



---

---

## Voci differenti, differenti corpi. Il caso delle fiabe femministe di Deirdre Sullivan

*Luca Sarti*

*Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"*  
*luca.sarti@unicampania.it*

Il presente articolo mira ad esaminare in che modo gli adattamenti non-normativi di Deirdre Sullivan, pubblicati nella raccolta *Tangleweed and Brine* (2017), contribuiscono a sovvertire il modello fiabesco egemonico di matrice disneyana. Avendo come punto di riferimento le fiabe della tradizione europea e i loro molteplici adattamenti, e tenendo conto di tutta una serie di scritti critici – incluse le riflessioni offerte da Lidia Curti in *Female Stories, Female Bodies* (1998) –, l’obiettivo di questo studio è quello di dimostrare che l’antologia di Sullivan, testo significativo dell’incontro tra femminismo e postmodernismo, offre un ventaglio di modelli e possibilità attraverso *voci e corpi differenti*. Nello specifico, analizzando una selezione delle storie raccolte dall’autrice irlandese, si rifletterà sugli stati d’animo e i desideri di figure marginalizzate, nonché sulla condizione delle donne sia nel mondo fiabesco che in quello reale.

**Luca Sarti** ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Comparati presso l’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale” con una tesi sui *fairy tale* irlandesi pubblicati nelle raccolte del terzo millennio. I suoi principali interessi di ricerca includono le letterature anglofone, la letteratura fantastica, gli studi postcoloniali e di genere, quelli sui media e sugli adattamenti, nonché il folklore, la cultura pop e la traduzione audiovisiva. Giornalista pubblicista dal 2018 e direttore responsabile di *ContactZone*, rivista scientifica della AISFF (Associazione italiana per lo studio della fantascienza e del fantastico), attualmente insegna *world literature* e lingua e cultura inglese.



*Narrative is danger.  
But narrative is also healing:  
stories can be medicines or soul vitamins.  
(Curti 1998, X)*

## Introduzione

Nella sua lunga carriera, attraverso numerosi contributi e insegnamenti, Lidia Curti ha ispirato intere generazioni di studiosi e studiose. Noto è, tra gli altri, il suo interesse per le scritture femminili e femministe, approfondito in particolar modo in ambito fantascientifico. Un interesse che, in realtà, si può dire esteso all'universo fantastico in generale, incluso il mondo fiabesco, al quale Curti fa più volte riferimento nella sua ricca produzione critica. Un esempio concreto è rappresentato dal ricorrente utilizzo della figura di Shahrazad, iconica narratrice delle celebri *Mille e una notte*, che compare in *Female Stories, Female Bodies. Narrative, Identity and Representation* (1998), *La nuova Shahrazad. Donne e multiculturalismo* (2004) e *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale* (2006/2018).

Partendo da questa premessa, il presente studio mira ad analizzare le *voci altre* delle protagoniste delle fiabe ri-narrate dalla scrittrice irlandese Deirdre Sullivan in *Tangleweed and Brine* (2017); rivisitazioni che, attraverso trame e personaggi controegemonici, contribuiscono a sovvertire il modello fiabesco di matrice disneyana.<sup>1</sup> Nello specifico, in seguito a una panoramica sulla nascita della fiaba letteraria in Europa, una prima parte dell'articolo si soffermerà sul cosiddetto processo di *americanizzazione* al quale tante fiabe europee vennero sottoposte una volta giunte negli Stati Uniti. In particolare, si vedrà come, nei primi decenni del Novecento, Walt Disney lanciò quello che Jack Zipes (1999) ha definito il suo *incantesimo* su tali narrazioni e favorì la diffusione di un modello fiabesco incentrato su amori romantici e lieti fini utopici, nonché su stereotipi di genere tipici della società eteropatriarcale. Una seconda parte sarà dedicata a come, dagli anni '70 del Novecento, segnati dalla seconda ondata femminista, tale modello sia stato messo in discussione, giacché raffigurava un mondo che si poteva definire ideale soltanto per determinate categorie di esseri umani. A questo periodo appartengono numerosi adattamenti femministi, tra cui quelli di Angela Carter ed Emma Donoghue, entrambe di ispirazione per l'autrice del volume qui analizzato.

Avendo come punto di riferimento i testi della tradizione fiabesca europea e i loro molteplici adattamenti – *in primis*, quelli di Donoghue –, nonché tutta una serie di scritti critici, questo studio intende dunque esaminare la raccolta di Sullivan, testo significativo dell'incontro tra femminismo e postmodernismo, per mettere in risalto il ventaglio di modelli e possibilità che l'autrice propone attraverso personaggi femminili *differenti*. Prendendo in considerazione nello specifico alcune rivisitazioni, alcune *voci* e alcuni *corpi*, si rifletterà sulla condizione delle donne – le quali rientrano tra quei “soggett[*i*] silenziat[*i*] e emarginat[*i*] dalla potenza del capitale, della razza, del patriarcato” (Vitale 2021, n.p.) – sia nel mondo fiabesco che in quello reale.

---

<sup>1</sup> Deirdre Sullivan – scrittrice al centro dei miei studi dal 2018 – ha iniziato ad attirare l'attenzione di diversi studiosi e studiose solo di recente, come nel caso di Rodríguez Bonet 2022. È autrice, fra le altre cose, dei romanzi *Needlework* (2016) e *Savage Her Reply* (2020).

## La nascita del genere fiabesco in Europa: dal XVI al XIX secolo

Attraverso i secoli, il genere fiabesco ha subito notevoli mutamenti. Il termine *fiaba*, di solito usato dagli studiosi per fare riferimento ai *racconti di magia* dell'indice ATU,<sup>2</sup> viene oggi impiegato generalmente per indicare sia una categoria del racconto popolare orale,<sup>3</sup> sia un genere di “prose literature, which may or may not be based on oral tradition” (Stein 2002, 167); ovvero, per indicare la cosiddetta *fiaba letteraria*.<sup>4</sup>

Le prime versioni di quelle che, col tempo, sono diventate fiabe note al grande pubblico internazionale apparvero in Italia nelle raccolte di Giovanni Francesco Straparola e Giambattista Basile, ritenuti gli iniziatori della tradizione fiabesca letteraria in Europa. Nella Venezia di metà Cinquecento, Straparola pubblicò *Le piacevoli notti* (1550-53), in cui, tra le settanta e oltre novelle incluse, sono stati identificati circa quindici “literary *märchen*” (Teverson 2013, 6).<sup>5</sup> Poco più di mezzo secolo dopo, Basile iniziò invece a raccogliere decine di fiabe della tradizione popolare in lingua napoletana da destinare alla conversazione cortigiana nella Napoli barocca (Rak 2013, XXXII); storie che furono pubblicate postume, grazie alla sorella Adriana, in *Lo cunto de li cunti, ovvero lo trattenimento de peccerille* (1634-1636), considerato “the first integral collection consisting entirely of fairy tales to appear in Europe” (Canepa 1999, 11).<sup>6</sup> Nonostante ciò, il genere fiabesco fu istituzionalizzato solo nella Francia aristocratica, tra fine Seicento e inizio Settecento, quando le fiabe, inizialmente indirizzate a un pubblico adulto, vennero introdotte nei salotti letterari da “numerous gifted female writers” (Zipes 1999, 336; 2002, xxii). A questo periodo, noto come *the first vogue* (Seifert 2006, 5), risalgono due raccolte fondamentali: *Les Contes de fées* (1697) di Madame d'Aulnoy, la quale coniò l'espressione *conte de fées*, e cioè *tale of the fairies*, successivamente tradotta con *fairy tale* (Seifert 2002, 175); e *Histoires ou Contes du temps passé, avec des Moralités* (1697) di Charles Perrault, contenente racconti accessibili anche ai più piccoli.<sup>7</sup>

Tra Settecento e Ottocento la fiaba andò sempre più delineandosi come un genere per bambini; un genere che vide il suo consolidamento nella Germania ottocentesca di Jacob e Wilhelm Grimm. Come Maria Tatar sottolinea in “Sex and Violence: The Hard Core of Fairy Tales” (1987), a causa delle critiche ricevute in seguito alla pubblicazione della prima delle sette edizioni di *Kinder- und Hausmärchen* (1812-1815), i due celebri fratelli si videro costretti a trasformare quello che, in origine, era stato concepito come “a scholarly tome” in “a book for a wide audience” (Tatar 1987, 11). I loro racconti

<sup>2</sup> Quando si parla di indice ATU (Aarne-Thompson-Uther), si fa riferimento al cosiddetto *indice dei tipi*, ossia alla classificazione dei racconti popolari (fiabe incluse) che hanno un'esistenza indipendente. Si tratta del risultato di un lavoro internazionale svolto da tre studiosi nell'arco di un secolo: Antti Aarne, il quale ne propose una versione embrionale nel 1910; Stith Thompson, il quale, tra il 1928 e il 1961, tradusse il testo in inglese, lo ampliò e introdusse il sistema numerico; e Hans-Jörg Uther (2004), il quale, di recente, ha ulteriormente aggiornato ed esteso il catalogo. Suddetto indice viene solitamente utilizzato insieme all'*indice dei motivi* di Thompson (1932-6), e cioè la classificazione degli elementi narrativi standard, unità indivisibili, che ricorrono nei racconti popolari.

