

Quaderni
della ricerca

8



Tempus
Il tempo nel testo
e nella realtà
extra-testuale



UniorPress

a cura di
Daniele Giovannone
Antonio Pascucci
Giuseppe Polise
Marta Sommella
Alessandro Viola



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Quaderni della ricerca – 8

Tempus

Il tempo nel testo e nella realtà extra-testuale

a cura di

Daniele Giovannone, Antonio Pascucci
Giuseppe Polise, Marta Sommella, Alessandro Viola



UniorPress
Napoli 2022

In copertina: foto di Agê Barros

Università di Napoli L'Orientale
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Quaderni della ricerca – 8

Direttrice della collana
ROSSELLA CIOCCA

Comitato editoriale
GUIDO CAPPELLI
GUIDO CARPI
FEDERICO CORRADI
AUGUSTO GUARINO
SALVATORE LUONGO
ALBERTO MANCO
PAOLO SOMMAIOLO

La revisione dei contenuti è avvenuta con *double blind peer review*.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress
Via Nuova Marina, 59 – 80133, Napoli

ISSN 2724-5519
ISBN 978-88-6719-262-5

La collana Quaderni della ricerca nasce all'interno del dottorato in Studi letterari, linguistici e comparati per ospitare le pubblicazioni dei membri del collegio dei docenti e una selezione degli atti delle Graduate Conference organizzate dai dottorandi. Essa è riservata a tutte le ricerche che si rispecchiano nel progetto scientifico del dottorato, caratterizzato da continue intersezioni culturali, letterarie, linguistiche ed estetiche, in una idea di confronto e dialogo interdisciplinare, sovraareale e comparatistico. Tale progetto scientifico parte da una concezione di Occidente aperto all'interazione con la dimensione globalizzata intercontinentale sulla scia sia delle intersezioni medievali e primo-moderne sia di quelle moderne e contemporanee. Esso riserva particolare attenzione alle forme contemporanee dei linguaggi letterari, dello spettacolo e della comunicazione, come pure alla ricostruzione di genealogie culturali che pongono il presente in connessione significativa con gli assetti culturali del passato.

Indice

ROSSELLA CIOCCA	
Premessa	9
DANIELE GIOVANNONE, ANTONIO PASCUCCI, GIUSEPPE POLISE, MARTA SOMMELLA, ALESSANDRO VIOLA	
Introduzione	11
CARLO VECCE	
Leonardo e il tempo	17
Sezione 1 – Il tempo nel testo	
ALESSANDRA DI MEGLIO	
Per un'archeologia del tempo in Ottieri: dal fascismo, all'industria, alla clinica	31
LUCA GENDOLAVIGNA	
<i>Borta i tankar</i> di Alejandro Leiva Wenger: un viaggio turbolento nella mente di Felipe	43
ALESSANDRA CALLEGARI	
<i>Tiempo de silencio</i> nel suo tempo: dal mitico al misero	57
STEFANO ROSSI	
Woozy Clocks and Blurry Memories: Godot in the Timelessness of a Chronic Present	73
ANDREA SUVERATO	
“Qua non esiste tempo”. Mito, trauma ed evento ne <i>Le Benevole</i> di Jonathan Littell	83
SIMONE CARATI	
Ricostruire l'esperienza. Tempo e ricordo in <i>Underworld</i> e <i>Remainder</i>	95

CHIARA PATRIZI	
Wilderness of Time: Outer and Inner Timescapes in Contemporary American Literature	107
CAROLA CARLINO	
Pannelli narrativi. L'impiego dei <i>tempora</i> nei percorsi museali	117
GIOVANNA BATTAGLINO	
'Appunti' sul lessico sofocleo del tempo. Alcune immagini del tempo-χρόνος: riflessioni e tentativi di esegesi	131
 Sezione 2 – Il tempo nella realtà extra-testuale	
ROSA SCHIOPPA	
Dal racconto al romanzo. L'evoluzione del femminile nelle versioni di <i>Locura y muerte de Nadie</i> di Benjamín Jarnés	145
LUCA SARTI	
Raccontare le fiabe nel tempo. "Fair, Brown, and Trembling", la Cenerentola irlandese	161
CATERINA SARACCO	
Quando la lingua mette il turbo. Piccola indagine semantica	179
ALESSIA SCACCHI	
Cronotipi di Resistenza. Note sulla narrativa neorealista	195
ROSA ANNA PARADISO	
I tempi del linguaggio giovanile. Primi rilievi lessicografici da uno studio diacronico delle tre traduzioni italiane di <i>The Catcher in the Rye</i>	213
CURATORI	229

ROSSELLA CIOCCA

Premessa

Tempus, il tempo nel testo e nella realtà extra-testuale è il titolo di questo ottavo volume della Collana “Quaderni della ricerca” che pubblica selezioni tra i migliori interventi presentati alle *Graduate Conferences* organizzate dai dottorandi del Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell’Università degli studi di Napoli “L’Orientale”. Per il XXXIII ciclo, nell’ottobre del 2019, la valorizzazione della vocazione multi e interdisciplinare del progetto scientifico del dottorato, ha preso opportuna forma a ridosso della tematica, complessa e cruciale per chi si occupa di studi letterari e linguistici, del tempo quale struttura forte non solo della narrazione ma anche dell’intero campo dei fenomeni linguistici e del loro continuo mutare.

Grazie al lavoro di organizzazione svolto dai curatori, emerge una struttura bipartita che articola il volume in due grandi sezioni in cui gli interventi si allineano lungo due direttive, grosso modo collocando dapprima il tempo nel testo e successivamente inquadrando quest’ultimo nel primo. Nella prima parte vengono infatti raggruppati i saggi che si interrogano sulle modalità con cui il tempo viene sussunto e rappresentato nei linguaggi, siano essi linguaggi della comunicazione che della narrazione. Come compare e come opera la struttura temporale nella lingua e nelle sue manifestazioni testuali, attraverso ad esempio le traduzioni in altra lingua? Come viene raffigurato il trascorrere del tempo, come il tempo struttura la narrazione? Oppure come affrontarne la rilevanza in narrazioni ‘speciali’ come quelle dei pannelli museali? Nella seconda si ribalta la prospettiva e l’attenzione è maggiormente focalizzata sugli effetti del passare delle epoche sulla realtà testuale, e linguistica in generale, secondo una focalizzazione critica di natura tendenzialmente diacronica che prende in considerazione le questioni del genere letterario incrociandolo, ad esempio, con le riflessioni sul *gender* o sulla dimensione generazionale. Cosa produce il passaggio del tempo e il correlato trasformarsi dei contesti sul piano dei significati e delle convenzioni linguistiche e testuali?

