

LUCA
SARTI

VOCI di ERIN

Il *fairy tale* irlandese nel terzo millennio
fra identità, tradizione e nuove narrazioni



UniorPress



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

LUCA SARTI

VOCI DI ERIN

Il fairy tale irlandese nel terzo millennio
fra identità, tradizione e nuove narrazioni



UniorPress
NAPOLI 2024

In copertina:
(R)esistenza, Luca Sarti



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

Il volume è stato sottoposto alla revisione scientifica tra pari (peer review)

Prodotto nel mese di dicembre 2024
da Il Torcoliere - Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo

UniorPress - Università di Napoli L'Orientale,
Via Nuova Marina, 59 – 80133 Napoli

ISBN 978-88-6719-310-3

*Alla mia famiglia,
la mia stella polare*

Indice

Premessa	9
Prefazione di <i>Rossella Ciocca</i>	11
Introduzione	13
I. Il <i>fairy tale</i> nell'Irlanda otto-novecentesca: questioni di <i>Irishness</i>	
1. <i>Éire</i>, la colonia fantasma	21
1.1. Un accenno al dibattito: Irlanda (post)coloniale?	21
1.1.1. Barbari, selvaggi o esseri quasi umani	38
1.1.2. Tra satira e discriminazione: le vignette del <i>Punch</i>	43
1.2. Passato gaelico e identità nazionale: il <i>Celtic Revival</i>	55
1.2.1. Una rinascita letteraria all'insegna del folklore	61
2. Protagonisti di altri mondi, protagonisti del passato	71
2.1. Problemi di genere: mito, leggenda o racconto popolare?	71
2.1.1. Il <i>fairy tale</i> irlandese: una ridefinizione	80
2.1.2. La genesi dei <i>fairies</i> , dai Tuatha Dé Danann agli <i>Aos Sí</i>	85
2.2. Le antologie folkloriche tra Ottocento e Novecento	94
2.2.1. I primi esempi: da Thomas Crofton Croker a Lady Wilde	96
2.2.2. Oltre i confini: D. R. McNally e Jeremiah Curtin	98
2.2.3. Un punto di partenza: W. B. Yeats, Lady Gregory, James Stephens	100
II. Il <i>fairy tale</i> irlandese nel XXI secolo: fra trascrizioni e rielaborazioni	
3. Preservare e diffondere storie locali nell'era globale	109
3.1. Narrazioni fiabesche egemoniche: l'incantesimo Disney	109
3.1.1. Il caso di <i>Darby O'Gill and the Little People</i>	115
3.2. La magia dello <i>storytelling</i> orale: un'arte a rischio	124
3.2.1. Eddie Lenihan, <i>seanchaí</i> contemporaneo	131
3.3. <i>Meeting the Other Crowd</i> : trascrizioni di un mondo parallelo	134
3.3.1. Incontrando le creature della notte: il lato oscuro dei <i>fairy tales</i>	140
3.3.2. Tra oralità e irlandesità: alcune riflessioni linguistiche	148
3.3.3. Racconti (<i>ever</i>)green: un patrimonio da rispettare e tutelare	158
3.3.4. Storie glocali nell'era digitale: rimediazioni	164

4. Nuove narrazioni per nuove generazioni.....	169
4.1. Un'eredità irlandese da tramandare: i <i>retellings</i> per bambini.....	169
4.1.1. Voci contemporanee della Repubblica, del Nord e della diaspora.....	175
4.1.2. Tra parole e immagini: un'analisi (para)testuale	180
4.1.3. E (non sempre) vissero per sempre felici e contenti	198
4.2. Dall'identità culturale a quella di genere: i <i>retellings</i> per giovani adulti ..	203
4.2.1. Fiabe contro-egemoniche, non-normative, attiviste	207
4.2.2. Gli adattamenti femministi di Deirdre Sullivan	211
4.3. “Fair, Brown, and Trembling”: la Cenerentola irlandese	218
4.3.1. Uno sguardo rapido a due storie su misura	226
4.3.2. Cambi di prospettiva: il racconto di “Sister Fair”	234
Conclusioni	241
Appendice: Un'estate irlandese nel Munster	243
<i>Bibliografia e Sitografia.....</i>	<i>257</i>
<i>Lista delle figure.....</i>	<i>287</i>

Premessa

Nel 2001, Carla De Petris e Maria Stella pubblicavano il volume *Continente Irlanda. Storia e scritture contemporanee*, frutto del convegno “Irlanda ’98: realtà e rappresentazione”, organizzato presso l’Istituto Universitario Orientale – oggi Università di Napoli “L’Orientale” – con l’obiettivo di “far conoscere la ricchissima cultura dell’isola smeralda” al pubblico italiano interessato.

Analogamente, nel 2011, a un decennio di distanza, con il primo volume di *Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies*, Fiorenzo Fantaccini dava vita al periodico che testimoniava il concreto interesse nei confronti degli Studi irlandesi in Italia; un interesse al quale la rivista continua a dare voce tutt’oggi.

Sulla scia di una serie di eventi significativi che hanno visto la luce nel nuovo millennio, come quelli appena ricordati, a distanza di diversi anni, trova la sua collocazione il presente studio, il quale, prendendo specificamente in considerazione il genere ‘fiabesco’ – che mi appassiona da sempre, insieme ai diversi generi che rientrano nella cosiddetta ‘letteratura fantastica’ –, intende dare attenzione alla (ri)narrazione contemporanea dei *fairy tales* irlandesi.

Sarò sempre grato a Rossella Ciocca per il continuo incoraggiamento in ogni fase di questo lavoro, nato dall’esigenza di offrire un contributo in due ambiti – gli *Irish Studies* e i *Fairy-tale Studies* – che, secondo il mio modesto parere, in Italia continuano a ricevere ‘poca’ attenzione. Accogliendo l’invito di De Petris e Stella a esplorare ulteriormente l’Isola di Smeraldo e la sua cultura, il seguente volume spera, in definitiva, di potere contribuire a mantenere vivo l’interesse ‘italiano’ nei confronti di Erin – nome poetico dell’Irlanda –, delle sue molteplici ‘voci’ e delle sue magiche storie senza tempo.

Prefazione

Questo studio nasce dall'innamoramento dell'autore per la cultura irlandese, l'irlandesità in generale e in particolar modo il patrimonio fiabesco dell'Isola di Smeraldo. Appassionato di racconti, Luca Sarti si rivolge al repertorio tradizionale celtico per tracciarne le rotte a partire soprattutto dall'*Irish Literary Revival*, quel Rinascimento delle lettere e dell'identità culturale abbracciato in chiave anticoloniale dal movimento che porterà all'emancipazione dal dominio inglese e alla nascita della Repubblica.