<sup>3</sup> A questo proposito, si ricorda che, a differenza di quanto accade oggi, i *fairy tale* – generalmente classificati come sottogenere della *folk narrative* (Teverson 2013, 10) – un tempo venivano raccontati oralmente dopo che i bambini erano stati messi a letto (Tatar 1987, 23).

<sup>4</sup> Offrire una dettagliata descrizione dell'evoluzione del genere fiabesco non rientra tra gli obiettivi di questo articolo. Pertanto, in questa sede verranno semplicemente passate in rassegna le fasi principali di tale evoluzione, al fine di introdurre la raccolta analizzata. Per uno studio sull'evoluzione della fiaba, si vedano, tra gli altri, Bottigheimer 2009 e Teverson 2013.

<sup>5</sup> *Märchen* è il termine tedesco utilizzato per fare riferimento alla fiaba.

<sup>6</sup> La raccolta di Basile è nota anche come *Il Pentamerone*.

<sup>7</sup> La raccolta di Perrault è conosciuta anche col titolo *Contes de ma mère l'Oye*.

vennero quindi *depurati* – in particolare da Wilhelm – eliminando riferimenti sessuali e comportamenti ritenuti inappropriati, fino ad essere trasformati del tutto in “entertaining and moral tales for children” (Zipes 2015, 106), col tempo divenuti i destinatari prediletti della fiaba. Nello stesso secolo, videro la luce quelle che, al contrario delle trascrizioni *popolari* dei Grimm – tuttavia soggette a continui interventi editoriali –, possono essere definite propriamente fiabe letterarie, e cioè: elaborazioni *artificiali* e artistiche di motivi fiabeschi ad opera di singoli autori identificabili (Tismar 1977). È questo il caso delle storie scritte, fra gli altri, da E. T. A. Hoffman, George MacDonald, Lewis Carroll, Oscar Wilde, Carlo Collodi e, in particolare, Hans Christian Andersen, il quale trasformò “the literary fairy tale into a mainstay of children’s literature, and created a modern form for the genre: contemporary in setting, direct in style, allegorical in intent” (Teverson 2013, 81).<sup>8</sup> Queste fiabe, diventate più o meno famose in Europa, nel XIX secolo, soprattutto grazie ai numerosi flussi migratori, iniziarono a viaggiare oltreoceano attraverso traduzioni e nuove edizioni.

### **L’incantesimo disneyano e la risposta femminista del secondo Novecento**

Arrivate negli Stati Uniti principalmente sul finire del secolo vittoriano, molte di queste storie vennero pian piano adattate al contesto americano, presentando personaggi e affrontando temi che fossero riconoscibili al pubblico di riferimento. Questo processo di *americanizzazione*, cominciato agli inizi del XX secolo, si intensificò nell’industria cinematografica dopo la Seconda Guerra Mondiale con la cosiddetta *disneyficazione*, opera tramite la quale Walt Disney stabilì un modello di produzione dominante. Come osserva Jack Zipes in “Breaking the Disney Spell” (1999), utilizzando mezzi tecnologici innovativi, uniti a una determinazione e a un’ingegnosità definite tipicamente americane, Disney lanciò una sorta di *incantesimo* sulle fiabe europee. Se ne appropriò e, di conseguenza, il suo nome oscurò quelli di Perrault, dei Grimm, di Andersen e di Collodi, tanto è vero che, “[i]f children or adults think of the great classical fairy tales today [...] they will think Walt Disney” (Zipes 1999, 332). Nello specifico, il celebre cineasta semplificò le trame delle sue fonti europee aggiungendo elementi musicali e personaggi comici, “and highlighting the sentimentality” (Wills 2017, 54). In altri termini, rese le formule *c’era una volta e vissero per sempre felici e contenti* un marchio distintivo dei suoi film, rafforzò gli stereotipi di genere tipici della società eteropatriarcale e favorì la diffusione di un modello fiabesco incentrato su amori romantici ed epiloghi sempre più improbabili.

Nel secondo Novecento, tale modello – diventato egemonico anche in Europa grazie all’immenso successo dei film Disney – iniziò ad essere contestato dal movimento femminista, che cominciò a diffondere le sue rivisitazioni fiabesche. A questo proposito, è possibile affermare che se i prodotti disneyani avevano segnato una prima rivoluzione, “the feminist fairy-tale production marked a second one by breathing new life into the genre” (Zipes 2002, xxxi). Nello specifico, ispirate principalmente dai movimenti per i diritti civili degli anni ’60 e ’70, diverse scrittrici si impegnarono in una revisione del canone letterario (Zipes 2015, 92) e rivisitarono quelle fiabe raffiguranti un mondo che si poteva definire ideale solo per determinate categorie di esseri umani. Parallelamente, negli anni della seconda ondata femminista si sviluppò anche una critica fiabesca femminista (Haase 2004, vii), con lo scopo di aumentare la consapevolezza “of how fairy

---

<sup>8</sup> Si fa qui riferimento a storie come *The Little Mermaid* (1837) di Andersen, *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865) e *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871) di Carroll, e *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883) di Collodi.

tales function to maintain traditional gender constructions and differences and how they might be reutilized to counter the destructive tendencies of patriarchal values” (McCallum 2002, 20). Offrendo nuove interpretazioni di fiabe note al grande pubblico, queste scrittrici diedero inizio alla formazione di un *corpus* di testi fiabeschi che sono adattamenti femministi, contro-egemonici o non-normativi. Partendo dalla definizione di *adattamento* formulata da Linda Hutcheon, Cristina Bacchilega ha proposto quella di *adattamento attivista*, ossia una rivisitazione che assume una posizione interrogativa nei confronti del testo di partenza; o, se si vuole utilizzare la terminologia genettiana, dell’ipotesto. Il termine *activist* si riferisce difatti “to an adaptation’s responses to [authoritative] pre-texts as well as to the response it instigates in listeners/readers/viewers” (Bacchilega 2013, 36).<sup>9</sup>

Negli ultimi cinquant’anni, molte scrittrici – da Margaret Atwood a Barbara Walker, tra le più note – hanno pubblicato fiabe adattate da una prospettiva femminista. A questo periodo appartengono numerose raccolte, tra cui *Transformations* (1971) di Anne Sexton; *The Bloody Chamber and Other Tales* (1979) di Angela Carter;<sup>10</sup> e *Kissing the Witch: Old Tales in New Skins* (1997) di Emma Donoghue, la quale smaschera costruzioni di genere e sessualità naturalizzate attraverso racconti di soggetti e desideri non-normativi “that actively resist heteropatriarchal ideologies” (Orme 2010, 121). Rileggendo e riscrivendo le fiabe scelte, per dirlo con le parole usate da Carter, è come se queste scrittrici mettessero “new wine in old bottles”, facendole esplodere (1983, 69). Nascono così delle fiabe postmoderne (Bacchilega 1997), nelle quali, attraverso l’utilizzo di certe strategie narrative e tramite l’inserimento di determinati temi e personaggi non conformi, si assiste a una rottura dei confini di genere, inteso sia come *genre*, in questo caso fiabesco, sia come *gender*.<sup>11</sup>

Nel XXI secolo, un caso di *sconfinamento* interessante sotto molteplici aspetti è rappresentato, tra gli altri, da *Tangleweed and Brine* di Deirdre Sullivan.

### **Gli adattamenti del nuovo millennio: il caso di *Tangleweed and Brine***

Deirdre Sullivan è una scrittrice irlandese prolifica, autrice di libri per bambini, per ragazzi e, più recentemente, per adulti, in più occasioni acclamati dalla critica. Tra gli altri, si ricordano il romanzo *Needlework* (2016), nel quale affronta temi come la violenza domestica e l’incesto,<sup>12</sup> e *Savage Her Reply* (2020), adattamento romanzesco di *The*

---

<sup>9</sup> Nello specifico, nel suo celebre studio, Hutcheon definisce un adattamento come “an announced and extensive transposition of a particular work or works. This ‘transcoding’ can involve a shift of medium (a poem to a film), or genre (an epic to a novel), or a change of frame and therefore context: telling the same story from a different point of view, for instance, can create a manifestly different interpretation” (Hutcheon 2012, 7-8). Basandosi su questo concetto, nonché sugli studi di Gérard Genette e Robert Stam, Bacchilega ha definito gli adattamenti attivisti come: “retellings in different media that take a questioning stance towards their pre-texts, and/or take an activist stance towards the fairy tale’s hegemonic uses in popular culture, and/or instigate readers/viewers/listeners to engage with the genre as well as with the world with a transformed sense of possibility” (Bacchilega 2015, 80). In questa sede, i termini adattamento, rivisitazione, riscrittura e ri-narrazione verranno utilizzati come sinonimi.