Il tema del tempo viene declinato seguendo una varietà linguistica, areale e storico-culturale che rappresenta la ricchezza del dottorato, iniziando con la raffinata lezione inaugurale di Carlo Vecce dedicata a Leonardo da Vinci,

Premessa

recuperando qualche incursione nella cultura classica, per proseguire lungo matrici della cultura moderna europea e contemporanea globalizzata.

Ogni contributo del volume, come negli altri numeri della collana dei “Quaderni della ricerca”, è stato sottoposto a un rigoroso processo di doppia valutazione esterna anonima.

LUCA SARTI

**Raccontare le fiabe nel tempo:
“Fair, Brown, and Trembling”, la Cenerentola irlandese**

Abstract

Con il presente studio si intende mostrare come e perché la narrazione della fiaba “Fair, Brown, and Trembling”, versione irlandese di Cenerentola, sia cambiata nel tempo, mettendo a confronto la prima trascrizione ottocentesca con gli adattamenti del nuovo millennio. Esaminando dal punto di vista stilistico e contenutistico i testi di Jeremiah Curtin (1890), Kathleen Krull (2004) e Deirdre Sullivan (2017), l’obiettivo principale è quello di mettere in risalto la capacità delle fiabe di parlare in modo significativo del tempo in cui vengono raccontate.

*Fairy Tale is not universal or timeless;
neither is it innocent of history or politics.
On the contrary, it speaks powerfully
of the times in which it has been told.*
Andrew Teverson¹

1. Introduzione

Le fiabe sono state e continuano ad essere tutt’oggi oggetto di numerosi studi, soprattutto grazie alla loro capacità di riflettere non solo usi, costumi e credenze delle società in un determinato periodo storico, ma anche le ideologie che le caratterizzano – funzione riconosciuta anche da Jack Zipes, esperto del genere, che, parlando di *wonder* e *fairy tales*, afferma: “a narrator/author arranges known functions of a tale aesthetically and ideologically to induce wonder and then transmits the tale as a whole according to customary usage of a society in a given historical period”.²

¹ A. Teverson, *Fairy Tale*, London, Routledge, 2013, 7. Per la traduzione in italiano dell’epigrafe, si rimanda all’ultima nota di questo lavoro.

² “Un narratore/autore organizza le funzioni conosciute di una fiaba, esteticamente e ideologicamente, per indurre meraviglia, e poi la trasmette nel suo complesso secondo l’uso consueto

Prendendo in esame il contesto irlandese, lo studio qui proposto mira ad analizzare come e perché la narrazione della fiaba “Fair, Brown, and Trembling”, versione irlandese di Cenerentola, sia cambiata nel tempo, mettendo a confronto la prima trascrizione ottocentesca in lingua inglese con le riscritture contemporanee, che, tipiche del postmodernismo, attribuiscono nuovi significati e forme all’opera di partenza in base alle intenzioni e agli obiettivi delle autrici.³

Una prima parte sarà quindi dedicata alla prima versione scritta della fiaba, pubblicata da Jeremiah Curtin nel 1890, quando l’Irlanda viveva gli anni del Rinascimento Celtico. Avendo come termine di paragone la storia di Cenerentola narrata da Walt Disney nel film d’animazione del 1950, *Cinderella*, – e, più di recente, nel *live action* del 2015 –, ispirata a quella raccontata da Charles Perrault nel XVII secolo – a sua volta ispirata a “La gatta Cenerentola” di Giambattista Basile –, verranno illustrati la trama e gli elementi principali, facendo riferimento all’indice dei motifs di Stith Thompson e allo schema della fiaba di Vladimir Propp. Dopodiché si procederà col confronto con due recenti adattamenti: quello di Kathleen Krull, inserito in *A Pot O’ Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004), rivolto principalmente ai bambini; e quello di Deirdre Sullivan, incluso nella raccolta femminista *Tangleweed and Brine* (2017).

Tenendo conto di fattori come il periodo di pubblicazione, il target di riferimento, le variazioni stilistiche e linguistiche, e, per concludere, l’uso delle illustrazioni, si metteranno dunque in rilievo i principali mutamenti che hanno interessato la narrazione di “Fair, Brown, and Trembling”, al fine di offrire uno studio che possa contribuire a dimostrare come le fiabe, oltre ad essere occasione di intrattenimento, riflettano il tempo in cui vengono raccontate e ri-raccontate; perché, come ogni racconto popolare, *folktale*, le fiabe esistono nel tempo e nello spazio, e sono perciò influenzate dalle caratteristiche della terra in cui sono narrate in quel momento, dai contatti linguistici e sociali della sua gente, e dal trascorrere degli anni e dai cambiamenti storici che li accompagnano.⁴

di una società in un dato periodo storico” [trad. mia]; cfr. J. Zipes (a cura di), *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford, Oxford University Press, 2000, XX.

³ Cfr. I. G. Hanes, “About Two Concepts: Postmodernism and Rewriting”, in *Journal of Humanistic and Social Studies*, IX, 1 (2018), 55.

⁴ Cfr. S. Thompson, *The Folktale*, New York, The Dryden Press, 1946, 13.

2. “Fair, Brown, and Trembling”, la Cenerentola irlandese⁵

La fiaba “Fair, Brown, and Trembling”, appartenente al tipo 510A nella classificazione ATU,⁶ è stata trascritta per la prima volta nel 1890 dal folklorista americano Jeremiah Curtin, figlio di immigrati irlandesi, il quale, durante i suoi viaggi nelle aree Gaeltacht dell’Irlanda, raccolse racconti popolari direttamente da fonti orali, li tradusse dall’irlandese con l’aiuto di interpreti locali e li pubblicò in tre raccolte: *Myths and Folk-Lore of Ireland* (1890), che contiene la storia qui oggetto di studio, *Hero-Tales of Ireland* (1894), e *Tales of the Fairies and Ghost World* (1895).⁷ Sono gli anni del Rinascimento Celtico, Celtic Revival, periodo di fondamentale importanza per molti irlandesi che, attraverso il recupero delle proprie radici celtiche, si impegnavano a delineare una forte identità culturale allo scopo di fronteggiare l’oppressione britannica, cercando di dare prestigio alla propria lingua, alla propria arte, alla propria musica, ai propri costumi, ai propri sport e, ovviamente, alla propria letteratura, con particolare attenzione al recupero della mitologia e dei racconti popolari, fino a quel momento tramandati principalmente in forma orale.⁸

⁵ Il testo della fiaba in analisi è disponibile online; <https://www.surlalunefairytales.com/books/ireland/curtin/fairbrowntrembling.html> (ultimo accesso: 11/6/2020).