Il libro si divide in due parti. Nella prima, "Il *fairy tale* nell'Irlanda ottonevicesca: questioni di *Irishness*", Sarti indaga il rapporto tra identità, nazione e cultura di appartenenza in un quadro che tiene conto dello *status* coloniale dell'isola. Cominciato sul finire dell'Ottocento e proseguito fino ai primi decenni del Novecento, il *Celtic Revival* rappresentò l'occasione per la riscoperta e la riappropriazione di repertori popolari antichissimi di cui si riscattava il potere identificativo dell'irlandesità. Dedicando attenzione al fenomeno dello sradicamento della lingua gaelica o anche a varie forme di rappresentazione discriminatoria da parte della pubblicistica britannica, come ad esempio nelle caricature del *Punch*, la chiave identitaria e postcoloniale adottata dall'autore ha il merito di raccordarsi, in maniera innovativa e intelligente, alle tendenze critiche della contemporaneità arricchendo lo studio del vastissimo patrimonio folklorico irlandese a prospettive teoriche aggiornate.

Ma è soprattutto nella seconda parte, intitolata "Il *fairy tale* irlandese nel XXI secolo: fra trascrizioni e rielaborazioni", che il contributo di questo studio acquista il valore di superamento di una lacuna. Molti ottimi studi si sono infatti concentrati sul periodo che intercorre tra il Medioevo e il Novecento, mentre, in Italia almeno, manca la mappatura in forma sistematica delle storie raccontate, trascritte e soprattutto riscritte a più di cento anni di distanza dal famoso *Revival*.

In effetti, attraverso l'analisi di una selezione di raccolte pubblicate nel terzo millennio, Luca Sarti indaga, con ricchezza di materiali, le modalità e le finalità con cui i *fairy tales* irlandesi continuano a essere raccontati ai giorni nostri. Essi costituiscono una fitta trama di narrazioni in grado di parlare

ancora non solo agli irlandesi contemporanei ma anche ai cosiddetti ‘figli della diaspora’ in giro per il mondo, come ci racconta il capitolo “Preservare e diffondere storie locali nell’era globale”, incentrato principalmente sul lavoro di uno dei più noti contastorie dell’Irlanda odierna. Si tratta di un esempio di trascrizioni di storie raccontate oralmente, provenienti dalla viva voce di diversi narratori, tra gli anni Settanta e i primi anni Duemila. Storie che, contraddistinte da atmosfere meno rassicuranti rispetto al dominante modello disneyano, conservano della fiaba il sottofondo oscuro, magico e profondamente perturbante, dove l’elemento naturale e metamorfico ben si presta a ricodificare paure e insicurezze del presente soprattutto in relazione al mondo degli elementi stravolto dalla piaga del cambiamento climatico.

Ma la parte più interessante forse è rappresentata dalle “Nuove narrazioni per nuove generazioni”, il capitolo nel quale oltre alle rielaborazioni di noti *fairy tales* destinati ai più giovani, ci si concentra su riscritture e adattamenti fiabeschi definiti ‘contro-egemonici’, ‘non-normativi’ o ‘attivisti’, dove l’attenzione si concentra su vari rifacimenti femministi, ad esempio di Cenerentola, e il focus analitico si sposta dall’identità culturale a quella sessuale, mettendo in luce tensioni e continuità tra i modelli patriarcali arcaici e quelli della contemporanea violenza di genere.

Si tratta di una utile guida per riscoprire un patrimonio tradizionale estremamente affascinante, attentamente riletto alla luce dei riverberi problematici della nostra contemporaneità digitale e globalizzata.

Rossella Ciocca

Introduzione

Literature in Ireland is almost all city-based and storytelling and folklore is now seen as a throwback to a peasant culture which we should be ashamed of. At least that's the point of view that's conveyed any time that the subject is mentioned in the media (which is very, very seldom).¹

È con queste parole che Eddie Lenihan, considerato il più grande contastorie irlandese odierno, descrive l'attuale rapporto tra Irlanda, folklore e *storytelling*. Nello specifico, lo *seanchaí*² del Munster sottolinea che ciò che è riconducibile al mondo rurale, e quindi a un mondo ritenuto passato e superato, è generalmente ignorato in nome del progresso del Paese, inclusa l'attività di trasmissione del suo patrimonio narrativo, considerato “tra i più estesi e variegati del mondo” (Carrassi 2008, 26).

Cionondimeno, si ricorda che circa un secolo fa, negli anni del Rinascimento celtico, il *Celtic Revival*, furono proprio le storie del folklore, insieme a quelle mitologiche, fino a quel momento tramandate oralmente o conservate in antichi manoscritti medievali ‘dimenticati’, a giocare un ruolo di fondamentale importanza. Infatti, durante il *Celtic Revival*, quando scrittori e scrittrici con vissuti differenti – da W. B. Yeats a James Stephens, passando per Lady Augusta Gregory – si impegnarono per portare avanti una ‘missione’ comune: recuperare il passato gaelico al fine di (ri)creare la letteratura degli irlandesi, a lungo oppressi dall’egemonia inglese/britannica. Per dirlo con le parole di Declan Kiberd: “[i]t was the grand destiny of Yeats's generation to make Ireland once again interesting to the Irish, after centuries of enforced provincialism following the collapse of the Gaelic order in 1601” (1996, 3). Preservando e diffondendo quei racconti irlandesi che in questa sede saranno definiti genericamente *fairy tales* – termine ombrello utilizzato, come si spiegherà nel secondo capitolo, non nella sua accezione generale, bensì per fare riferimento a quelli che vengono solitamente classificati come

¹ Si tratta di una considerazione estratta da una conversazione privata avvenuta tra Eddie Lenihan e il sottoscritto nel mese di febbraio del 2022.

² Il *Foclóir Gaeilge-Béarla*, dizionario Irlandese-Inglese pubblicato da Niall Ó Dónaill nel 1977, definisce uno *seanchaí* – al plurale, *seanchaithe* – come: “Custodian of tradition, historian”; “Reciter of ancient lore; traditional story-teller”; <https://www.teanglann.ie/en/fgb/seancha%C3%AD>. In altre parole, si tratterebbe degli eredi moderni dei *filí*, i bardi dell'Irlanda gaelica.

‘miti’, ‘leggende’ e ‘racconti popolari’ –, chi partecipò a questa missione contribuì allo sviluppo di un senso di appartenenza che avrebbe portato gli irlandesi a ‘costruire’ una propria identità culturale e nazionale: la cosiddetta *Irishness*, ovvero l’‘irlandesità’.