<sup>10</sup> Come ha sottolineato Donald Haase, Carter “had no interest in presenting a one-dimensional view of women” (Haase 2004b, 8).

<sup>11</sup> Si fa qui riferimento a “Disrupting the Boundaries of Genre and Gender: Postmodernism and Fairy Tale”, titolo del capitolo di Cathy Lynn Preston incluso in *Fairy Tales and Feminism: New Approaches* di Donald Haase (2004).

<sup>12</sup> Vincitore dello Honour Award for Fiction ai Children’s Books Awards del 2017, è il testo che ha consolidato la reputazione di Sullivan come “leading Irish YA author”. Per un’analisi del romanzo, si rimanda a Sarti 2023.

*Children of Lir*, una delle storie più note del Ciclo Mitologico irlandese. In merito alle sue rivisitazioni, rievocando l'affermazione di Carter poc'anzi citata, la scrittrice di Galway ha sottolineato che ri-narrare le fiabe è per lei come modellare “the meat on the old bones of a tale” (Sullivan 2017b, n.p.), tenendo conto della propria personalità e dei propri valori. Un modellamento portato a termine con successo nel testo qui analizzato.

*Tangleweed and Brine* è una pluripremiata raccolta illustrata da Karen Vaughan e pubblicata nel 2017 da Little Island Books, casa editrice dublinese. Come si può leggere dalla quarta di copertina, si tratta di una antologia di “bewitched retellings of thirteen classic fairy-tales with brave and resilient heroines”. Ampliato nel 2018 con l'aggiunta di una quattordicesima riscrittura,<sup>13</sup> il volume, destinato principalmente ad un pubblico *young adult*, ha ricevuto diversi apprezzamenti da parte della critica, aggiudicandosi, tra gli altri, il Book of the Year Award ai Children's Books Ireland Awards nel 2018 e lo Young Adult Book of the Year Award agli Irish Book Awards nel 2017. Il testo è diviso in due parti: *Tangleweed* e *Brine*. La prima sezione include sette “tangled tales of the earth”, e cioè “Slippershod”, “The Woodcutter's Bride”, “Come Live Here and be Loved”, “You Shall Not Suffer ...”, “Meet the Nameless Thing and Call it Friend”, “Sister Fair” e “Ash Pale”.<sup>14</sup> Della seconda fanno invece parte sei “salty tales of water”: “Consume or be Consumed”, “Doing Well”, “The Tender Weight”, “Riverbed”, “The Little Gift” e “Beauty and the Board”.<sup>15</sup> Come si può notare, mentre alcuni titoli non rivelano molto, altri, in particolare “You Shall Not Suffer ...” e “Consume or be Consumed”, annunciano invece la sofferenza provata dalle donne protagoniste delle storie raccontate. Altri ancora evocano i titoli delle fiabe adattate, come nel caso di “Beauty and the Board”, il quale richiama in maniera evidente “Beauty and the Beast”, traduzione inglese di “La Belle et la Bête”, fiaba pubblicata da Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve nel 1740.<sup>16</sup> In ogni caso, come viene messo in risalto da Sullivan nell'indice del volume, si tratta di: “Old stories new”.<sup>17</sup> Anche se solo alcune di queste storie si possono definire delle vere e proprie riscritture, mentre le altre hanno solo “tenuous connections to the original”, tutte hanno in comune il fatto di essere profondamente introspettive (Kirkus 2019, n.p.).

Inoltre, ognuno di questi racconti è accompagnato da un'illustrazione a pagina intera in bianco e nero, in stile penna e inchiostro. Si tratta di immagini, inquietanti e affascinanti allo stesso tempo, che ricordano quelle realizzate da Aubrey Beardsley, illustratore di *Salomé* (1894), tragedia in atto unico di Oscar Wilde, e quelle di Harry Clarke, artista irlandese noto per le sue vetrate colorate.<sup>18</sup> Tali illustrazioni, raffiguranti i personaggi principali delle storie narrate, si contraddistinguono, tra le altre cose, per l'abbondanza di elementi legati al mondo naturale. La natura è infatti centrale nell'intera antologia, sia nella parte puramente testuale, e cioè nelle storie narrate, sia nel cosiddetto

---

<sup>13</sup> Il titolo del racconto aggiunto è “Waking Beauty”, adattamento di “Sleeping Beauty”, l'unico ad essere narrato da un punto di vista maschile – come probabilmente intende annunciare il colore della nuova copertina: blu anziché rosa.

<sup>14</sup> Si tratta, rispettivamente, degli adattamenti di “Cinderella”, “Red Riding Hood”, “Rapunzel”, “Hansel and Gretel”, “Rumpelstiltskin”, “Fair, Brown, and Trembling” e “Snow White”.

<sup>15</sup> In questa sezione gli adattamenti inclusi sono quelli di “A Little Mermaid”, “The Frog Prince”, “Bluebeard”, “Donkeyskin”, “The Goose Girl” e “Beauty and the Beast”.

<sup>16</sup> Com'è noto, la fiaba è stata successivamente rivisitata e portata al successo da Jeanne-Marie Leprince de Beaumont nel 1756.

<sup>17</sup> Oltre a comparire nell'indice, la frase “Old stories new, you'll venture where you will” (Sullivan 2017, 75) segna la conclusione della storia “Ash Pale”, con la quale si chiude la prima parte dell'antologia.

<sup>18</sup> Tra le altre, si ricordano quelle installate nella Cappella Honan dello University College Cork – National University of Ireland.

paratesto. Il mondo naturale è quindi presente nel titolo, nella copertina, dove flora e fauna si incontrano dando vita a un'immagine onirica, e negli elementi grafici (rami, foglie e fiori) che ricorrono nel volume.<sup>19</sup> La parte visiva di questa raccolta legata alla terra e all'acqua diventa pertanto parte integrante della narrazione, a partire dalle pagine che segnano il suo inizio e la sua conclusione; pagine nere che anticipano e rimarcano “the darkness of its preoccupations, the horrors of human depravity and the historical treatment of women, often intimately bound up” (Children’s Books Ireland, n.p.).<sup>20</sup>

### Tra femminismo e postmodernismo

Come si è sottolineato in precedenza, la raccolta di Sullivan rappresenta un testo significativo dell'incontro tra femminismo e postmodernismo per gli argomenti trattati e per il modo in cui essi vengono proposti.<sup>21</sup> Un testo che dunque sovverte il modello fiabesco di matrice disneyana attraverso contenuto e forma – raffigurando personaggi ed epiloghi non-normativi e usando tecniche narrative e un linguaggio che è possibile definire *anticonvenzionali*.

Le protagoniste di questi adattamenti fiabeschi, più o meno giovani, più o meno belle, sono donne consapevoli di essere *intrappolate* in un mondo dominato da uomini. Donne sottomesse che si isolano e donne forti che si ribellano; “women with different shaped bodies, different shaped brains” (Sullivan 2017e, n.p.). Donne che ricordano le figure attive, coraggiose e complesse descritte secoli prima in quelle fiabe europee che, nel tempo, sono state messe da parte per poi essere recuperate solo negli ultimi decenni del Novecento. Donne al centro di narrazioni che si allontanano da quelle in cui si descrive con superficialità tutta una serie di personaggi femminili, a cominciare dalle principesse, qui raffigurate non come “fainting damsels awaiting a young knight to rescue them”, ma come donne capaci di salvarsi da sole (Elle 2017, n.p.). I personaggi contro-egemonici presentati da Sullivan sono difatti vari: “princess and peasant, witch and miller’s daughter, beautiful and plain, fat and thin, white and brown, queer, dwarf, and neurodivergent” (Kirkus 2019, n.p.). Sono altresì varie le fonti che hanno ispirato l'autrice. Tra le tante, è possibile elencare le fiabe della tradizione europea di Perrault e dei Grimm, gli adattamenti disneyani, le versioni femministe delle già citate Sexton, Carter, Donoghue e Atwood, nonché quelle pubblicate dalla Attic Press; ma anche i testi di Tanith Lee, Marina Warner e Neil Gaiman (Sullivan 2017c, n.p.), e le storie appartenenti alla tradizione narrativa irlandese – di rado considerate nelle antologie.

La sovversione del modello fiabesco dominante messa in atto da Sullivan, come si è accennato, non avviene solo sul piano del contenuto bensì anche su quello della forma. Per cominciare, le storie raccolte in *Tangleweed and Brine* si contraddistinguono per l'utilizzo di una prosa delicata e potente allo stesso tempo; una scrittura che è stata

---

<sup>19</sup> Nella copertina, rami, foglie e fiori fanno da sfondo ad animali, come ranocchi e conigli, e si intrecciano con elementi tipicamente fiabeschi, come una corona, una scarpetta e un fuso. A tal proposito, nella sezione dedicata a Karen Vaughn, illustratrice della raccolta, viene evidenziato che le sue “intricate illustrations are very much inspired by folk tales, nature and the elaborate patterns and fashions of bygone eras”. Un legame importante, quello con la natura, evidenziato anche dall'autrice quando afferma: “The elements and the natural world are important” (Sullivan 2017c).