⁶ L’indice ATU (Aarne-Thompson-Uther) è un sistema usato nei *folklore studies* per classificare le fiabe e i racconti popolari. Si tratta di un catalogo numerato contenente 2399 tipi tematici, trame ricorrenti, raggruppati in sette categorie principali. Ideato da Antti Aarne nel 1910 ed esteso da Stith Thompson nel 1928 e nel 1961, è stato ulteriormente rivisitato da Hans-Jörg Uther nel 2004. Cfr. H. J. Uther, *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography. Based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 2004. Col tipo 510A, sottocategoria del tipo 510, quello dell’eroina perseguitata, *Persecuted Heroine*, si indicano la storia di Cenerentola e le sue numerose varianti. A tal proposito, cfr. C. Bacchilega, “An Introduction to the ‘Innocent Persecuted Heroine’ Fairy Tale”, in *Western Folklore*, LII, 1 (Jan. 1993), 1-12.

⁷ Col termine gaelico *Gaeltacht* si fa riferimento alle aree dell’Irlanda in cui si parla prettamente la lingua irlandese. Nell’introduzione alla raccolta, Curtin racconta di avere personalmente raccolto i racconti nell’ovest dell’Irlanda, nelle contee di Kerry, Galway e Donegal nel 1887. Cfr. J. Curtin, *Myths and Folk-Lore of Ireland*, London, Sampson Low, Marston, Searle, Rivington, 1890, 7. Per un approfondimento su Curtin, cfr. J. Schefer (a cura di), *Memoirs of Jeremiah Curtin*, Madison, State Historical Society of Wisconsin, 1940.

⁸ Il *Celtic Revival*, o *Reinassence*, in Irlanda noto anche come *Irish Revival*, è un insieme di movimenti sviluppatosi nel secondo Ottocento, quando tutta l’Irlanda era ancora incorporata nel Regno Unito. In quegli anni, molte personalità di spicco irlandesi, spinte da forti sentimenti nazionalisti, si impegnarono a recuperare e rivalorizzare il proprio passato gaelico, per paura

2.1. Trama e *motifs*

Prima di analizzare il racconto e, in seguito, confrontarlo con i suoi recenti adattamenti, è indispensabile illustrarne la trama, per molti versi differente da quella della Cenerentola nota al grande pubblico, nonostante ne condivida una struttura analoga. Laddove è possibile, verranno inoltre indicati i *motifs* principali, facendo riferimento all’indice di Stith Thompson.⁹

Fair, Brown e Trembling sono tre sorelle, [P252.2. *Three sisters*], figlie di King Aedh Cúruca, re di Tir Conal.¹⁰ Trembling, la minore, è la più bella, e viene rinchiusa in casa a fare la sguattera, perché le altre due temono che possa sposarsi prima di loro. Le è vietato anche andare in chiesa la domenica, ma, dopo anni, ci riesce grazie all’aiuto della ‘custode delle galline’, *hemwife*, che, col suo mantello magico, [D1053. *Magic mantle (cloak)*], *cloak of darkness*, crea dei vestiti adatti per l’occasione, [D1050.1. *Clothes produced by magic*], e le dona oggetti singolari, [D810. *Magic object a gift*]. Deve però rispettare una condizione: non oltrepassare la porta della chiesa e fuggire via alla fine della messa.

La fuga da casa si ripete per tre domeniche, ma alla terza accade qualcosa di inatteso. Il figlio del re di Omany¹¹ – inizialmente innamorato di Fair, la sorella maggiore –, invaghitosi della donna vista fuori dalla chiesa, [N711.4. *Prince sees maiden at church and is enamored*], la rincorre e le sfilava una scarpa, [F823. *Extraordinary shoes*]. Si procede così alla ricerca della donna che ha ‘perso’ la scarpetta, [H36.1. *Slipper (shoe) test*], seguita da un duello fra contendenti, e, infine, dal matrimonio fra il principee Trembling.

Ma la storia non finisce qui. Infatti, dopo un tentato sororicidio da parte di Fair, che cerca di prendere il posto della sorella minore, [K1911. *The false*

che questo potesse scomparire “soffocato dalla passiva adesione, più o meno imposta, ai modelli anglosassoni”; cfr. V. Carrassi, *Il fairy tale nella tradizione narrativa irlandese: un itinerario storico e culturale*, Bari, Mario Adda Editore, 2008, 63.

⁹ I folkloristi usano il termine *motif* per indicare elementi narrativi standard, unità indivisibili, che ricorrono nei racconti popolari. Nel suo indice fatto di sei volumi, Stith Thompson ne ha raccolti migliaia, creando un elenco di voci contrassegnate da una combinazione lettera-numero. Cfr. S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington, IUP, 1955-1958. In questa sede, i *motifs* principali individuati nella fiaba in analisi verranno indicati fra parentesi quadre

¹⁰ L’antico nome irlandese Aedh (anche Áed e Aodh), anglicizzato come Hugh, significa ‘fuoco’, mentre Cúruca (Crochtha) vuol dire ‘sospeso’; il significato del nome del re è quindi ‘fuoco sospeso’. Cfr. J. Curtin, 343. Tir Conal è invece un antico regno dell’Irlanda gaelica, corrispondente a gran parte dell’attuale contea Donegal.

¹¹ Capitale dell’antico regno di Ulaidh, oggi parte della provincia irlandese dell’Ulster.

bride (substituted bride)], Trembling viene inghiottita da una balena, [B17.2.1. *Hostile sea-beasts*]. Dopo varie peripezie, il principe riesce a salvarla sparando all'animale magico, [B192. *Magic animal killed*], e i due si ricongiungono. Trembling, alla stregua di Cenerentola, ha in questo modo il suo lieto fine, [L50. *Victorious youngest daughter*].

2.2. Ambientazione e personaggi

Si tratta di una narrazione in terza persona, dove il tempo verbale prescelto è il passato, tipico delle fiabe. Altrettanto tipica è la cosiddetta 'regola del tre', *rule of three*,¹² ben evidenziata all'interno del racconto: ci sono tre sorelle; Trembling viene 'trasformata' dalla *henwife* tre volte e tre volte va a messa; e il principe riesce a salvarla il terzo giorno. La storia, però, al contrario di molte fiabe, ha un lieto fine che non è sospeso nell'atemporalità del 'per sempre', ma inserito in una temporalità umana e sociale, perché, alla fine, viene specificato che la coppia morirà di vecchiaia: "The son of the king of Omany and Trembling had fourteen children, and they lived happily till the two died of old age".¹³

In merito all'ambientazione, come solitamente accade nelle fiabe irlandesi, la vicenda si svolge in una cornice realistica, seppur lontana nel tempo, e non fantastica: quella dell'Irlanda gaelica, messa al centro della narrazione; e questo lo si capisce dai toponimi irlandesi utilizzati, come 'Tir Conal', 'Omany' ed 'Erin' (Irlanda).¹⁴ Inoltre, ulteriore prova del fatto che l'ambientazione sia corrispondente alla realtà viene fornita quando si parla dei principi che sfidano a duello il figlio del re di Omany, per avere in sposa Trembling; si tratta dei figli dei re di Spagna, di Grecia, e di Lochlin,¹⁵ regni realmente esistenti.