Nonostante la critica mossa da Lenihan, si può comunque affermare che molte delle storie in questione continuano tutt’oggi a suscitare l’interesse di adulti e, soprattutto, bambini perché sono ritenute ‘genuine’ e, allo stesso tempo, “lovely and violent” – come lui stesso ha ammesso nella conversazione citata in apertura. A tal proposito, nel prologo di *The World of the Irish Wonder Tale: An Introduction to the Study of Fairy Tales*, Elliott B. Gose sottolinea che attraverso i racconti ‘fiabeschi’ dell’Irlanda è possibile avere accesso a un mondo che si può considerare “quite different from that usually associated with Grimm’s Fairy Tales” (1985, xviii). La maggior parte dei *fairy tales* irlandesi sono difatti caratterizzati dalla presenza di antroponimi e toponimi ben definiti. In queste storie, come ha osservato Jeremiah Curtin sul finire del XIX secolo, il più delle volte “we are told who the characters are, what their condition of life is, and where they lived and acted” (1890, 11). In secondo luogo, questi racconti sono contraddistinti da un nucleo di creature soprannaturali specifiche, alcune presenti anche nelle tradizioni di altre culture, altre appartenenti esclusivamente al folklore e alla mitologia irlandesi, come il leprecauno e la *banshee*. Infine, a differenza di quanto accade in molte narrazioni fiabesche convenzionali, le vicende raccontate hanno luogo in momenti liminali della giornata, perlopiù dal calare al sorgere del sole, e in molti casi non si concludono con il ‘classico’ lieto fine. In altre parole, si tratta di racconti contrassegnati da un’irlandesità evidente, nei quali personaggi tipici – siano essi leggendari, come Cúchulainn e Fionn Mac Cumhail, oppure ordinari, come contadini e musicisti – vivono le loro avventure incontrando esseri di ‘altri mondi’ altrettanto tipici negli stessi posti in cui oggi gli irlandesi svolgono le proprie attività quotidiane.

In questo modo, il *fairy tale* si dimostra capace di instaurare un dialogo tra presente e passato, nonché un contatto fra folklore e letteratura, e quindi tra oralità e scrittura – entrambe ritenute indispensabili per lo studio della letteratura (anglo)irlandese (O’Sullivan 1942, 55). Inoltre, così come viene inteso in questa sede, il *fairy tale* si configura come un genere in grado di creare ponti tra gli irlandesi della Repubblica d’Irlanda e dell’Irlanda del Nord, inclusi quelli emigrati e i loro discendenti, a prescindere dai confini fisici e immateriali che li separano, oggi ulteriormente rimarcati dalla Brexit.

Basandosi su queste riflessioni, attraverso l’analisi di una selezione di raccolte pubblicate nel terzo millennio, il presente studio ha come obiettivo

primario quello di indagare le modalità e le finalità per cui i *fairy tales* irlandesi continuano a essere raccontati a poco più di cento anni di distanza dall'*Irish Literary Revival*: il Rinascimento letterario irlandese cominciato sul finire dell'Ottocento e proseguito fino ai primi decenni del Novecento.

Provare a presentare uno stato dell'arte attendibile sull'argomento scelto costituirebbe una sfida ardua, dato che finora non sembrano essere state prodotte pubblicazioni che abbiano come oggetto di studio le raccolte prese in considerazione – ad eccezione di alcune di quelle destinate ai bambini, esaminate in *Irish Children's Literature and Culture: New Perspectives on Contemporary Writing* (2011), volume a cura di Valerie Coghlan e Keith O'Sullivan.³ In altri termini, pare che gran parte degli studi sui *fairy tales* irlandesi si limitino a soffermarsi sul periodo che va dal Medioevo al *Revival* – spingendosi, al massimo, verso il secondo Novecento –, come dimostra la monografia di Vito Carrassi, *Il fairy tale nella tradizione narrativa irlandese. Un itinerario storico e culturale* (2008), nella traduzione in lingua inglese intitolata *The Irish Fairy Tale: A Narrative Tradition from the Middle Ages to Yeats and Stephens* (2012).⁴ Pertanto, proponendo un'analisi di testi 'recenti', con il presente volume si intende colmare questo gap.

Nello specifico, al fine di evidenziare che, oltre al romanzo, alla poesia e al teatro, anche i *fairy tales* sono significativi per la formazione della letteratura (anglo)irlandese e dell'*Irishness* – un'identità in continua evoluzione⁵ –, adottando una prospettiva diacronica, si analizzeranno esclusivamente racconti contenuti in raccolte pubblicate nei primi due decenni del nuovo millennio, tra il 2000 e il 2020, indirizzate esplicitamente ad adulti, a bambini o a giovani adulti.

Il libro si presenta diviso in due parti: "Il *fairy tale* nell'Irlanda ottonevicesca: questioni di *Irishness*" e "Il *fairy tale* irlandese nel XXI secolo: fra trascrizioni e rielaborazioni". La prima, contenente i primi due capitoli,

³ Per amor di chiarezza, si fa presente che nell'autunno del 2022, quando il presente studio – iniziato nel 2019 – era ormai giunto alla sua maturazione, Diana Rodríguez Bonet, impegnata in una tesi di dottorato sugli adattamenti fiabeschi femministi, ha pubblicato un articolo incentrato su due racconti estratti dalla raccolta di Deirdre Sullivan qui analizzata.

⁴ Un altro esempio è rappresentato dal recente lavoro di Elena Emma Sottilotta, la quale, nella sua tesi di dottorato terminata nel 2022, *Women Writing Folklore: Politics of Folk and Fairy-tale Collections from Italian and Irish Islands (1870-1920)*, prende in considerazione i racconti di Lady Jane Wilde e Lady Augusta Gregory.

⁵ A questo proposito, Seamus Heaney sottolinea che l'*Irishness* costituisce "a big unconscious voltage derived from memory and place and attachment to place and to people and all it needs is some transformer to make it current in a new significative and renovative way" (2015, 18).

intende offrire un'introduzione sul ruolo svolto dai *fairy tales* nella costruzione dell'identità irlandese tra Ottocento e Novecento. La seconda, formata dai restanti due capitoli, è invece interamente incentrata sull'analisi di una serie di *fairy tales* trascritti per la prima volta o rielaborati nelle raccolte del XXI secolo.