<sup>20</sup> Si fa qui riferimento alle parole utilizzate nella sezione dedicata al testo di Sullivan sul sito ufficiale di Children’s Books Ireland: <https://childrensbooksireland.ie/our-recommendations/tangleweed-and-brine> (ultimo accesso 23 aprile 2023).

<sup>21</sup> Sul rapporto tra femminismo e postmodernismo, si veda Curti 1998.

spesso definita “beguiling, bewitching and poetic” (n.p.).<sup>22</sup> Allontanandosi dalla prosa semplice che generalmente caratterizza le fiabe *mainstream*, Sullivan opta per un linguaggio raffinato che, in diversi casi, richiede una rilettura. Un linguaggio che, in definitiva, dimostra che, in questa antologia, “the feminine is inseparable from the political and the sexual” (Redford 2017, n.p.). Inoltre, vengono abbandonate le classiche formule d’apertura, i finali sono ambigui e quasi mai lieti, e la terza persona narrante, tipica del racconto fiabesco, non rappresenta la regola. Infatti, mentre alcune storie sono narrate in prima persona, come se fossero le protagoniste stesse a raccontare gli eventi dal proprio punto di vista, la maggior parte sono narrate in seconda persona, come se l’autrice, presunta testimone diretta, si rivolgesse direttamente al pubblico, chiamato immediatamente a immedesimarsi, a diventare protagonista delle vicende narrate.<sup>23</sup> Seguendo i criteri individuati da Vanessa Joosen nella sua monografia sulle ri-narrazioni postmoderne si può dunque affermare che questi adattamenti, così come quelli a cui si ispirano, rompono con la tradizione fiabesca egemonica per diversi motivi; interrompono in altre parole “what Hans Robert Jauss calls the typical ‘horizon of expectation’ of the fairy tale” (Joosen 2011, 12).<sup>24</sup> Innanzitutto, sono caratterizzati da ambientazioni in cui la magia è spesso assente. Per di più, le loro protagoniste non vengono descritte solo dal punto di vista fisico, ma anche da quello psicologico, e talvolta corrispondono a quelle che, nelle fiabe tradizionali, sono figure secondarie. Infine, formule convenzionali e ripetizioni – come la celebre *regola del tre*<sup>25</sup> – vengono omesse, il lieto fine non è garantito e la narrazione in terza persona (come già accennato) diventa l’eccezione.

In un certo senso, si può quindi sostenere che l’autrice instaura un dialogo col passato in senso ampio. Queste storie infatti non solo seguono la tradizione femminista di Carter, ma, come quest’ultima, recuperano storie cadute nel dimenticatoio e rievocano versioni meno note delle fiabe più popolari per mettere in discussione quelle egemoniche. Sebbene tutti questi adattamenti affrontino tematiche significative e ritraggano diverse tipologie di donne, per ovvie questioni di spazio, non sarà possibile analizzarli tutti. Pertanto, in questa sede, ci si limiterà a prendere in considerazione una selezione di testi emblematici al fine di riflettere sul processo di sovversione messo in atto dall’autrice irlandese.

In “Come Live Here and be Loved”, adattamento di “Rapunzel” (ATU 310, *Maiden in the tower*) narrato in seconda persona, Sullivan mette al centro della narrazione una condizione che, nelle fiabe, rappresenta generalmente un tabù: la gravidanza. Tuttavia, protagonista della storia, in questo caso, non è Raperonzolo che resta incinta del principe che le fa visita di nascosto – come accadeva nella prima versione della fiaba pubblicata dai Grimm<sup>26</sup> –, ma un personaggio marginale: sua madre, una donna in gravidanza

---

<sup>22</sup> Si fa qui riferimento agli aggettivi usati da Juno Dawson, autrice di *The Gender Games: The Problem with Men and Women, from Someone Who Has Been Both* (2017), nel suo elogio alla raccolta, riportato nella pagina iniziale del libro – nonché sulla copertina – insieme a quelli di Claire Hennessy, Dave Rudden, Moira Fowley-Doyle e il già citato Zipes.

<sup>23</sup> Nello specifico, solo due storie sono narrate in terza persona, tre sono narrate in prima persona e le restanti otto in seconda persona.

<sup>24</sup> I criteri ai quali si fa riferimento, utilizzati per distinguere racconti tradizionali e riscritture, sono: “chronotope”, “attitude to the supernatural”, “characterization”, “optimism”, “action versus character development”, “style”, “narratological features”. Per la loro descrizione, si veda Joosen 2011, 12-6.

<sup>25</sup> Questa regola indica che un elemento narrativo – un evento, un dettaglio o un personaggio – si ripete per tre volte. Vladimir Propp sottolinea l’importanza di questo principio parlando di *triplicazione* (Propp 2009, 74).

<sup>26</sup> Nella prima edizione della raccolta dei Grimm – successivamente modificata in seguito a quel processo di epurazione di cui si è parlato in precedenza –, Raperonzolo è protagonista di un rapporto

coinvolta in un profondo dialogo tutto al femminile con una strega empatica. Altresì significativo è “Riverbed”, adattamento di “Donkeyskin” (ATU 510B, *Peau d’Asne*) narrato in prima persona. Questa ri-narrazione infatti non solo denuncia il desiderio incestuoso di un padre nei confronti di una figlia spaventata, un amore innaturale a suo tempo edulcorato nella storia raccontata da Perrault,<sup>27</sup> ma evidenzia anche le difficoltà incontrate da una principessa, una giovane donna, tra l’altro non bianca, in una società patriarcale; una protagonista *ibrida*, figlia di un re e di una strega, che, anziché fuggire, decide di affrontare ed eliminare il pericolo con le sue forze.

La diversità fisica, i pregiudizi cognitivi e l’amore omosessuale sono invece i temi principali affrontati, rispettivamente, negli adattamenti di “Cinderella”, “Hansel and Gretel” e “The Goose Girl”.

### Possibili vie di fuga: “Slippershod”

Così come Donoghue in *Kissing the Witch*, Sullivan sceglie di aprire la sua raccolta con una rivisitazione della storia dell’eroina *perseguitata* per eccellenza: Cenerentola.<sup>28</sup> È dunque in “Slippershod”, adattamento di “Cinderella” (ATU 510A, *Cinderella*) narrato in seconda persona, che compare la prima figura femminile non-normativa, protagonista di una vicenda che comincia in maniera anticonvenzionale e si conclude con un finale alternativo.<sup>29</sup> La storia infatti non inizia con una delle solite formule fiabesche, ma con la seguente frase: “When you were young you used to be immaculate” (Sullivan 2017, 3). Tuttavia, il cambiamento rispetto alla narrazione dominante, ancor prima che dalle parole, è annunciato dalle immagini, giacché la prima pagina del racconto è preceduta da un’illustrazione (Fig. 1) raffigurante una Cenerentola che, a differenza di quella alta ed esile resa nota da Disney nel film d’animazione del 1950, è piccola e bassa, “a woman the size of a child” (Sullivan 2017, 4); una giovane donna affetta da nanismo, abituata ad essere guardata dall’alto da chi le sta intorno – ammesso che qualcuno si accorga delle sue presenza.<sup>30</sup>

---

sessuale prematrimoniale con il principe che la raggiunge nella torre nella quale è rinchiusa. Si tratta di un rapporto a suo tempo incluso già in un altro racconto dello stesso tipo: la “Petrosinella” seicentesca di Basile.

<sup>27</sup> Tale desiderio è del tutto omesso a inizio Novecento nella versione della fiaba inclusa nell’antologia *The Grey Fairy Book* (1900), uno dei dodici *Coloured Fairy Books* pubblicati da Andrew Lang insieme a sua moglie Leonora Blanche Alleyne, parte di una serie di venticinque raccolte di storie per bambini pubblicate tra il 1889 e il 1913.

<sup>28</sup> La riscrittura della fiaba di Cenerentola che apre la raccolta di Donoghue è intitolata “The Tale of the Shoe”. Con l’espressione *eroina perseguitata* si fa qui riferimento al tipo 510 dell’indice Aarne-Thompson, *Persecuted Heroine* – a tal proposito si veda Bacchilega 1993 –, in seguito rinominato da Uther come *Cinderella and Peau d’Asne*. Nell’indice ATU, la storia di Cenerentola corrisponde infatti al (sotto)tipo 510A; una storia della quale oggi esistono migliaia di versioni, incluse le 345 varianti individuate dalla folklorista inglese Marian Roalfe Cox già nel 1893.

<sup>29</sup> Come sottolinea Elle Dannii nella sua recensione: “The use of ‘you’ in place of the character’s name gave this a distinctly eerie feel from the very beginning. The reader feels they become the infamous Cinderella and so feels every one of her burdens and, later, every one of her hopes for the future” (2017, n.p.).

<sup>30</sup> Nell’illustrazione di Vaughan, Cenerentola, circondata da stoffe, è raffigurata in piedi, su uno sgabello, mentre cuce un abito; una giovane donna graziosa, a prescindere dalla sua statura: “You are lovely. Your eyes are wide, your skin is smooth and whole. Your limbs are shapely, smaller than they should be, but still pleasing. You like your legs that take you different places. You like your arms that make things, grow things, mend” (Sullivan 2017, 6).