¹² Questa 'regola' indica che un elemento narrativo, che sia esso un evento, un dettaglio o un personaggio, si ripete per tre volte. Vladimir Propp sottolinea l'importanza di questo principio parlando di 'triplicazione', *trebling*. Cfr. V. Propp, *Morphology of the Folk Tale* (1928), Austin, University of Texas Press, 2009, 74.

¹³ "Il figlio del re di Omany e Trembling ebbero quattordici figli, e vissero felici fino a quando morirono di vecchiaia" [trad. mia]; cfr. Curtin, 92.

¹⁴ Derivativo *Hiberno-English* di *Éirim*, dativo di *Éire*, che, a sua volta, deriva dall'antico irlandese *Ériu*, nome della dea matrona eponima dell'Irlanda nella mitologia irlandese. Il toponimo *Erin* è stato spesso utilizzato per identificare l'Irlanda nella poesia romantica, come nel componimento *When Erin first rose* (1795), di William Drennan, il quale, fra l'altro, usò per la prima volta le parole 'Emerald Isle', Isola di Smeraldo, per riferirsi all'isola.

¹⁵ Il toponimo Lochlin viene usato da Curtin anche in altre storie contenute in *Myths and Folk-Lore of Ireland*; per la prima volta appare in "The Son of the King of Erin and the Giant of Loch Léin", dove, in una nota, viene chiarito che si tratta della Danimarca. Cfr. Curtin, 47.

Essendo l’Irlanda una terra in cui la fede è da sempre stata al centro degli eventi più significativi, non sorprende che uno dei temi ricorrenti delle fiabe irlandesi sia quello religioso, messo in rilievo sin dal principio in questa storia. Fin da quando vengono presentate le tre sorelle, viene infatti sottolineata l’abitudine di andare a messa ogni domenica: “Fair and Brown had new dresses, and went to church every Sunday. Trembling was kept at home to do the cooking and work”¹⁶. Ed è proprio la chiesa a svolgere la funzione che in altre versioni della fiaba è svolta dal castello o dal palazzo reale. Difatti, come il ballo, la messa costituisce un’occasione pubblica; rappresenta un momento di socializzazione, ed è per questo che le sorelle maggiori proibiscono a Trembling di andarci.

Per quanto riguarda i personaggi, stando allo schema dei sette personaggi-tipo proposto da Vladimir Propp,¹⁷ Trembling è sia l’‘eroina’, sia la ‘principessa’ della fiaba. A differenza della Cenerentola disneyana: non è orfana, ma ha un padre, seppur estraneo alle vicende; non ha una matrigna cattiva, [S31. *Cruel stepmother*], e non ha due sorellastre, ma due sorelle, Fair e Brown, sue uniche ‘antagoniste’; non va al ballo, ma a messa, e ci va a cavallo di una giumenta. La dote che caratterizza la protagonista, anche in questa variante, resta, comunque, la sua bellezza, che, se in un primo momento la costringe a subire la gelosia delle sorelle, successivamente le consente di liberarsi dalla sua condizione sfavorevole. Tuttavia, non si può affermare che si tratti di un’eroina che deve tutto solo ed esclusivamente al suo aspetto; Trembling, infatti, al momento opportuno, fa sentire la sua voce, nel vero senso della parola, per essere liberata dall’armadio in cui è stata rinchiusa dalle sorelle in attesa della visita del principe:

“Is there any other young woman in the house?” asked the prince.
“There is,” said Trembling, speaking up in the closet; “I’m here.”
“Oh! we have her for nothing but to put out the ashes,” said the sisters.
But the prince and the others wouldn’t leave the house till they had seen her; so the two sisters had to open the door. When Trembling came out, the shoe was given to her, and it fitted exactly.¹⁸

¹⁶ “Fair e Brown indossavano abiti nuovi e andavano in chiesa ogni domenica. Trembling era chiusa in casa a cucinare e a fare i lavori domestici” [trad. mia]; cfr. *ivi*, 78.

¹⁷ Si fa qui riferimento ai sette personaggi ricorrenti, *dramatis personae*, individuati dal linguista russo nei suoi studi sulla struttura delle fiabe. Cfr. Propp, 79.

¹⁸ Curtin, 87.

“Ci sono altre giovani donne in casa?” chiese il principe.

“Sì,” disse Trembling, facendosi sentire dall’armadio, “sono qui!”

“Oh! Lei serve solo per buttar via la cenere” dissero le sorelle.

Ma il principe e gli altri non avrebbero lasciato la casa fino a che non l’avrebbero vista; così le due sorelle dovettero aprire la porta. Quando Trembling uscì, le venne data la scarpa, e le calzò alla perfezione. [trad. mia]

Nonostante ciò, si tratta pur sempre di una donna che, dagli uomini del tempo, viene vista come un oggetto da conquistare, e che, alla fine della storia, non riesce a salvarsi da sola. A salvarla è infatti il principe, l’eroe, il quale riesce a sposarla dopo un combattimento contro altri contendenti, come se fosse un premio da riscuotere: “as no others came to claim the woman, she belonged of right to the son of the king of Omanyra”.¹⁹

Altro personaggio interessante è quello della vecchia *henwife*, la quale ricopre tre ruoli all’interno del racconto: quello di ‘mandante’, perché spinge Trembling ad allontanarsi da casa per andare a messa; quello di ‘donatrice’, perché le dona abiti preziosi, mezzi straordinari e oggetti incantati, come un *honey-bird* e un *honey-finger* da mettere sulle spalle;²⁰ e quello di ‘aiutante’, perché assiste l’eroina nella sua missione. Traducibile come ‘custode delle galline’, il termine indica una figura alquanto ambigua, riconducibile a quella della strega, della veggente, della guaritrice.²¹ Rappresenta, in definitiva, un personaggio rurale, indubbiamente più appropriato al contesto irlandese rispetto alla celebre fata madrina, [F311.1. *Fairy godmother*].

3. Un *adaptation* per bambini e famiglie dalla ‘pentola d’oro’

In *A Pot O’Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney*, raccolta pubblicata nel 2004 dalla scrittrice statunitense Kathleen Krull,²² “Fair, Brown, and Trembling” compare in una versione indirizzata principalmente a bambini e famiglie. Si tratta, infatti, di una raccolta di

¹⁹ “Poiché nessun altro venne a reclamare la donna, apparteneva di diritto al figlio del re di Omanyra” [trad. mia]; cfr. *ivi*, 89.

²⁰ Si tratta di oggetti incantati, la cui precisa identità è tutt’oggi ignota. Probabilmente, il loro significato è andato perso nel momento in cui la fiaba è stata tradotta dall’irlandese e poi trascritta.