Il Capitolo 1, “*Éire*, la colonia fantasma”, è dedicato alle cause che, nella seconda metà del XIX secolo, portarono al *Revival* e alla graduale formazione dell'identità irlandese; cause che trovano le loro radici in un passato coloniale fatto, fra le altre cose, di terre confiscate, persecuzioni religiose, carestie e migrazioni (C. Carroll 2003, 1). Si accennerà quindi al dibattito accademico sull'impiego del termine ‘postcoloniale’ a proposito del caso irlandese, illustrando le tesi favorevoli e quelle contrarie, al fine di individuare i principali effetti del colonialismo inglese in Irlanda, in questo studio definita come una ‘colonia fantasma’. Dedicando particolare attenzione a fenomeni quali la rappresentazione discriminatoria degli irlandesi, spesso raffigurati come esseri disumani – si pensi alle vignette satiriche del *Punch* –, e lo sradicamento della lingua gaelica provocato dal dominio britannico, si vedrà come gli abitanti del Paese Verde, al fine di fermare quello che, volendo adottare la terminologia pasoliniana, si potrebbe definire come un tentato ‘genocidio culturale’, reagirono recuperando il proprio passato attraverso un'operazione di rivalorizzazione nella quale il folklore e i *fairy tales* svolsero un ruolo fondamentale.

Nel Capitolo 2, “Protagonisti di altri mondi, protagonisti del passato”, tenendo conto delle osservazioni di diversi studiosi, si illustrerà in quale accezione vengono utilizzati i termini *fairy tale* e *fairies* in questa sede. Nello specifico, prendendo in prestito la ridefinizione proposta da Carrassi nella monografia poc'anzi menzionata, si sottolineerà che con l'espressione *fairy tale* si fa riferimento a racconti che prevedono un incontro tra quelli che lo studioso definisce piano ‘definito’ – ciò che è oggettivo, visibile e presente – e piano ‘indefinito’ – ciò che è soggettivo, invisibile e passato (2008, 93); e dunque un contatto tra esseri ‘ordinari’ ed esseri ‘soprannaturali’, siano essi antiche divinità o creature fatate. A proposito di queste ultime, partendo dagli studi di Massimo Conese in *La malattia delle fate. Origini degli esseri fatati*, si specificherà che il termine *fairies* viene impiegato in senso ampio per riferirsi a “tutta quella congerie di esseri soprannaturali [...] che popolano le cosiddette ‘fiabe di magia’” (2012, 15). Chiarita la questione terminologica, si procederà con una breve panoramica sulle principali raccolte di *fairy tales* irlandesi pubblicate negli anni del *Revival*, caratterizzate dall'impiego di due approcci principali: la trascrizione e la rielaborazione letteraria di storie provenienti sia da fonti orali che scritte. Antologie che, in definitiva, rappresentano un punto di partenza per l'analisi delle raccolte del nuovo millennio.

Le storie incluse da Lenihan in *Meeting the Other Crowd: The Fairy Stories of Hidden Ireland* (2003), volume pubblicato in collaborazione con Carolyn Eve Green e rivolto sostanzialmente a un pubblico adulto, rappresentano l'oggetto di studio del Capitolo 3, "Preservare e diffondere storie locali nell'era globale". Si tratta di un esempio di trascrizione di storie raccontate oralmente, provenienti dalla viva voce dei diversi narratori incontrati da Lenihan nell'arco di tre decenni, dagli anni Settanta del Novecento ai primissimi anni Duemila. Storie che, contraddistinte da caratteristiche precise, si propongono come una valida alternativa alle narrazioni fiabesche dominanti, basate perlopiù sul modello disneyano. A differenza dei *fairy tales* europei colpiti da quello che Jack Zipes ha definito "Disney spell" (1999, 332) – un incantesimo che, fatta eccezione per l'adattamento cinematografico delle storie di Darby O'Gill raccontate da Herminie T. Kavanagh, ha 'risparmiato' i *fairy tales* irlandesi –, le storie collezionate dal noto *seanchaí* sono contrassegnate da ambientazioni cupe, *fairies* maligni ed epiloghi per nulla 'lieti', nonché dalla presenza di luoghi e personaggi ben definiti, appartenenti in maniera evidente all'Irlanda. Verrà quindi proposta un'analisi del lato oscuro dei racconti raccolti e di alcuni fenomeni linguistici che li caratterizzano, e si osserverà come attraverso di essi viene sottolineata l'importanza del rispetto nei confronti della natura e dell'ambiente, nonché della trasmissione di storie locali nell'era globale e digitale.

Partendo dal cosiddetto processo di 'disneyficazione', nel Capitolo 4, "Nuove narrazioni per nuove generazioni", saranno infine esplorate le rielaborazioni letterarie di noti *fairy tales* irlandesi destinate principalmente ai più giovani. In una prima parte, evidenziando quanto sia importante tramandare tali storie alle nuove generazioni, si analizzeranno cinque antologie destinate ai bambini: *The O'Brien Book of Irish Fairy Tales and Legends* (1996) di Una Leavy;⁶ *Tales from Old Ireland* (2000) di Malachy Doyle; *The Names Upon the Harp: Irish Myth and Legend* (2000) di Marie Heaney; *Irish Myths and Legends* (2001) di Ita Daly; e *A Pot O' Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004) di Kathleen Krull. In particolare, si condurrà un'analisi (para)testuale volta a sottolineare che questi testi rappresentano un valido punto

⁶ Questa raccolta è stata pubblicata per la prima volta in Gran Bretagna nel 1996, dalla casa editrice londinese Orchard Books, col titolo *The Orchard Book of Irish Fairy Tales and Legends*. Tuttavia, si è deciso di includerla ugualmente in questo studio, con l'edizione pubblicata nello stesso anno dalla casa editrice dublinese The O'Brien Press, per la sua popolarità. Il testo è stato infatti ristampato numerose volte e, almeno nel Munster, è onnipresente sugli scaffali di librerie e negozi di souvenir. Inoltre, si tratta dell'antologia che – acquistata nel 2015 – ha stimolato l'interesse accademico del sottoscritto nei confronti dei *fairy tales* irlandesi e, di conseguenza, ispirato tutta una serie di studi.

di accesso al patrimonio narrativo irlandese e, ancora una volta, un'alternativa alla fiaba di matrice disneyana. Allo stesso modo, si vedrà come un'alternativa viene proposta anche attraverso quegli adattamenti fiabeschi definiti 'contro-egemonici', 'non-normativi' o 'attivisti', oggetto di indagine della seconda parte di questo ultimo capitolo, dove l'attenzione si sposta dall'identità culturale a quella di genere. Prendendo come punto di riferimento *Tangleweed and Brine* (2017) di Deirdre Sullivan – a quanto pare, l'unica raccolta, fino a questo momento, a includere una fiaba irlandese adattata in chiave femminista per giovani adulti –, si vedrà come tali ri-narrazioni costituiscano un'occasione per riflettere su determinate questioni. Specificamente, la parte finale sarà incentrata su "Fair, Brown, and Trembling", ossia la Cenerentola irlandese. Si esamineranno dunque la prima trascrizione della fiaba, inclusa in *Myths and Folk-Lore of Ireland* (1890) di Curtin, due rielaborazioni rivolte ai bambini, contenute nelle raccolte di Doyle e Krull, e, per concludere, la riscrittura femminista di Sullivan, "Sister Fair".