Fig. 1: Karen Vaughan, “Slippershod”, in Sullivan 2017, courtesy of the artist.

Difatti, il padre, accusato di non provare amore nei suoi confronti, la tratta con indifferenza, come se fosse trasparente, un fantasma errante in una dimora imponente. La matrigna e le sorellastre la trattano invece come se fosse una cosa, un oggetto, una parte della casa: “A chair. A spoon. A plate” (Sullivan 2017, 4). Una casa dalla quale, in definitiva, la giovane donna desidera scappare.

This house, this life, this village. They weigh you down; you’re covered up with ash and sunk in tar. You are a thing to comment on. Forget. You are a thing that makes this house a home with two small hands. And they don’t think on that, although they should. You brush your hair and braid it round your head. [...] People like their women to be lovely. Women are a lot of different things. (Sullivan 2017, 7)

Come si evince da questo estratto, la Cenerentola di Sullivan, così come quella *mainstream*, ricoperta di cenere, conduce una vita da sgattera. Ciononostante, più che sulla condizione di serva in casa propria, qui l’enfasi è sul senso di solitudine col quale la giovane donna convive. Un senso di solitudine che è conseguenza di un aspetto esteriore considerato anormale nella società in cui vive; un aspetto che prende il sopravvento su delle abilità che, di conseguenza, passano in secondo piano. In una società in cui alle donne è richiesto di essere amevoli, questa Cenerentola capisce che, in realtà, le donne possono essere molte cose, possono fare scelte diverse: “Every life is full of possibility, you think. And there are other places you can go” (Sullivan 2017, 4). Al contrario delle sorellastre, che puntano tutto sul loro aspetto e sognano di sposare uomini ricchi che provvedano a loro, capendo che quel mondo non fa per lei, la protagonista di “Slippershod” considera l’esistenza di altre possibilità, altri posti in cui poter andare. Come osserva Claire McAlpine nella sua recensione: “She is patient and knows when to

act” (2021, n.p.). Agisce dunque al momento giusto e, soprattutto, senza l’aiuto di fate madrine e oggetti speciali. Così come la Cenerentola di Donoghue – costretta a convivere con uno stato depressivo, con delle voci autoritarie che non provengono dall’esterno, da matrigne e sorellastre, bensì dall’interno, dalla sua testa –, anche quella di Sullivan opta per un finale alternativo; un finale che prende le distanze dal lieto fine dovuto al matrimonio con il principe. Se, alla fine della storia, la protagonista di “The Tale of the Shoe”, dopo l’incontro col principe al quale scopre di non essere interessata, fugge con una versione contemporanea della fata madrina, quella di “Slippershod”, anziché andare al ballo, mentre tutti sono via, fugge a cavallo e parte alla ricerca di un futuro diverso, con indosso un coltello e i soldi racimolati nel tempo grazie ai suoi lavori da sarta, e nella testa tanti piani per il futuro, come viene messo in evidenza nelle frasi che concludono il racconto: “And on the feather-bed, you plan your future. / You try on mother’s shoes. / The slipper fits” (Sullivan 2017, 10).<sup>31</sup> Si tratta quindi di una protagonista attiva che, contraddistinta da una fisicità *diversa*, si allontana dalla raffigurazione dominante. Una protagonista che, in definitiva, rammentando la Cenerentola astuta e forte di Madame d’Aulnoy – la quale, si ricorda, scappa di casa insieme alle sorelle quando comprende di essere in pericolo e affronta da sola gli orchi che minacciano la loro sopravvivenza –, anziché essere aiutata da fate e animali magici, prova a salvarsi da sola.<sup>32</sup>

### **Cuori gentili in corpi mostruosi: “You Shall Not Suffer...”**

Il corpo femminile, come spesso accade nelle rivisitazioni fiabesche femministe, è centrale in molte delle storie ri-narrate da Sullivan. A tal proposito, è significativo “You Shall Not Suffer ...”, adattamento di “Hansel and Gretel” (ATU 327A, *Hansel and Gretel*) narrato, come il racconto precedente, in seconda persona. Seppure in un contesto differente, anche in questo caso si riflette sulle narrazioni normative della fisicità femminile; fisicità che, come dimostrano queste storie, provocano determinate reazioni. Infatti, se la Cenerentola di “Slippershod” viene trattata con indifferenza da chi la circonda a causa della sua statura – e quindi della sua disabilità –, la protagonista di questo adattamento viene invece vista con sospetto e disappunto dagli abitanti del villaggio in cui vive per la sua corporatura imponente associata a doti soprannaturali.

You grew up soft, but still you learned to hide it. Piece by piece. The world’s not built for soft and sturdy things. It likes its soft things small and white, defenceless.

---

<sup>31</sup> Le scarpe protagoniste di questa storia dunque non sono quelle magiche che permettono a Cenerentola di confermare o elevare il suo *status* sociale sposando il principe, ma quelle che le sono state lasciate in eredità dalla madre.

<sup>32</sup> Nella raccolta di Sullivan è presente anche un secondo adattamento del tipo 510A dell’indice ATU. Si tratta di “Sister Fair”, riscrittura di “Fair, Brown, and Trembling”, variante irlandese del racconto di Cenerentola, tradotta dall’irlandese, trascritta e pubblicata per la prima volta da Jeremiah Curtin in *Myths and Folk-Lore of Ireland* (1890). In questa rivisitazione, le tre sorelle, Fair, Brown e Trembling, sono accomunate da un unico destino: per potersi assicurare un futuro hanno bisogno di trovare un uomo da sposare e a cui dare dei figli. Nella società eteropatriarcale in cui vivono, non sono altro che “Beauty and a womb” (Sullivan 2017, 62), esseri utili solo a fini riproduttivi. Protagonista della storia è la sorella maggiore, Fair, la quale sacrifica la sua verginità e annega l’uomo che minaccia la felicità sua e delle sue sorelle, in particolare quella della sorella minore, Trembling, la Cenerentola irlandese: è la più bella di tutte e, anche se non viene detto esplicitamente, è autistica. L’unico antagonista del racconto è dunque la società in cui queste giovani donne vivono. Una società patriarcale in cui la distinzione tra uomo-soggetto e donna-oggetto è lampante e la violenza domestica è all’ordine del giorno. Per uno studio sul confronto tra questo adattamento e il testo adattato, si rimanda a Sarti 2022. Per un’analisi sul trattamento del tema della violenza domestica in entrambi i testi, si veda invece Sarti 2021.

Princesses in castles. Maidens waiting for the perfect sword. You grew up soft, and piece by wounded piece you built a carapace around your body. Humans are peculiar little things. (Sullivan 2017, 33-4)

Già nell'*incipit* della storia, Sullivan critica esplicitamente la dicotomia polarizzata principessa/strega. Il mondo in cui vive la protagonista di questa rivisitazione – ossia la strega che nella celebre fiaba tedesca inganna i due fratelli – è un mondo dominato da stereotipi di genere, nel quale non c'è posto per donne robuste e gentili allo stesso tempo. La gentilezza rappresenta una qualità che, generalmente, viene attribuita alle principesse, alle fanciulle candide e indifese in attesa di un principe; una qualità che, in altre parole, non si addice alla forma fisica di questa strega, descritta come “[a] rounded figure eight” (Sullivan 2017, 38). Per questo motivo, sin da giovane, quest'ultima impara gradualmente a nascondere il suo carattere (cui si riferisce il “soft” della citazione precedente) e crea uno scudo attorno a sé; un carapace che serve a proteggerla come se fosse un rettile. Quello descritto in questo adattamento è un corpo femminile non convenzionale per una protagonista fiabesca tradizionale, il quale, a poco a poco, si trasforma in un corpo realmente mostruoso. Come si può osservare nell'illustrazione che accompagna la storia (Fig. 2), questa donna grande e grossa, circondata da animali che ama nutrire e curare, è ricoperta di squame, fatta eccezione per la parte centrale del viso e le dita delle mani e dei piedi.



Fig. 2: Karen Vaughan, “You Shall Not Suffer...”, in Sullivan 2017, courtesy of the artist.