²¹ Cfr. T. Windling, *Myth Moor: Hen Wives, Spinsters, and Lolly Willowes*, 12 February 2015, <https://www.terriwindling.com/blog/2015/02/lolly-willows.html> (ultimo accesso: 11/6/2020).

²² Kathleen Krull è una scrittrice di libri per bambini. Il suo interesse nei confronti del patrimonio culturale dell’Irlanda e della sua trasmissione alle nuove generazioni è dovuto alle sue radici

folk tales, poesie, ricette, indovinelli e benedizioni creata al fine di condividere il patrimonio culturale irlandese e tramandarlo alle nuove generazioni;²³ una raccolta che mira a raccogliere il meglio della ‘gloriosa’ eredità culturale dell’Irlanda in un testo che non risulti troppo ‘pesante’ per i giovani lettori.²⁴ Anche in questo caso, così come nella trascrizione di Curtin, la narrazione è in terza persona e il tempo verbale utilizzato è quello passato. Ciò che cambia è il modo in cui il racconto viene presentato, anche se sembra riprodurre la trama e il punto di vista narrativo della fonte.²⁵ Sin dall’*incipit*, infatti, si comprende che la storia si rivolge essenzialmente ai bambini, perché, al contrario della versione del 1890, che inizia col nome del re di Tir Conal (**Fig. 1**),²⁶ questa comincia col tipico ‘Once’ fiabesco, per di più arricchito da un capolittera decorato (**Fig. 2**).²⁷

The image shows a rectangular box with a light beige background and a thin black border. Inside the box, the text is written in a serif font. The first line reads "KING AEDH CÚRUCHA lived in Tir Conal," where the letter 'K' is significantly larger than the other letters. The second line reads "and he had three daughters, whose names" and the third line reads "were Fair, Brown, and Trembling."

Fig. 1: *Incipit* della trascrizione del 1890.

irlandesi; per ulteriori informazioni, si rimanda al sito ufficiale, <http://www.kathleenkrull.com/> (ultimo accesso: 11/6/2020). Nella raccolta, divisa in nove sezioni, sono incluse opere di noti scrittori irlandesi, come W. B. Yeats, James Joyce, Jonathan Swift e Oscar Wilde. Cfr. K. Krull, *A Pot O' Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004), New York, Disney-Hyperion Books, 2009.

²³ La raccolta si rivolge in special modo agli americani con radici irlandesi, *Irish Americans*, che, secondo la ACS, *American Community Survey*, del 2017, condotta dall'Ufficio del censimento degli Stati Uniti d'America, *U. S. Census Bureau*, rappresentano il 10.1% della popolazione.

²⁴ Cfr. Krull, 1.

²⁵ Cfr. J. Stephens, “Retelling stories across time and cultures”, in *The Cambridge Companion to Children's Literature*, a cura di M. O. Grenby, A. Immel, Cambridge New York, Cambridge University Press, 2009, 92.

²⁶ “Il re Aedh Cúruca viveva a Tir Conal e aveva tre figlie che si chiamavano Fair, Brown e Trembling” [trad. mia]; cfr Curtin, 74.

²⁷ “C'erano una volta, a Ballyshannon, tre sorelle che si chiamavano Fair, Brown e Trembling” [trad. mia]; cfr. Krull, 119.

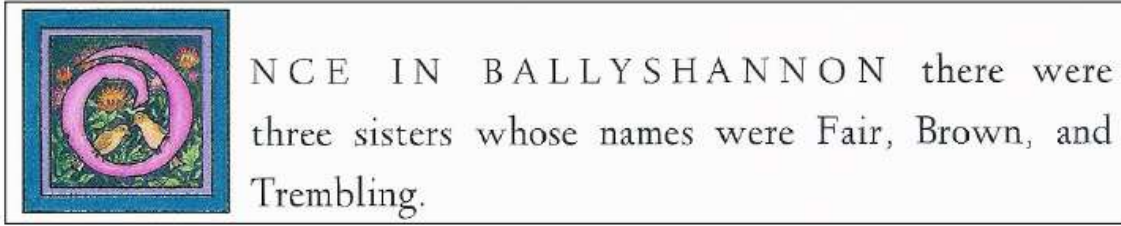


Fig. 2: *Incipit* dell'adattamento del 2004.

Inoltre, nel suo *incipit*, Krull preferisce inserire il toponimo Ballyshannon (città del Donegal), tuttora utilizzato, e decide di omettere il nome del re, che, peraltro, continua ad essere assente nel racconto, chiarendo fin da subito che la storia ruota intorno alle sorelle. Per di più, eliminando del tutto il personaggio del re e, di conseguenza, le origini nobili delle sue figlie, l'autrice trasforma Trembling in una ragazza comune, forse per l'esigenza di costruire il personaggio della fanciulla di ceto socialmente umile che realizza il sogno di diventare una principessa, tipico di molte fiabe, soprattutto quelle 'americanizzate', caratterizzate dall'immane lieto fine, il tanto desiderato happy ending.²⁸

Un'altra differenza significativa è rappresentata dal fatto che, mentre la trascrizione ottocentesca mira ad essere 'fedele' alla fonte orale, in questo adattamento, per ovvie ragioni, si riscontra una ben determinata volontà di semplificazione della storia, dal punto di vista lessicale e sintattico. Basti pensare che dalle 3450 parole utilizzate da Curtin si passa a 1641 parole,²⁹ meno della metà, pur mantenendo integri tutti gli eventi. Alcune ridondanze vengono eliminate e determinati vocaboli vengono resi più accessibili al pubblico di riferimento; ad esempio, 'il figlio del re di Omanyra', *the son of the king of Omanyra*, diventa 'il principe di Emania', *the prince of Emania*;³⁰ l'ambiguo *honey-finger* diventa un più comprensibile *honey-flower*; e viene chiarito che Emania è parte dell'Ulster.

Di un certo interesse, infine, è l'omissione del fatto che, all'inizio della storia, il principe sia innamorato di Fair, la sorella maggiore; una scelta legata, probabilmente, alla volontà di far apparire Trembling un personaggio puro, pienamente meritevole di avere la meglio sulle sorelle maggiori.

²⁸ A proposito dell'americanizzazione della fiaba di Cenerentola, cfr. J. Yolen, "America's Cinderella", in *Cinderella: A Casebook*, a cura di A. Dundes, New York, Wildman Press, 1983.

²⁹ Il conteggio delle parole è stato effettuato appositamente per questo studio.

³⁰ Il toponimo 'Omanyra' viene sostituito da 'Emania' già in J. Jacobs, *Celtic Fairy Tales*, London, Dave Nutt, 1892.