Lo scopo principale di questa monografia risiede quindi nel tentativo di offrire un contributo che indaghi sui motivi che, nel terzo millennio, spingono tutta una serie di scrittori e scrittrici a trascrivere o rielaborare, raccogliere e (ri)narrare gli *Irish fairy tales*; racconti che, viste le loro caratteristiche, sono in grado di parlare agli irlandesi di tutta l'isola, ai cosiddetti 'figli della diaspora', e a chiunque sia disposto e interessato a familiarizzare con la tradizione narrativa dell'Isola di Smeraldo.

I.

**Il *fairy tale* nell'Irlanda otto-novecentesca:
questioni di *Irishness***

If they were to invent Ireland, they must first invent the Irish.

– Declan Kiberd –

1.

Éire, la colonia fantasma

1.1. Un accenno al dibattito: Irlanda (post)coloniale?

egli ultimi tempi, a partire dagli ultimi decenni del Novecento, molti studiosi, tra cui storici, antropologi, linguisti, teorici e critici letterari, si sono visti coinvolti in un acceso dibattito accademico incentrato sull'impiego del termine 'postcoloniale' a proposito del caso irlandese.¹ Se più recentemente, come ha sottolineato C. L. Innes nell'introduzione di *The Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English*, si è assistito a un cambiamento in positivo riguardo l'inclusione della letteratura anglo-irlandese negli studi letterari postcoloniali (2007, 14),² gli studiosi che prendono in considerazione la prima definizione di teoria postcoloniale – incentrata sull'espansione europea e, dunque, sulla colonizzazione dei territori situati al di fuori dei confini continentali –, come quella proposta da Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin in *The Empire Writes Back* (1989),³ hanno manifestato e continuano a manifestare una certa ostilità nel considerare l'Irlanda un Paese postcoloniale, arrivando, in alcuni casi,

¹ Ampiamente analizzato negli ultimi trent'anni (come in Scarpato 2012), il dibattito in questione non verrà in questa sede esaminato nel dettaglio, né si proverà a risolverlo. Più precisamente, verranno presentate le tesi supportate dagli interlocutori coinvolti, qui identificati come 'sostenitori' e 'oppositori' dell'idea di un'Irlanda postcoloniale (Gandolfo 2008, 28-56), al fine di mettere in risalto i principali effetti del colonialismo inglese/britannico e introdurre la risposta irlandese degli anni del cosiddetto Rinascimento celtico.

² Nello specifico, C. L. Innes fa riferimento allo scritto di Edward Said "Yeats and Decolonization" (1988), agli scritti di David Lloyd, Marjorie Howes, Elizabeth Butler Cullingford e Jahan Ramazani, e a quelli di Gregory Castle, Joe Cleary, Terry Eagleton, Jed Esty, Colin Graham, Glenn Hooper, Declan Kiberd e John Nash (Innes 2007, 14), alcuni dei quali verranno presi in considerazione in questo primo capitolo.

³ In questo testo, considerato di fondamentale importanza nell'ambito degli studi postcoloniali, vengono riconosciute come letterature postcoloniali quelle di Australia, Nuova Zelanda, Bangladesh, India, Canada, Pakistan, Sri Lanka, Malesia, Singapore, Malta e di alcuni paesi africani, caraibici e delle isole del Sud Pacifico interessati dalla colonizzazione britannica. La letteratura statunitense non viene inclusa nella categoria perché, a causa della posizione di potere e del ruolo di neo-colonizzatore degli Stati Uniti d'America, la sua natura postcoloniale non viene generalmente riconosciuta (Ashcroft, Griffiths & Tiffin 2002, 2). Per quanto riguarda l'Irlanda, essa non viene presa in considerazione dal momento in cui si tratta di una nazione europea, peraltro vicina alla Gran Bretagna, abitata principalmente da caucasici (Kiberd 1996, 4-5).

a mettere in dubbio il suo *status* di ex colonia britannica. Soprattutto da un punto di vista storico, il discorso vede coinvolti, da un lato, studiosi che sostengono che “Ireland was always and self-evidently nothing other than a British colony”; dall’altro, invece, studiosi che si oppongono asserendo: “Ireland was never, properly speaking, a British ‘colony’, [...] it was at best unique, bafflingly anomalous, or, more vaguely, ‘semi-colonial’” (Kenny 2004, 1-2).

Si tratta di un’avversione motivata, *in primis*, dalla posizione ‘non esotica’ dell’Irlanda, situata all’interno dei confini europei e abitata essenzialmente da persone caucasiche. A questo proposito, David Lloyd sostiene che alcuni studiosi faticino a riconoscere il passato coloniale della cosiddetta Isola di Smeraldo a causa della carnagione chiara (*whiteness*) degli irlandesi, che impedisce di pensare all’Irlanda come Terzo Mondo o nazione postcoloniale; e a causa della sua collocazione geografica: in Europa, pur se in una posizione periferica, e non in un continente lontano dal quale esportare materiali e prodotti esotici nella madrepatria (2003, 48).⁴ In *Ireland and the British Empire* (2004), per esempio, Kevin Kenny considera l’‘anomala’ posizione geografica dell’Irlanda, vicina alla metropoli, come uno dei fattori che problematizzano il riconoscimento del suo *status* di ex colonia quando afferma: “[t]he term ‘colony’ brings to mind far-flung ‘exotic’ possessions, often marked by extreme racial subjugation. Although the Irish were frequently cast as racially inferior, they lacked the requisite quality of distance” (2006, 2).⁵ In merito alla discriminazione razziale a cui si fa qui riferimento, tuttavia, è necessario sottolineare che si tratta di un fenomeno non legato alla presenza della cosiddetta ‘linea del colore’ (*color line*) – termine attribuito a Frederick Douglass e, successivamente, ripreso e reso celebre da W. E. B. Du Bois nei primissimi anni del XX secolo.⁶ In questo caso, la discriminazione non è ‘cromatica’, non si basa sul colore della pelle, sulla distinzione dicotomica fra ciò che è chiaro e ciò che è scuro, fra chi è ‘bianco’ e chi è ‘nero’, com’è tipico dei rapporti tra colonizzatori europei e nativi colonizzati al di fuori dei confini. Una peculiarità che, ancora una volta, complica il paragone fra la condizione irlandese e quella delle colonie extraeuropee.