Si tratta di un corpo mastodontico a metà strada tra essere umano e animale che ricorda i corpi ibridi descritti nei romanzi passati in rassegna da Lidia Curti nella sezione dedicata agli *hideous bodies* in *Female Stories, Female Bodies* (1998), come Sophie Fevvers, la donna uccello protagonista di *Nights at the Circus* (1984) di Carter, o Dog-Woman,

personaggio incluso da Jeanette Winterson in *Sexing the Cherry* (1989), la donna cane senza nome che non rispecchia gli standard di femminilità dettati dalle norme sociali.<sup>33</sup>

Spogliata dei panni di antagonista, la strega della nota fiaba tedesca, qui definita *healer*, guaritrice, viene dunque mostrata in una luce diversa: meno terrificante, più protettiva. La scelta di vivere in isolamento viene giustificata raccontando la sua storia sin dal principio: una bambina smisuratamente golosa che diventa prima un'adolescente massiccia in cerca di amore e approvazione, poi una donna discriminata e vittima di violenza domestica, e, infine, una creatura che, per proteggersi, vive isolata, ma in sintonia con il mondo naturale verso il quale nutre un profondo rispetto. Pertanto, in questa rivisitazione, “[t]he actual evil comes in the form of society’s judgement” (Elle 2017, n.p.). Secondo l’interpretazione di Sullivan, infatti, se la strega di Hansel e Gretel costruisce una casa di marzapane nei boschi non è per attirare bambini e poi mangiarli, ma per due motivi ben diversi. Innanzitutto, per allontanarsi dalle persone che, ancora una volta incapaci di andare oltre le apparenze, la vedono come una cosa, un essere anormale, una strega, solo perché è fuori dagli schemi. In secondo luogo, per offrire un riparo e del cibo “for the unwanted” (Sullivan 2017, 39), come i bambini che vengono abbandonati per diversi motivi dai loro genitori. Per dirlo con le parole usate da McAlpine, giacché non ha intenzione di conformarsi alle aspettative, “she chooses another way, another life, a way to be herself, a house in the woods” (2021, n.p.). Si tratta di una scelta che ricorda quella della protagonista dell’ultima storia inclusa nella raccolta di Donoghue, la strega di “The Tale of the Kiss”.<sup>34</sup> In questo caso, il richiamo all’antologia della scrittrice irlandese-canadese è ancora più evidente ed è confermato dalla stessa Sullivan quando, in un articolo, sottolineando che la magia può presentarsi in modi differenti, afferma: “The notion of the witch, the woman who does not conform, is very present in Donoghue’s work, and I have used witches too. A witch, to me, is a woman who respects and harnesses the power of the natural world. Who chooses her own spirituality” (Sullivan 2017d, n.p.).

Il personaggio principale di questo adattamento è dunque una donna con sembianze disumane che viene, da un lato, discriminata e incolpata per le sparizioni dei bambini, dall’altro, temuta e consultata per le sue conoscenze da guaritrice. Una figura letteraria femminile che, comunque sia, non viene *soppressa* (Curti 1998, 117), non viene chiusa in un attico come Bertha Mason (Bronte 1847; Gilbert and Gubar 2000), ma, nonostante la sua scelta di vivere lontana dagli altri, diventa protagonista di un racconto che offre un punto di vista differente.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Più di recente, Curti è tornata a parlare di queste figure mostruose contemporanee che contrastano gli stereotipi femminili in “The House of Difference: Bodies, Genders, Genres” (2015), articolo pubblicato nel primo numero di *de genere*.

<sup>34</sup> “The Tale of the Kiss” è l’unico racconto che non rappresenta un adattamento di una storia precisa. Come chiarisce Donoghue nella descrizione del testo sul suo sito ufficiale, [www.emmadonoghue.com](http://www.emmadonoghue.com), questa storia “is not based on any source text, but suggested by various folk motifs about oracles and magic helpers, discussed in Marina Warner’s *From the Beast to the Blonde*”, testo pubblicato nel 1994.

<sup>35</sup> Anche questa storia, come quella di Cenerentola analizzata in precedenza, è caratterizzata da un finale aperto che, in un certo senso, viene suggerito dai puntini sospensivi che seguono il titolo. Il racconto si conclude infatti con la guaritrice che invita Hansel e Gretel in casa e accende il forno, presumibilmente questa volta non per metterceli dentro, ma per preparare loro del cibo: “You welcome in their desperate little selves. Gratitude does battle with disgust. The girl. The boy. You turn the oven on. You get go baking” (Sullivan 2017, 40).

### E non vissero per sempre felici e contente: “The Little Gift”

Un ulteriore punto di vista, questa volta in prima persona, è infine offerto attraverso la voce di Rilla in “The Little Gift”, adattamento di “The Goose Girl” (ATU 533, *Speaking Horsehead*).<sup>36</sup> In questa rivisitazione, Sullivan affronta, tra gli altri, i temi del matrimonio forzato e del desiderio omosessuale, e, ancora una volta, sposta il *focus* della narrazione dalla protagonista a un personaggio secondario: dalla principessa alla sua serva, qui chiamata Rilla, che la accompagna all’incontro con lo sposo al quale è stata promessa dalla madre. Inoltre, mentre nella fiaba tradizionale – e nella riscrittura di Donoghue, “The Tale of the Handkerchief” – la serva ruba l’identità alla principessa e prende il suo posto per sposare il principe, in questa rivisitazione l’interesse nei confronti di quest’ultimo, così come accade in “Slippershod”, è del tutto assente. Difatti, durante il viaggio nel quale Rilla racconta di come siano cresciute come sorelle, e di come si sia sempre addossata tutte le colpe – assegnatele perché di ceto sociale inferiore – al fine di proteggerla, sono le due ragazze ad avvicinarsi.<sup>37</sup> Nello specifico, l’avvicinamento fisico avviene quando, accanto al fuoco, preoccupata per quello che l’aspetta, la vittima del matrimonio combinato confida senza filtri il suo stato d’animo alla sua protettrice. Ammettendo di non aver mai baciato un uomo – o almeno, come nel caso di Rilla, di non averlo fatto spontaneamente –, le due, come si può vedere nell’illustrazione (Fig. 3), si avvicinano e si lasciano andare ad effusioni che evolvono in un rapporto sessuale.



Fig. 3: Karen Vaughan, “The Little Gift”, in Sullivan 2017, courtesy of the artist.

<sup>36</sup> La fiaba è stata pubblicata per la prima volta dai Grimm nel 1815.

<sup>37</sup> La differenza fisica e sociale tra le due ragazze emerge sin dalle primissime pagine del racconto. Rilla, i capelli scuri, la pelle lentiginosa per l’esposizione al sole e le mani rovinata dal duro lavoro, è figlia di una domestica che è stata *presa* e messa incinta a quindici anni, durante la sua prima settimana di lavoro al castello, e poi abbandonata. Una domestica che, al momento della loro nascita, ha il compito di allattare sua figlia e quella della regina, la principessa bionda con gli occhi azzurri che verrà istruita in maniera adeguata. Una donna umile che, vista la sua esperienza, una volta cresciuta, mette in guardia la figlia dagli uomini: “Never be alone in a room with a man. Never bend over to tie a shoe or to pick something up. You must crouch down. Pretend you are a shadow, or a crab” (Sullivan 2017, 130).

And she is close to me. Twice a day, the sun can almost touch the earth. My skin's awake. Every part of me is on the surface. Her hand against my face. Her blue eyes on my brown ones.

"You are soft," she tells me. "I hope my prince is soft."

Our hands entangled now. Enmeshed together. Her face to mine. Disturbing me. Upsetting all I am. And we are kissing. Several kinds of sin, and all at once. I've never had this wild surfeit of feeling. There was a dam in me. But it has burst. I learn more of her. The sounds she makes. The tremors and the shocks my hands can offer. People die for this. I understand why people die for this. Her hands upon my body soft as down. (Sullivan 2017, 135)

Sullivan tratta un argomento tabù descrivendo in maniera vivida il rapporto che ha per protagoniste le due giovani donne. Un rapporto che si sviluppa nell'arco di tre piacevoli notti, dopo le quali la principessa, in preda alla disperazione, chiede alla serva di prendere il suo posto, di sposare il principe, "[t]o feel his hands upon [her] in the night" (Sullivan 2017, 136).<sup>38</sup> Una richiesta che è possibile definire egoistica, giacché proviene da una donna innamorata che, non sopportando l'idea di stare con un altro, con un uomo, chiede alla persona che ama di sacrificarsi al posto suo. In realtà, più che di una richiesta, si tratta di un ordine, al quale Rilla, sua serva, non può sottrarsi. Significativo è, a questo punto della storia, il fatto che a nessuna delle due venga in mente di fuggire insieme, poiché entrambe sanno di essere legate dalla stessa sorte. Infatti, a prescindere dai loro natali più o meno nobili e dai sentimenti che provano, in quanto donne "they are both destined to become property of a man" (Elle 2017, n.p.). Obbedendo alla sua padrona, Rilla si *trasforma* quindi da serva in principessa, da oca in cigno; cambia il tono di voce per imitare la cadenza nobile, adotta comportamenti adeguati al contesto in cui si inserisce e, contro voglia, si sottomette all'uomo che finge di amare: "I do not want him. I submit. I smile. Tell him that I love him. Close my eyes. Conceal my scars, the rush of bitter tears" (Sullivan 2017, 139). Tutto ciò solo ed esclusivamente per proteggere la vera principessa, camuffata da guardiana delle oche e messa al sicuro in un cottage che la sua 'compagna' spera di poter visitare di tanto in tanto.