L'intenzione di Krull, come lei stessa spiega nell'introduzione di *A Pot O'Gold*, è dunque quella di offrire una raccolta in cui i testi selezionati e adattati rappresentino del materiale che, allo stesso tempo, risulti adatto ai bambini, *child-friendly*, e quanto più fedele è possibile alle fonti 'originali',³¹ tenendo conto che “a story retold for children serves important literary and social functions, inducing its audience into the social, ethical and aesthetic values of the producing culture”.³²

4. Un *adaptation* femminista per *young adults*: “Sister Fair”

La versione di “Fair, Brown, and Trembling” scritta da Deirdre Sullivan,³³ pubblicata nella raccolta *Tangleweed and Brine* nel 2017, lascia presupporre uno stravolgimento della storia sin dal titolo, “Sister Fair”, dando un chiaro indizio di chi sarà la protagonista. Si tratta di una raccolta composta da tredici *dark retellings*, che intende far riflettere sul destino delle giovani donne nelle fiabe ‘classiche’ e, di conseguenza, offre un’opportunità per pensare alla condizione delle donne nel momento storico attuale, dove la discriminazione e la violenza di genere diventano giorno dopo giorno questioni sempre più preoccupanti. Rappresenta, dunque, un’interpretazione che segue le orme delle riscritture postmoderniste femministe di fiabe pubblicate a fine Novecento, a partire da *The Bloody Chamber* (1979) di Angela Carter,³⁴ adattamenti di testi che non solo vengono interpretati con una lente diversa, ma sui quali gli *adaptors* di turno prendono delle posizioni, sovvertendone le ideologie di fondo.³⁵

A differenza dell’adattamento analizzato in precedenza, pressoché identico, dal punto di vista della trama, alla trascrizione di Curtin, questo presenta un diverso svolgimento della vicenda.

³¹ Cfr. Krull, 1.

³² “Una storia raccontata per i bambini svolge importanti funzioni letterarie e sociali, inducendo il suo pubblico ai valori sociali, etici ed estetici della cultura che la produce” [trad. mia]; cfr. J. Stephens, 91.

³³ Autrice del romanzo *Needlework* (2016), che racconta la storia di una ragazza vittima di violenza domestica, Deirdre Sullivan è una scrittrice irlandese che, fra le altre cose, ha esperienze da insegnante con bambini autistici; per ulteriori informazioni, si rimanda al sito ufficiale, <https://deirdresullivanbooks.com/> (ultimo accesso: 11/6/2020).

³⁴ Sugli adattamenti femministi di fiabe nell’era postmoderna, cfr. C. Bacchilega, *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997.

³⁵ Cfr. L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, 92-95.

Fair, Brown e Trembling sono sempre tre sorelle, figlie di un re. Fair, quella ‘giusta’, è carica di responsabilità. Brown, la pelle scura e le forme tondeggianti, ha un carattere difficile. Trembling, la più piccola e la più bella, si comporta in modo strano, lasciando supporre che sia affetta da autismo; viene chiusa in casa per il solito motivo, ma non dalle sorelle, che, in fondo, si preoccupano per lei.³⁶ Pure in questo caso, un uomo si innamora di Fair, ma poi, quando vede Trembling, cambia idea e, d’accordo col re, la ‘sceglie’, perché più bella e più facile da sottomettere. Anche se non viene detto esplicitamente, si evince che l’uomo ne abusa e la traumatizza, facendola chiudere ancora di più in se stessa, fino a quando un giorno, al lago, incontra Fair che, per proteggere la sorella indifesa, lo seduce, si concede a lui, e poi lo uccide.

È evidente che, in questa raccolta, la storia non si rivolga più a un pubblico di bambini, bensì di giovani, i cosiddetti *young adults*. L’enfasi è adesso sull’interiorità dei personaggi femminili e si assiste ad un cambio di prospettiva. Infatti, la narrazione è in seconda persona – il pronome ‘you’, riferito a Fair, viene usato circa duecento volte nella storia – e il tempo verbale predominante è quello presente: caratteristiche queste che consentono a chi legge di immedesimarsi totalmente nella nuova protagonista, Fair.³⁷ Viene inoltre prediletto l’uso di frasi molto brevi, oltre che un linguaggio poetico, e il testo è caratterizzato da una certa circolarità, visto che inizia e si conclude con la stessa frase: “You are one of three. Your name is Fair”,³⁸ probabilmente utilizzata per ribadire la centralità del personaggio principale. Non si tratta dello “stylized beginning “Once upon a time, in a land far away,” [that] invokes stereotypical female gender patterns of the past” associati col genere della fiaba, ma di un incipit che annuncia la rottura dei confini del genere (fiabesco) e del *gender* (femminile), tipica degli adattamenti di fiabe femministe.³⁹ Per

³⁶ Come si può notare, in questo adattamento c’è un forte legame fra i nomi delle tre sorelle e le loro caratteristiche fisiche e/o caratteriali

³⁷ A partire dal 1970 circa, nuove strategie narrative, come la narrazione in prima persona anziché in terza, si svilupparono in concomitanza con una maggiore attenzione alle questioni sociali relative alle rappresentazioni di genere, etnia e classe, e furono impiegate in particolare modo dalle scrittrici femministe; cfr. J. Stephens, 95.

³⁸ “Tu sei una delle tre. Il tuo nome è Fair” [trad. mia]; cfr. D. Sullivan, *Tangleweed and Brine*, Dublin, Little Island Books, 2017, 54 e 65. Nelle traduzioni ho cercato di mantenere la maggior parte dei pronomi di seconda persona singolare, per rispettare l’intento del testo di partenza.

³⁹ “[...] inizio stilizzato ‘C’era una volta, in una terra lontana’, [che] invoca modelli di genere femminile stereotipati” [trad. mia]; cfr. C. L. Preston, “Disrupting the Boundaries of Genre and

quanto riguarda il lieto fine, questo lascia il posto a una conclusione più cruda, e, infine, c'è un ritorno a quegli elementi narrativi sessuali tipici di molti *fairy tales* ‘tradizionali’; come quelli scritti inizialmente da Jacob e Wilhelm Grimm, che, come osserva Maria Tatar, vennero successivamente privati di certe relazioni e condizioni, come l'incesto e la gravidanza, considerate non appropriate per i bambini, un pubblico che avrebbe permesso ai due fratelli, con difficoltà finanziarie, di assicurarsi un guadagno maggiore.⁴⁰

Cosa fondamentale, viene messo in risalto che le tre sorelle, in quanto donne, sono vittime della società patriarcale del tempo. L'unica via di salvezza a loro disposizione è sposarsi e avere un bambino: “You marry someone, then you get a baby and you're safe”,⁴¹ perché, come sottolinea più volte Sullivan, per gli uomini di quella società, le donne non sono altro che ‘bellezza e un utero’, “Beauty and a womb”.⁴² L'attenzione è quindi tutta sulla condizione delle giovani sorelle, a ognuna delle quali viene ora dato uno spazio nella storia. Fair conforta e protegge le altre; Brown è contraddistinta da uno spirito selvaggio; Trembling vive nel suo mondo ed è chiusa in casa per colpa delle norme imposte dalla società: “If the third one married first, they'd know she was the best. They wouldn't choose you”.⁴³ Tuttavia, infrangendo ogni regola, Fair riesce a dimostrarsi una donna coraggiosa, perché si sacrifica per proteggere la sorella minore, e forte, perché, con le sue mani, annega l'uomo, il pericolo da eliminare. È quindi una protagonista che, anche se non le è permesso, rompe gli schemi, ribellandosi, facendo la sua scelta e agendo senza intermediari.