Ai due appena indicati, si aggiunge un ulteriore e rilevante fattore che favorisce la percezione dell’Irlanda come una non-colonia, e cioè: la

⁴ A questo proposito, si veda Lloyd 1993.

⁵ Considerando il periodo di tempo che va dall’inizio dell’era moderna alla contemporaneità, il volume di Kenny si configura come un primo esempio di storia comprensiva del rapporto tra l’Irlanda e l’Impero Britannico. Su tale rapporto, si vedano anche Howe 2000 e Bender 2016.

⁶ Si fa qui riferimento a Du Bois 1903.

partecipazione di una parte della popolazione irlandese alla colonizzazione britannica extraeuropea, culminata nell'espansione imperiale consolidatasi nel corso del XIX secolo e giunta al suo apice nel 1921.⁷ Su questa rotta naviga il pensiero di gran parte dei revisionisti, ovvero storici che, sottoponendo la Storia a quello che viene definito 'revisionismo storiografico', hanno interpretato nuovamente noti fatti storici. Nel caso irlandese, la riconsiderazione degli eventi riguardanti la lunga e tumultuosa relazione tra Irlanda e Inghilterra prima e Gran Bretagna poi, ha condotto molti di questi studiosi a distinguere in maniera significativa il rapporto coloniale anglo-irlandese da quello che ha per protagonisti lo Stato britannico e le colonie extra-continentali.⁸ In questo ambito, in uno studio intitolato "Writing Irish History: Revisionism, Colonialism, and the British Isles", Steven G. Ellis ha affermato che ci sono differenze fondamentali fra gli insediamenti britannici in Irlanda, come parte di un processo di espansione europea interna, e i modelli di colonizzazione britannica al di fuori dell'Europa, con cui gli storici irlandesi hanno effettuato un confronto negli ultimi anni (1996, 7). In prima istanza, Ellis sottolinea che l'esperienza coloniale irlandese non è paragonabile a quella delle colonie extraeuropee in quanto caratterizzata da scopi e risultati diversi. Per esempio, sostiene che, a differenza di quanto accaduto nei territori interessati dall'ondata di colonizzazione da parte di inglesi, spagnoli, portoghesi e olandesi iniziata nel XV secolo, in Irlanda "a principal aim of colonisation was to accelerate the anglicisation of the natives" (8-9). Successivamente, comparando il caso irlandese con quello sudafricano e quello nordamericano, pur riconoscendo evidenti similitudini nell'atteggiamento adottato dai britannici nei confronti degli autoctoni, condanna il ruolo ricoperto dagli irlandesi nell'operazione di colonizzazione di quei territori extra-continentali (10-12).

Un altro fattore che mina la visione dell'Irlanda come colonia – e di conseguenza, come osserva Joe Cleary, la possibilità di applicare "colonial and postcolonial perspectives and methodologies to the study of modern Irish literature and culture" (2006, 251) – è la sua realtà sociale ed economica, ritenuta

⁷ Si pensi al ruolo svolto dagli irlandesi, al contempo colonizzati e colonizzatori, nella colonizzazione dell'India.

⁸ La Storia dell'Irlanda è stata sottoposta al revisionismo storiografico in modo significativo dalla fine degli anni Sessanta del Novecento. Si tratta di un processo che mostra forti connessioni con la teoria postmodernista, vista la condivisione di premesse teoriche, filosofiche ed epistemologiche, fra cui è possibile individuare un atteggiamento decostruzionista nei confronti dei monismi e, di conseguenza, un impegno nei confronti di una visione pluralista degli eventi (Gkotsaridis 2001, 123).

da tutta una serie di studiosi ben diversa da quella delle altre colonie, vittime di un'oppressione più intensa.⁹ Tra questi, come già notato da Luke Gibbons in "The Empire's New Clothes: Irish Studies, Postcolonialism and the Crisis" (2013), è possibile inserire Liam Kennedy, il quale, in "Modern Ireland: Post-Colonial Society or Post-Colonial Pretensions?",¹⁰ prende in considerazione indicatori economici e sociali per contestare chi afferma che quella irlandese può essere ritenuta una società postcoloniale alla stregua di quelle dei Paesi del Terzo Mondo. In primo luogo, comparando l'Irlanda "and its Third World counterparts" – come l'India, il Pakistan e lo Sri Lanka – "on the eve of emergence from colonial dependency" (1993, 108), dimostra che, rispetto ai paesi africani e asiatici, il Paese Verde mostrava meno dipendenza dall'agricoltura e un settore industriale più sviluppato (109); un prodotto interno lordo maggiore (110); e un tasso di mortalità infantile indubbiamente più basso (111). In secondo luogo, anche in seguito a un confronto che ha come periodo di riferimento la contemporaneità degli anni Novanta del secolo scorso, tenendo conto di indicatori come l'aspettativa di vita e l'analfabetismo femminili (112), lo storico fa emergere che l'Irlanda gode di una condizione che non le consente di rientrare tra i paesi che abitano il Terzo Mondo. In questo modo, Kennedy contesta coloro i quali si accingono a proporre tale paragone; incluso Fredric Jameson, il quale qualche anno prima – con un rimando alla Dublino joyciana raffigurata come un villaggio sottosviluppato – aveva descritto quella irlandese degli inizi del XX secolo come una situazione nazionale che, apparentemente, riproduceva una realtà e delle relazioni sociali da Primo Mondo, ma, effettivamente, possedeva una struttura sottostante molto più vicina a quelle del Terzo (1988, 107). Nonostante la sua presa di posizione, comunque sia, Kennedy riconosce l'origine del rapporto coloniale anglo-irlandese.

Come afferma Brendan O'Leary nel primo volume di uno dei suoi studi fondamentalmente politici, incentrato sul ricorso a una cornice coloniale per comprendere gli sviluppi dell'Irlanda del Nord negli ultimi secoli, in linea di massima, gli storici dell'Isola di Smeraldo sono soliti riconoscere il suo passato coloniale; è questo il caso di R. F. Foster – autore, fra le altre cose, di *The Oxford Illustrated History of Ireland* (1989) –, il quale, pur essendo considerato un *leading revisionist*, riconosce fermamente il passato coloniale irlandese (O'Leary 2019, 108).¹¹ Tuttavia, ciò che gli studiosi in questione sembra facciano fatica ad

⁹ A proposito del rapporto tra Irlanda, colonialismo e modernità, si vedano Cleary 2003 e 2005.