Le due donne, vittime della società eteropatriarcale in cui vivono, sono dunque costrette a fingere una parte, a interpretare un ruolo che non appartiene loro, a vivere una vita che non avrebbero voluto vivere. Si tratta, tuttavia, di una recita che ha vita breve, poiché la vera principessa, insofferente, si rende conto di volere indietro tutto ciò a cui ha rinunciato: la sua posizione privilegiata, i suoi abiti, i suoi gioielli, i suoi vizi. Una recita che dura fino a quando la giovane donna, astutamente, inizia a spargere in giro una serie di bugie, creando una realtà alterata che, infine, passa come autentica. Alla fine della storia, accusata di avere minacciato la vera principessa per prendere il suo posto e impossessarsi delle sue ricchezze, Rilla – fedele ai suoi sentimenti nonostante tutto – viene condannata. Come una Virginia Woolf del mondo fiabesco, con le tasche piene di ferro e oro, piene del peso del loro amore ostacolato – il ferro simboleggia lei e l'oro la principessa –, la serva tradita è dunque costretta a immergersi nel fiume e a farsi

---

<sup>38</sup> La descrizione di donne che salvano altre donne è tipica delle riscritture femministe. Si pensi, ad esempio, a "The Bloody Chamber" (1979) di Carter, riscrittura di "Bluebeard" di Perrault, dove a salvare la giovane donna dal marchese, alla fine, non sono i fratelli, ma la madre; e a *The Sleeper and the Spindle* (2013), il *graphic novel* di Neil Gaiman e Chris Riddell nel quale la bella addormentata viene risvegliata con un bacio da una Biancaneve guerriera.

trascinare dalla corrente: “*The river is deep. And it is taking me towards the ocean. Away from everything I’ve ever known*” (Sullivan 2017, 143, corsivo nell’originale).<sup>39</sup>

Il tema portante di questo adattamento è dunque l’amore complicato tra la serva e la sua principessa.<sup>40</sup> Un amore definito ‘impossibile’ perché riguarda due persone dello stesso sesso, due giovani donne, per giunta appartenenti a ceti sociali diversi. Un amore che, nel mondo in cui vivono, verrebbe sicuramente punito: “there are penalties for loving wrong. They’ll cut you or they’ll burn you or they’ll shun you. Make you dance for them in red-hot shoes. Drag you naked through the streets. Shut you in a barrel spiked with glass. Have horses drag your errant limbs apart” (Sullivan 2017, 135-6).<sup>41</sup> Un amore al quale, pertanto, non segue un lieto fine, ma un allontanamento definitivo, in una conclusione che fa riflettere su come nella vita reale, a differenza di quanto accade nelle fiabe più diffuse, le cose non sempre vanno per il verso giusto.

Tenendo conto che, come hanno sottolineato diversi esperti del genere, le fiabe hanno un ruolo fondamentale “in the construction of an identity, be it social, national, individual or sexual” (Cutolo 2012-13, 208), è possibile sostenere che gli adattamenti di Sullivan contribuiscono a sovvertire il modello fiabesco egemonico e a ri-orientare il pubblico offrendo nuove prospettive, altri personaggi coi quali immedesimarsi e altre trame possibili. Raffigurando vicende e personaggi anticonvenzionali, tra cui eroine coraggiose e resilienti, Sullivan porta il suo pubblico a riflettere sulla condizione delle donne sia nel mondo fiabesco, “a world where marrying a stranger is seen as a happy ending, and pride is something women shouldn’t feel” (Sullivan 2017e, n.p.), sia nel mondo reale, sottolineando che esiste un ampio raggio di scelte e che il lieto fine non costituisce la regola. In altri termini, parafrasando un pensiero di Bacchilega, si può dire che, con i suoi adattamenti, attraverso voci differenti e differenti corpi, l’autrice irlandese dimostra che le fiabe, oltre a garantire una fuga temporanea dalla realtà, aiutano anche a comprenderla, perché permettono di esplorare nuove possibilità (Bacchilega 2013, 5). Per dirlo con le parole usate da Zipes nell’elogio posto in apertura a un’antologia che, adottando un altro termine caro a Curti, è possibile definire “intersezionale”: “Sullivan’s original stories are riveting and offer readers unusual perspectives on how to read fairy tales in times of conflict”. In conclusione, considerato che “[d]ifferent people long for different stories” (Sullivan 2017d, n.p.), riprendendo la citazione in epigrafe, si può sostenere che le ri-narrazioni incluse in *Tangleweed and Brine* possono definirsi *pericolose* per il modello fiabesco egemonico, ma *curative*, vitamine per l’anima, per chi è alla ricerca di storie e personaggi *diversi* in cui immedesimarsi; perché, come si sottolinea nella storia che apre la raccolta, le donne – nelle fiabe a lungo confinate nella dicotomia “*damsel in*

<sup>39</sup> Queste parole sono usate, sempre in corsivo, non solo alla fine, ma anche all’inizio del racconto, suggerendo che Rilla stia probabilmente raccontando la sua storia dopo la sua morte, come se fosse un fantasma imprigionato nel mondo dei vivi per un conto in sospeso con la donna amata.

<sup>40</sup> Il tema dell’amore tra una principessa e una donna al suo servizio è stato ripreso recentemente anche nella serie tv *Willow* (2022), *sequel* dell’omonimo film *fantasy*, *Willow* (1988), con Warwick Davis, ideato da George Lucas e diretto da Ron Howard.

<sup>41</sup> Come osserva Lewis C. Seifert nella sezione della *Greenwood Encyclopedia* dedicata ai “Gay and Lesbian Tales”: “Contemporary gay and lesbian fairy tales, which deal explicitly with same-sex desire and relationships, are the product of the post-Stonewall era” (Seifert 2008, 401). Alcuni esempi recenti del genere sono: *Ash* (2009) di Malinda Lo, riscrittura lesbica della fiaba di Cenerentola; “How to Be a Mermaid” (2012) di Maya Kern, rivisitazione a fumetti di “The Little Mermaid” (1837) di Andersen e altri racconti di sirene; e “Fairytales for Lost Children”, adattamento *queer* di Diriye Osman ispirato al tipo ATU 410, *Sleeping Beauty*, e ad altri racconti disneyani, nella storia adattati dalla maestra d’asilo Miss Mumbi al contesto africano. Questi ultimi due testi sono stati recentemente inclusi in Bacchilega & Orme 2021.

*distress/strega perfida*” – possono essere, in realtà, “a lot of different things” (Sullivan 2017, 7).

## Bibliografia

- Andersen, Hans Christian. 2020. *Fiabe e storie*. Edited by Bruno Berni. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore.
- Bacchilega, Cristina. 1993. “An Introduction to the ‘Innocent Persecuted Heroine’ in Fairy Tale.” *Western Folklore* 52 (1): 1-12.
- Bacchilega, Cristina. 1997. *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bacchilega, Cristina. 2013. *Fairy Tales Transformed? Twenty-First Century Adaptations and the Politics of Wonder*. Detroit: Wayne State University Press.
- Bacchilega, Cristina. 2015. “Fairy-tale adaptations and economies of desire.” In *The Cambridge Companion to Fairy Tales*, edited by Maria Tatar, 79-96. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bacchilega, Cristina, and Jennifer Orme, eds. 2021. *Inviting Interruptions: Wonder Tales in the 21st Century*. Detroit: Wayne State University Press.
- Basile, Giambattista. 2013 [1634-6]. *Lo cunto de li cunti*. Edited by Michele Rak. Milano: Garzanti.
- Bottigheimer, Ruth B. 2009. *Fairy Tales: A New History*. Albany: Excelsior Editions.
- Bronte, Charlotte, 1847. *Jane Eyre: An Autobiography*. London: Smith, Elder & Co.
- Canepa, Nancy. 1999. *From Court to Forest: Giambattista Basile’s Lo cunto de li cunti and the Birth of the Literary Fairy Tale*. Detroit: Wayne State University Press.
- Carroll, Lewis. 1866 [1865]. *Alice’s Adventures in Wonderland*. New York: D. Appleton and Co.
- Carroll, Lewis. 1872 [1871]. *Through the Looking-Glass and What Alice Found There*. London: Macmillan and Co.
- Carter, Angela. 1983. “Notes From the Front Line.” In *On Gender and Writing*, edited by Michelene Wandor, 69-77. London & Boston: Pandora Press.
- Carter, Angela. 1984. *Nights at the Circus*. London: Chatto & Windus.
- Carter, Angela. 1993 [1979]. *The Bloody Chamber and Other Stories*. London & New York: Penguin.
- Collodi, Carlo. 2017 [1883]. *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Firenze & Milano: Giunti.
- Cox, Marian Roalfe. 1893. *Cinderella: Three Hundred and Forty-Five Variants of Cinderella, Catskin and, Cap O’ Rushes, Abstracted and Tabulated with a Discussion of Medieval Analogues and Notes*. London: David Nutt for the Folklore Society.
- Curti, Lidia. 1998. *Female Stories, Female Bodies. Narrative, Identity and Representation*. Houndmills & London: Macmillan Press Ltd.
- Curti, Lidia. 2015. “The House of Difference: Bodies, Genders, Genres”. *de genere – Rivista di studi letterari, postcoloniali e di genere* 1 (1): 39-51.
- Curti, Lidia. 2018 [2006]. *La voce dell’altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*. Milano: Meltemi.