Un discorso a parte va fatto per i personaggi maschili, rappresentati come uomini ingiusti e crudeli, attraverso i quali viene accentuata la differenza fra uomo-soggetto e donna-oggetto. Il principe – al quale Sullivan si riferisce col pronome personale ‘he’ –, è descritto come un serpente velenoso e pericoloso,

Gender: Postmodernism and the Fairy Tale”, in *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*, a cura di D. Haase, Detroit, Wayne State University Press, 2004, 198.

⁴⁰ Cfr. M. Tatar, “Sex and Violence: The Hard Core of Fairy Tales”, in *The Classic Fairy Tales*, a cura di M. Tatar, New York, Norton Critical Edition, 1999, 367.

⁴¹ Tu sposi qualcuno, poi hai un bambino e sei salva” [trad. mia]; cfr. Sullivan, 60.

⁴² Ivi, 62.

⁴³ Se la terza si fosse sposata per prima, avrebbero saputo che era la migliore. Non ti avrebbero scelta” [trad. mia]; cfr. ivi, 54.

adder, snake-man, e, paradossalmente, qui diventa l'antagonista. Si tratta di un uomo che sceglie le donne che vuole e le tratta senza alcun rispetto, giocando con i loro sentimenti e i loro corpi, come se fossero giocattoli fra le sue mani. Ed è attraverso il suo personaggio che compaiono le allusioni sessuali; come nella scena dell'abbraccio fra lui e Fair, che sente 'la sua spada' contro le gambe: "And you can feel the cold slap of his sword against your legs".⁴⁴ Il re, invece, oltre a confermarsi un padre assente nella vita delle figlie, per seguire il protocollo della società, anziché rispettare la loro felicità e le loro opinioni, approva la loro subordinazione agli uomini, anche nel caso delicato di Trembling che dice di preferire quando sta ferma e zitta: "He likes her voiceless, and with quiet hands".⁴⁵

Lo scopo di questa riscrittura è dunque completamente diverso, in quanto l'obiettivo principale non è più conservare o tramandare una storia irlandese. Non a caso, l'unico indizio che lascia percepire che la storia sia ambientata in Irlanda sono i trifogli, *rough clover*, che Fair raccoglie prima dell'incontro fortuito con l'uomo che, in preda alla disperazione, affogherà.

5. Raccontare le fiabe nel tempo attraverso le immagini⁴⁶

Un ulteriore elemento che contribuisce a mostrare come la narrazione della fiaba in analisi sia cambiata dalla fine dell'Ottocento a oggi è rappresentato dalle immagini, rappresentative del loro tempo e degli intenti degli autori delle raccolte qui prese in considerazione. Di fatti, tutt'altro che meri abbellimenti, le illustrazioni costituiscono un'opportunità per raccontare e, in questo caso, ri-raccontare storie; come spiega John Stephens nel suo saggio sull'arte del ri-narrare storie per bambini nel tempo, "illustrations themselves may function as retold stories".⁴⁷

⁴⁴ E tu puoi sentire il freddo schiaffo della sua spada contro le tue gambe" [trad. mia]; cfr. *ivi*, 63.

⁴⁵ "A lui piace muta, e con le mani a posto" [trad. mia]; cfr. *ivi*, 62.

⁴⁶ Non si intende, in questa sede, condurre un'analisi multimodale. Le immagini, per ognuna delle tre versioni della fiaba, sono state inserite semplicemente per mostrare come, nel corso del tempo, insieme al testo, anche le illustrazioni siano cambiate in base alle esigenze degli autori.

⁴⁷ Le illustrazioni stesse possono funzionare come storie ri-raccontate" [trad. mia]; cfr. Stephens, 101.



Fig. 3: Trembling a messa.



Fig.4: Trembling e la balena.

La trascrizione di Jeremiah Curtin, seppure accurata, è priva di illustrazioni. Per potere apprezzare delle immagini che accompagnino la storia, si dovrà aspettare la versione della fiaba pubblicata da Joseph Jacobs in *Celtic Fairy Tales* (1892). Si tratta di due immagini in bianco e nero realizzate da John D. Batten, le quali rappresentano due momenti salienti del racconto.

La prima (**Fig. 3**) ritrae Trembling in sella alla giumenta, mentre, osservata dai fedeli curiosi, segue la messa sulla soglia della chiesa, pronta a fuggire via al momento giusto. Nella seconda (**Fig. 4**), invece, Trembling è raffigurata sul bagnasciuga insieme al mostro marino, disperata, in attesa di essere salvata dal figlio del re di Omany. Sono immagini tipiche della loro epoca, quella del secondo Ottocento, probabilmente realizzate con l'intento di arricchire la narrazione e intrattenere i lettori attraverso la rappresentazione di due dei momenti salienti del racconto.

Per quanto riguarda l'adattamento di Krull, trattandosi di una raccolta dedicata principalmente ai bambini, le illustrazioni ricoprono invece un ruolo fondamentale; infatti, è soprattutto attraverso di esse che la fiaba viene adattata per il 'nuovo' pubblico. Realizzate da David McPhail, illustratore di più di ottanta libri per bambini,⁴⁸ queste immagini possono quindi essere considerate il punto forte di questa versione. Si tratta di quattro disegni a colori che, a differenza di quelli creati per la raccolta di Jacobs, non ritraggono solo Trembling, ma anche altri personaggi.

Nella prima immagine (**Fig. 5**) vengono raffigurate le sorelle che proibiscono a Trembling di uscire di casa, entrambe agghindate per andare in chiesa; una tipica chiesa irlandese è raffigurata sullo sfondo. Nella seconda (**Fig. 6**) si vede invece il principe, dalla capigliatura rossa, che è riuscito a sfilare una scarpa a Trembling. La terza illustrazione (**Fig. 7**) ritrae il duello a mani nude fra i principi, mentre la quarta invece (**Fig. 8**) raffigura, infine, il principe che, sparando alla balena, è riuscito a salvare Trembling da una sventurata sorte.