¹⁰ Lo studio è stato riproposto in Kennedy 1996.

¹¹ Il capitolo del volume a cui si fa riferimento è apparso qualche anno prima della sua pubblicazione in O'Leary 2014.

accettare è l'utilizzo del termine 'postcoloniale' in riferimento all'Irlanda, per i motivi finora illustrati. Per di più, non è possibile riscontrare una concordanza su quando il suo passato coloniale si sia concluso. Secondo O'Leary, sempre da un punto di vista essenzialmente politico, il colonialismo britannico sarebbe terminato tra il 1937 e il 1939 in Irlanda, la cosiddetta *Éire*,¹² ma non nell'Irlanda del Nord, dove sarebbe durato fino al periodo che va dal 1998 al 2007. Gli storici revisionisti, invece, così come gli irlandesi unionisti,¹³ sostengono, generalmente, che il colonialismo in Irlanda si sia concluso implicitamente già con l'Atto di Unione (*Act of Union*) del 1800¹⁴ – e non con la formazione dello Stato Libero d'Irlanda nel 1922, in alcuni casi interpretata come una 'secessione', alla stregua di quella che ebbe per protagonisti il Belgio e i Paesi Bassi nella prima metà del XIX secolo (Kennedy 1993, 116). Contrariamente, gli irlandesi repubblicani ritengono che la fine del colonialismo avverrà solo quando tutta l'isola sarà sotto un governo sovrano irlandese (O'Leary 2019, 120).¹⁵

In definitiva, è possibile affermare che si tratta di una questione spinosa, soprattutto se si considera che il termine 'colonia', come suggerito anche da Stephen Howe in "Questioning the (bad) question: 'Was Ireland a colony?'"', rappresenta un termine problematico, dato che "in so many varied contexts [it has] been overworked, under-theorised and even under-defined" (2008, 138).¹⁶

¹² Lo Stato Libero d'Irlanda (*Saorstát Éireann*), venne rinominato Irlanda (*Éire*), in seguito alla promulgazione della Costituzione d'Irlanda (*Bunreacht na hÉireann*) del 1937. Nel 1949 prese il nome formale di Repubblica d'Irlanda (*Poblacht na hÉireann*), attualmente in uso. Per un approfondimento sulle varie denominazioni dello Stato irlandese, si veda Daly 2007.

¹³ In contrapposizione a quelli che vengono definiti irlandesi 'nazionalisti' (principalmente cattolici), i cosiddetti 'unionisti' (principalmente protestanti) – oggi identificati per lo più come unionisti dell'Ulster –, sostengono il legame politico tra Irlanda del Nord e Gran Bretagna, e quindi il Regno Unito di Gran Bretagna e Irlanda del Nord, anziché l'unione di quest'ultima con la Repubblica d'Irlanda. A tal proposito, si veda O'Drowd 2005.

¹⁴ Si fa qui riferimento all'atto che, con effetto dal 1801, diede vita al Regno di Gran Bretagna e Irlanda. In realtà, come è stato spesso sottolineato, non si è mai trattato di una vera e propria unione viste le limitazioni imposte ai cattolici irlandesi, impossibilitati a emanciparsi come auspicato. Per un approfondimento sull'argomento, si rimanda a Foster 2001 e Bew 2016.

¹⁵ A tal proposito, alla luce della Brexit e della crescente popolarità del partito nazionalista irlandese Sinn Féin, in *Making Sense of a United Ireland* (2022), O'Leary si è recentemente interrogato sulla reale possibilità di unificazione dell'Irlanda. Lo stesso argomento, già discusso in Meagher 2016, è stato affrontato anche in O'Doherty 2022.

¹⁶ Solitamente, quando si tratta di analizzare i territori dell'Impero Britannico, gli storici distinguono in modo convenzionale tra "colonies of permanent settlement", come l'Australia,

Non sorprende, dunque, che interrogarsi sullo *status* coloniale dell'Irlanda diventi complicato. Quindi, anziché chiedersi se essa sia stata o meno una colonia:

it would be more productive, and perhaps more precise, to think in terms of colonial *features* in combination with others, if not, indeed, of graduations and degrees of coloniality [...] [T]he question is problematic as it tends to homogenise Irish experience itself across both time and space, underrating on the latter front the very radical divergences between experiences – including relationships with England/Britain – of different parts of Ireland. (Howe 2008, 138)

Stando a quanto viene sostenuto da Howe nella sua critica, considerando che la relazione coloniale anglo-irlandese si è sviluppata lungo un arco temporale di circa ottocento anni – vale a dire, dal XII al XX secolo –, la questione della colonialità irlandese diventa problematica se affrontata in maniera generalizzante e non contestualizzata. Difatti, rispondere a quella che viene definita una ‘cattiva’ domanda, principalmente perché mal posta, schierandosi nettamente da un lato o dall’altro, significherebbe omogeneizzare l’esperienza irlandese; corrisponderebbe a non considerare che la suddetta relazione si sia evoluta in maniera differente a seconda delle aree geografiche irlandesi interessate, così come dei periodi storici che si sono susseguiti. In altre parole, ciò che viene messo in evidenza è che non si può non tenere in conto che si tratta, fondamentalmente, di una relazione interessata da notevoli mutamenti che si sono verificati nello spazio e nel tempo.