- Curti, Lidia, Silvana Carotenuto, Anna De Meo and Sara Marinelli, eds. 2004. *La nuova Shahrazad. Donne e multiculturalismo*. Napoli: Liguori.
- Curtin, Jeremiah. 1890. *Myths and Folk-Lore of Ireland*, London: Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington.
- Cutolo, Raraffaele. 2012. "Voice and Identity in the Fairy Tale: Emma Donoghue's *Kissing the Witch*." *Pólemos* 6 (2): 207-23.
- Dawson, Juno. 2017. *The Gender Games: The Problem with Men and Women, from Someone Who Has Been Both*. London: Hodder & Stoughton.
- Donoghue, Emma. 1997. *Kissing the Witch: Old Tales in New Skins*. New York: Joanna Cotler Books.
- Gaiman, Neil, and Chris Riddell. 2014 [2013]. *The Sleeper and the Spindle*. London: Bloomsbury.
- Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. 2000 [1979]. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Second edition. New Heaven & London: Yale University Press.
- Grimm, Jacob, and Wilhelm Grimm. 2019 [1812-5]. *Fiabe*. Translated by Elena Franchetti. Illustrated by Arthur Rackham. Milano: BUR Rizzoli.
- Haase, Donald. 2004. "Preface." In *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*, edited by Donald Haase, vii-xiv. Detroit: Wayne State University Press.
- Haase, Donald. 2004b. "Feminist Fairy-Tale Scholarship." In *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*, edited by Donald Haase, 1-36. Detroit: Wayne State University Press.
- Hutcheon, Linda. 2012 [2006]. *A Theory of Adaptation*. Second edition. New York: Routledge.
- Joosen, Vanessa. 2011. *Critical & Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*. Detroit: Wayne State University Press.
- Lang, Andrew. 1900. *The Grey Fairy Book*. New York & Bombay: Longmans, Green, and Co.
- Lo, Malinda. 2009. *Ash*. New York: Little, Brown & Company.
- McCallum, Robyn. 2002 [2000]. "Approaches to the Literary Fairy Tale." In *The Oxford Companion of Fairy Tales*, edited by Jack Zipes, 17-21. New York: Oxford University Press.
- Orme, Jennifer. 2010. "Mouth to Mouth: Queer Desires in Emma Donoghue's *Kissing the Witch*." *Marvels & Tales* 24 (1): 116-30.
- Perrault, Charles. 2019 [1679]. *Fiabe*. Translated by Myriam Cristallo. Illustrated by Gustave Doré. Milano: Bur Rizzoli.
- Preston, Cathy Lynn. 2004. "Disrupting the Boundaries of Genre and Gender: Postmodernism and Fairy Tale." In *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*, edited by Donald Haase, 197-212. Detroit: Wayne State University Press.
- Propp, Vladimir Jakovlevič. 2009 [1928]. *Morphology of the Folk Tale*. Translated by Laurence Scott. Austin: University of Texas Press.
- Rak, Michele. 2013. "Il racconto fiabesco." In Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti*, edited by Michele Rak, XXXII-LXXIII. Milano: Garzanti.

- Rodríguez Bonet, Diana. 2022. "Feminist Rewritings of Fairy Tales in Ireland: A Case Study of Deirdre Sullivan." *Études irlandaises* 47 (2): 41-55.
- Sarti, Luca. 2021. "#Stayhome, Don't Go Out! Reading 'Fair, Brown, and Trembling' in the Time of Covid-19". *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* 44 (1): 1-10.
- Sarti, Luca. 2022. "Raccontare le fiabe nel tempo. 'Fair, Brown, and Trembling', la Cenerentola irlandese." In *Tempus. Il tempo nel testo e nella realtà extra-testuale, Quaderni della ricerca* 8, edited by Daniele Giovannone et al., 161-78. Napoli: UniorPress.
- Sarti, Luca. 2023. "Dealing with Domestic Violence and Child Sexual Abuse in Deirdre Sullivan's *Needlework*." In *Voices From the Wreckage: Young Adult Voices in the #MeToo Movement*, edited by Kimberly Karshner, 145-64. Wilmington: Vernon Press.
- Seifert, Lewis C. 2002 [2000]. "France." In *The Oxford Companion to Fairy Tales*, edited by Jack Zipes, 174-187. New York: Oxford University Press.
- Seifert, Lewis C. 2006 [1996]. *Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France, 1690-1715*. New York: Cambridge University Press.
- Seifert, Lewis C. 2008. "Gay and Lesbian Tales." In *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, edited by Donald Haase, 400-2. Westport: Greenwood Press.
- Sexton, Anne. 2001 [1971]. *Transformations*. Boston: Houghton Mifflin.
- Stein, Mary Beth. 2002 [2000]. "Folklore and Fairy Tales." In *The Oxford Companion to Fairy Tales*, edited by Jack Zipes, 165-170. New York: Oxford University Press.
- Sullivan, Deirdre. 2016. *Needlework*. Dublin, Little Island Books.
- Sullivan, Deirdre. 2017. *Tangleweed and Brine*. Dublin, Little Island Books.
- Sullivan, Deirdre. 2020. *Savage Her Reply*. Dublin, Little Island Books.
- Tatar, Maria. 1987. "Sex and Violence: The Hard Core of Fairy Tales." In Maria Tatar, *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*, 3-38. Princeton: Princeton University Press.
- Teverson, Andrew. 2013. *Fairy Tale*. Abingdon & New York: Routledge.
- Thompson, Stith. 1955-8 [1932-6]. *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: Indiana University Press.
- Thompson, Stith, and Aarne Antii. 1961 [1928]. *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen*. Second edition. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Tismar, Jens. 1977. *Kunstmärchen*. Stuttgart: Metzler.
- Uther, Hans-Jörg. 2004. *The Types of International Folktales: A classification and bibliography. Based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Warner, Marina. 1995 [1994]. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Wilde, Oscar. 1894. *Salomé*. London: Elkin Mathews & John Lane.
- Wills, John. 2017. *Disney Culture*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Winterson, Jeanette. 1989. *Sexing the Cherry*. London: Bloomsbury Publishing.

- Zipes, Jack. 1999. "Breaking the Disney Spell." In *The Classic Fairy Tales: Texts, Criticism*, edited by Maria Tatar, 332-52. New York: W. W. Norton & Company.
- Zipes, Jack. 2002 [2000]. "Introduction: Towards a Definition of the Literary Fairy Tale." In *The Oxford Companion to Fairy Tales*, edited by Jack Zipes, xv-xxxii. New York: Oxford University Press.
- Zipes, Jack. 2015. *Grimm Legacies: The Magic Spell of the Grimms' Folk and Fairy Tales*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.

## Sitografia

- Children's Books Ireland, <https://childrensbooksireland.ie/our-recommendations/tangleweed-and-brine>.
- Elle, Dannii (2017). "Get Caught Up In Tangleweed And Brine's Feminist Fairy Tale Retellings", *United by Pop*. <https://www.unitedbypop.com/young-adult-books/reviews-books/tangleweed-brine/>.
- Kirkus (2019). "Tangleweed and Brine", *Kirkusreviews*. <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/deirdre-sullivan/tangleweed-and-brine/>.
- McAlpine, Claire (2021). "Tangleweed and Brine by Deirdre Sullivan", *Word by Word*. <https://clairempine.com/2021/03/21/tangleweed-and-brine-by-deirdre-sullivan/>.
- Redford, Carole (2017). "Tangleweed and Brine", *Children's Books Award*. <https://childrensbooksireland.ie/our-recommendations/tangleweed-and-brine>.
- Sullivan, Deirdre (2017b). "10 Things I'd Like My Readers To Know About Me By Deirdre Sullivan", *Female First*. <https://www.femalefirst.co.uk/books/tangleweed-and-brine-deirdre-sullivan-1087327.html>.
- Sullivan, Deirdre (2017c). "Stories are Fuel: Tangleweed and Brine by Deirdre Sullivan", *Writing.ie*. <https://www.writing.ie/interviews/stories-are-fuel-tangleweed-and-brine-by-deirdre-sullivan/>.
- Sullivan, Deirdre (2017d). "The Power of Fairy-tales: 'We Find the Talismans that Give Us Power'", *Foyles*. <https://www.foyles.co.uk/Blog-Deirdre-Sullivan>.
- Sullivan, Deirdre (2017e). "What Will Build and Break a Girl: Tangleweed and Brine by Deirdre Sullivan", *Writing.ie*. <https://www.writing.ie/interviews/what-will-build-and-break-a-girl-tangleweed-and-brine-by-deirdre-sullivan/>.
- Vitale, Marina (2021). "Lidia Curti, nello sconfinare di corpi e linguaggi", *il manifesto*. <https://ilmanifesto.it/lidia-curti-nello-sconfinare-di-corpi-e-linguaggi>.