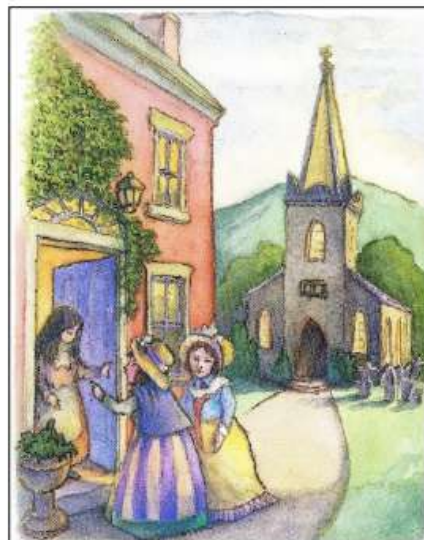


Fig. 5: Trembling viene obbligata a restare in casa.

⁴⁸ Per ulteriori informazioni su David McPhail e i suoi lavori, si rimanda al sito ufficiale, <http://davidmcpheailillustrations.com/> (ultimo accesso: 11/6/2020).

Più che avere le sembianze di esseri umani veri e propri, i personaggi raffigurati in queste immagini assomigliano a dei fantocci, più caratteristici dei libri odierni di fiabe illustrate. I disegni sembrano colorati a pastello, e i momenti raffigurati, considerato il target di riferimento, sono quelli più appetibili: la scena iniziale, per creare empatia con la protagonista; la perdita della scarpetta, scena emblematica; il combattimento, per mettere in risalto il coraggio del principe; e il salvataggio finale, che costituisce il lieto fine. Mentre il testo in sé, come si è detto in precedenza, rimane quasi invariato, “the illustrations place it in a new context and invest it with new values”.⁴⁹



Fig. 6: Il principe perde la scarpetta.



Fig. 4: Lotta tra principi.

⁴⁹ “Le illustrazioni lo collocano in un nuovo contesto e lo investono di nuovi valori” [trad. mia]; cfr. Stephens, 101.



Fig. 8: Il principe salva Trembling.

Per concludere, ad accompagnare l'adattamento di Sullivan compare soltanto un disegno a penna, *pen-and-ink*, realizzato da Karen Vaughan.⁵⁰

Una sola immagine (**Fig. 9**) in cui compaiono tutte e tre le sorelle, ma su livelli diversi. Fair, la prima, è messa al centro, in piedi, ritratta in tutta la sua fierezza, più in alto rispetto alle altre. Brown, la seconda, seduta in basso a destra, è raffigurata coi capelli ricci, la pelle scura e la corporatura grossa, mentre è intenta a leggere un libro. Trembling, la terza, è posizionata a sinistra, seduta ancora più in basso, quasi messa in disparte, con un fiore fra le mani e un'aria triste e assente. Un'immagine, dunque, che ritrae le principali caratteristiche delle tre giovani donne, vittime della società del loro tempo, una società fatta dagli uomini per gli uomini.

Con questo contributo si è quindi cercato di dimostrare come una stessa fiaba possa assumere forme e significati differenti a seconda del tempo in cui viene raccontata, e, soprattutto, perché.

Innanzitutto, si è visto come per Curtin, da buon folklorista, l'esigenza principale fosse quella di mettere nero su bianco una buona storia appartenente alla tradizione orale irlandese, alla mitologia gaelica, per paura che potesse andare perduta col passare del tempo.

In secondo luogo, analizzando l'adattamento di Krull, si è messa in rilievo la tendenza di molti scrittori contemporanei irlandesi, o di ascendenza irlandese, di libri per l'infanzia a tramandare il patrimonio culturale dell'Irlanda alle nuove generazioni – in questo caso, soprattutto di irlandesi americani – attraverso adattamenti di fiabe 'classiche' e racconti popolari in generale.

⁵⁰ Per ulteriori informazioni su Karen Vaughan e i suoi lavori, si rimanda al sito ufficiale, <http://kvaughan.com/> (ultimo accesso: 11/6/2020).

Infine, l’analisi della riscrittura femminista di Sullivan ha inteso mostrare come raccontare una fiaba da una prospettiva diversa possa aiutare il pubblico più giovane a riflettere su temi e problematiche sociali, come la condizione delle donne costrette a vivere le difficoltà di una società patriarcale.

Concludendo, ritornando a quanto detto alla fine dell’introduzione di questo lavoro citando *The Folktale* di Stith Thompson, si è inteso, in definitiva, sottolineare che le fiabe sono tutt’altro che prive di una dimensione temporale, spaziale e quindi sociale. Per dirlo con le parole di Andrew Teverson: le fiabe non sono universali o senza tempo; né sono prive di connotazioni storiche o politiche. Al contrario, parlano con forza dei tempi in cui vengono raccontate.⁵¹

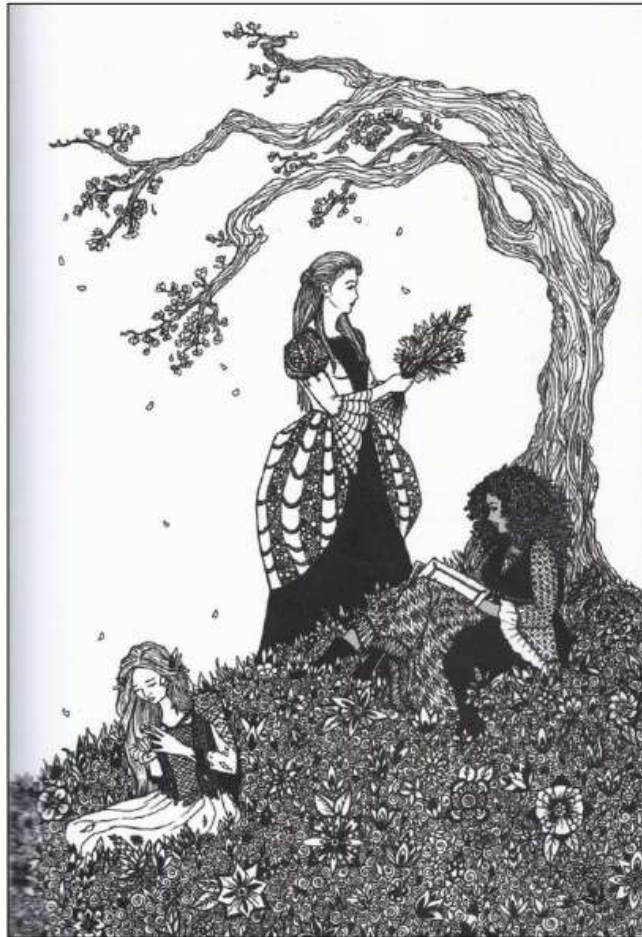


Fig. 9: Fair, Brown e Trembling.

⁵¹ Cfr. Teverson, 7.