
- Clerc, Christiane. 1984. *Images à la page. Una histoire de l'image dans les livres pour enfants*. Paris: Gallimard.
- Comenius, Johann Amos. 1705. *Orbis sensualium pictus* [1658]. London: John Sprint.
- Crane, Walter. 1874. *Beauty and the Beast*. London-New York: Routledge and Sons.
- Davis, Lennard J. 2006. "Constructing Normalcy: the bell curve, the novel, and the invention of the Disabled Body in the Nineteenth Century." In *The disability studies reader*, a cura di Lennard J. Davis, 3-16. New York: Taylor Francis Group.
- Debè, Anna, e Simonetta Polenghi. 2024. "Disability, emotions and literature from positivism to fascism". *Rivista di Storia dell'Educazione* 11 (2): 3-15.
- Eco, Umberto. 2007. *Storia della bruttezza*. Milano: Bompiani.
- Faeti, Antonio. 1972. *Guardare le figure: gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*. Torino: Einaudi.
- Faeti, Antonio. 1977. *Letteratura per l'infanzia*. Firenze: La Nuova Italia.
- Faeti, Antonio. 1997. "L'erma di Emma." In *Specchi delle diversità*, a cura di Emy Beseghi, 11-28. Milano: Mondadori.
- Farné, Roberto. 2006. *Diletto e giovamento: le immagini e l'educazione*. Torino: Utet.
- Fiedler, Leslie. 2018. *Freaks: miti e immagini dell'io segreto* (1978). Milano: Il Saggiatore.
- Foucault, Michel. 1961. *Folie et déraison: histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Plon.
- Foucault, Michel. 1963. *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel. 1976. *Storia della follia nell'età classica* [1961]. Milano: Rizzoli.
- Fratini, Carlo. 1997. "Handicap e marginalità sociale." In *L'educazione e i marginali: storie, teorie, luoghi e tipologie dell'emarginazione*, a cura di Simonetta Ulivieri, 117-146. Firenze: La Nuova Italia.
- Freud, Sigmund. 1969. *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio* [1919]. Torino: Boringhieri.
- Garzanti. n.d. "Deforme." <https://www.garzantilinguistica.it/it/deforme/689148e2d53226fa46074806>. Ultimo accesso 25 agosto 2025.
- Gaston, Alberto. 1988. *La psiche ferita*. Poggibonsi: Lalli.
- Ginzburg, Natalia. 1974. *Vita immaginaria*. Milano: Mondadori.
- Girard, René. 1980. *La violenza e il sacro*. Milano: Adelphi.
- Girard, René. 2016. *Miti d'origine: persecuzioni e ordine culturale*. Milano: Feltrinelli.
- Goffman, Erving. 1963. *Stigma. Notes on The Management of Spoiled Identity*. New York: Simon & Shuster.
- Grimm, Jacob, e Wilhelm Grimm. 1907. *Kinder- und Hausmärchen* [1812]. Illustrato da Otto Ubbelohde. Leipzig: Turm-Verlag.
- Grilli, Giorgia. 2011. "Bambini, insetti, fate e Charles Darwin." In *La letteratura invisibile. Infanzia e libri*

- per bambini*, a cura di Emy Beseghi e Giorgia Grilli, 21-58. Roma: Carocci.
- Grilli, Giorgia. 2021. *Di cosa parlano i libri per bambini. La letteratura per l'infanzia come critica radicale*. Roma: Donzelli.
- Harré, Rom. 1992. *La costruzione sociale delle emozioni*. Milano: Giuffrè.
- Hoffmann, Heinrich. 1861. *Der Struwwelpeter oder lustige Geschichten und drollige Bilder: für Kinder von 3-6 Jahren* [1845]. Frankfurt: J. Rütten.
- Jentsch, Ernst. 1983. "Sulla psicologia dell'Unheimliche" [1906]. In *La narrazione fantastica*, a cura di Remo Ceserani, 399-410. Pisa: Nistri-Lischì.
- Le Goff, Jaques. 2003. *Il corpo nel Medioevo*. Roma: Laterza.
- Lepri, Chiara. 2016. *Le immagini raccontano. L'iconografia nella formazione dell'immaginario infantile*. Pisa: Edizioni ETS.
- Negri, Martino. 2018. *Pierino Porcospino. Prima icona della letteratura per l'infanzia*. Milano: FrancoAngeli.
- Pacelli, Silvia. 2023. "Italo Calvino: metafore di diversità nelle fiabe popolari italiane". *Pagine Giovani*, 183: 23-27.
- Pacelli, Silvia. 2025. *Figure della diversità. La rappresentazione della disabilità nella letteratura per l'infanzia italiana dal Risorgimento a oggi*. Milano: FrancoAngeli.
- Palacio, Raquel Jaramillo. 2012. *Wonder*. London: Bodley Head.
- Perodi, Emma. 1920. *Le novelle della nonna: fiabe fantastiche* [1892]. Illustrato da Gustavo Piattoli. Firenze: Salani.
- Perrault, Charles. 1867. *Les contes de Perrault*. Illustrato da Gustave Doré. Paris: Hetzel libraire-éditeur.
- Quayson, Ato. 2007. *Aesthetic Nervousness: Disability and the Crisis of Representation*. Colombia: Colombia University Press.
- Rabelais, François. 1854. *Gargantua e Pantagruel* [1532-1564]. Illustrato da Gustave Doré. Paris: J. Bry Ainé.
- Richter, Dieter. 1992. *Il bambino estraneo: la nascita dell'immagine dell'infanzia nel mondo borghese*. Firenze: La Nuova Italia.
- Risenwein, Barbara. 2016. *Generazioni di sentimenti. Una storia delle emozioni, 600-1700*. Roma: Viella.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1908. *Emilio, o dell'educazione: romanzo pedagogico* [1762]. Milano: E. Trevisini.
- Rutelli, Romana. 1984. *Il desiderio del diverso. Saggio sul doppio*. Napoli: Liguori.
- Schianchi, Matteo. 2019. *Il debito simbolico: una storia sociale della disabilità in Italia tra Otto e Novecento*. Roma: Carocci.
- Sclavi, Tiziano. 1992. *Dylan Dog: gli orrori di altroquando*. Illustrato da Attilio Michelluzzi. Milano: Mondadori.
- Stiker, Henri-Jaques. 2019. *A history of Disability* [1999]. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Terrusi, Marcella. 2011. "Leggere il visibile: il mondo figurato nelle pagine. Forma e poetica dei libri per la prima infanzia." In *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, a cura di Emy Beseghi e Giorgia Grilli, 143-164. Roma: Carocci.
- Thompson, Charles John Samuel. 2001. *I veri mostri: storia e tradizione*. Milano: Mondadori.
- Thompson, Stith. 1979. *La fiaba nella tradizione popolare*. Milano: Il Saggiatore.
- Treccani. n.d. "Deforme." <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/deforme/>. Ultimo accesso 25 agosto 2025.
- Trisciuzzi, Leonardo. 2003. *La pedagogia clinica. I percorsi formativi del diversamente abile*. Roma: Laterza.
- Vassalli, Paola. 2023. *ABC delle figure nei libri per ragazzi*. Roma: Donzelli.
- Woodring, Jim. 1992. *Freaks*. Illustrato da Francisco Solano Lopez. Seattle: Monster Comics.
- Zappaterra, Tamara. 2010. "La dimensione corporea nella disabilità. Da oggetto di occultamento a medium formativo." *Humana.Mente* 14: 147-154.
- Zipes, Jack. 2012. *La fiaba irresistibile: storia culturale e sociale di un genere*. Roma: Donzelli.