È proprio in seno a queste considerazioni che un dibattito nel dibattito vede la luce. Infatti, gli studiosi coinvolti nella discussione qui presa in analisi non solo si interrogano su se l'Irlanda sia stata o meno una colonia, ma anche, più specificamente, su se sia stata una colonia o un regno. Per comprendere meglio questo ulteriore interrogativo è necessario ripercorrere alcune tappe e citare alcuni eventi significativi della Storia irlandese. Innanzitutto, si ricorda che, dal 1541, anno della nascita del Regno d'Irlanda (*Ríocht na hÉireann*), l'isola iniziò a godere di una condizione formale di regno (un regno però sotto il controllo

dove il numero dei coloni supera quello dei nativi che finiscono per essere marginalizzati, e “colonies of exploitation”, dove i coloni costituiscono una minoranza che preserva il suo potere spesso sulla base di una “colour-bar” (Ellis 1996, 9). Per quanto riguarda il contesto storico-politico irlandese, partendo da *Internal Colonialism: The Celtic Fringe in British National Development, 1536-1966* (1975) di Michael Hechter, O’Leary parla di colonialismo interno, per fare riferimento al periodo dell’Atto di Unione (1801-1922), e di colonialismo esterno, per indicare il periodo precedente (O’Leary 2019, 123).

di Henry VIII e, quindi, della Corona inglese);¹⁷ a differenza delle colonie americane e delle successive colonie dell'Impero Britannico, nel XVIII secolo essa aveva un proprio Parlamento (ma caratterizzato da un'autonomia limitata); e, evento che contribuisce in modo significativo a mettere in discussione la sua posizione costituzionale, all'alba del XIX secolo, grazie all'Atto di Unione già menzionato, l'Irlanda iniziò a essere considerata, almeno in apparenza, un partner alla pari della Gran Bretagna (Kenny 2006, 2-13). Pertanto, anche se quello irlandese, in realtà, non è mai stato propriamente ciò che si può definire un regno – vista la continua subordinazione al regno britannico, mascherata da concessioni esistenti più in teoria che in pratica –, la sua ambigua condizione costituzionale ha consentito il sorgere di tutta una serie di dubbi e quesiti, come quelli esposti nel capitolo introduttivo di *Ireland and the British Empire*.

Was Ireland a sister kingdom, or equal partner, in a larger British archipelagic state? Was it, by virtue of its location and strategic importance, the Empire's most subjugated colony? Or was it both simultaneously, its ostensible constitutional equality masking the reality of its colonial status? (Kenny 2006, 1)

Sir William Petty, vissuto nel XVII secolo, viene riconosciuto come iniziatore di questo modello interpretativo bifocale della condizione irlandese. Infatti, l'anatomista inglese, che proponeva l'abolizione della nazione irlandese attraverso uno spostamento di una parte significativa della popolazione dell'isola nell'isola vicina, riconobbe l'Irlanda sia come regno, sia come colonia, “or whatever is currently convenient” (O'Leary 2019, 412). Sulla stessa scia, anche Nicholas Canny – così come Karl S. Bottigheimer – suggerisce che l'Irlanda sia stata sia un regno che una colonia. Il suo *Making Ireland British 1580-1650* (2001) può essere infatti interpretato come uno studio sulla colonizzazione “as both a security and a civilizational project” (O'Leary 2019, 122).¹⁸ Cionondimeno, si precisa, ancora una volta, che si tratta pur sempre di un regno dipendente, dato che l'Irlanda, nonostante “its own crown (arguably), parliament (though not its own executive) and law courts; [...] it was also closer to metropolitan control, oversight and supervision” (125).

¹⁷ Il Regno d'Irlanda sostituiva la Signoria d'Irlanda (*Tiarnas na hÉireann*), il sistema feudale medievale creato in seguito all'invasione normanna del 1169-1171.

¹⁸ Per uno studio recente che consideri i temi della conquista, della civilizzazione e della colonizzazione in Irlanda tra XVI e XVII secolo, si rimanda a Ohlmeyer 2016. Per quanto riguarda la condizione dell'Irlanda come regno e colonia, si rimanda a Bottigheimer 1978 e Canny 1988.

Visti i fattori finora descritti – e cioè: l’assenza di una linea di colore, e quindi di un’oppressione e una discriminazione basate sul colore della pelle, tipiche dei rapporti coloniali al di fuori dei confini europei; la posizione geografica e culturale dell’isola, per niente esotica e distante dalla ‘madrepatria’; e la situazione economica, sociale e costituzionale differente rispetto a quella delle colonie extraeuropee –, non stupisce che l’Irlanda venga da alcuni studiosi considerata come un’entità problematica per la teoria postcoloniale. In breve, come sottolinea Clare Carroll, la quale affronta la questione nella sua introduzione al volume *Ireland and Postcolonial Theory*, curato in collaborazione con Patricia King: “Ireland, because part of the West, both geographically and culturally in Europe, is seen by some as a transgressive site for postcolonial theory that has been generated from America, the Caribbean, Latin America, and Asia” (C. Carroll 2003, 3).

Tuttavia, se da un lato i motivi che supportano le tesi di quelli che possono essere definiti come gli ‘oppositori’ abbondano, dall’altro non mancano ragioni più che valide che consentono ai ‘sostenitori’ di inquadrare quella irlandese come una società postcoloniale, nella quale è possibile individuare le evidenti ripercussioni di un dominio straniero: quello inglese/britannico, in questo caso. Gli studiosi appartenenti a questa ‘fazione’ sostengono che è più che evidente che in Irlanda “there is a past history of colonialism”; un passato caratterizzato da conquiste, terre confiscate, persecuzioni religiose, carestie e migrazioni di massa, nonché dalla perdita della lingua irlandese (C. Carroll 2003, 1).

Queste osservazioni costituiscono la base di tutta una serie di studi incentrati sulle cause e sugli effetti del colonialismo in Irlanda, a partire da quelli di Karl Marx e Friedrich Engels. I due studiosi, infatti, dagli anni Cinquanta dell’Ottocento, come si evince dalla loro corrispondenza personale,¹⁹ cominciarono a riconoscere gradualmente che il pessimo stato delle condizioni economiche e sociali irlandesi non era dovuto a un’incapacità dei nativi, ma alla spietata dominazione britannica.

Increasingly, Marx and Engels held that the impact of English domination on the people of Ireland had been disastrous. Ireland had been ruined and artificially impoverished [...] There existed a state of general starvation. The people were deteriorating physically, and their character was being ruined. In administration, the colonial regime followed extremely corrupt and repressive methods. (Chandra 1977, 641)

¹⁹ A tal riguardo, si veda Marx & Engels 1942.

Dal 1867, come sottolinea Bipan Chandra in “Marx and Engels and Colonialism in Ireland”, nessun aspetto della cosiddetta missione civilizzatrice inglese in Irlanda venne descritto da Marx, così come da Engels, come positivo, progressivo o rigenerativo. L’impatto del colonialismo sull’Isola di Smerlato, in ogni suo aspetto, venne da quel momento interpretato esplicitamente in maniera del tutto negativa, fino a essere descritto come un crimine, un’oppressione, un evento distruttivo (1977, 641). In particolar modo, Chandra fa riferimento al 1867 – data di pubblicazione del noto *Capitale* di Marx – perché rappresenta un anno significativo per il pensiero del filosofo tedesco sulla cosiddetta ‘questione irlandese’ (*Irish Question*).²⁰ Il 16 dicembre di quell’anno, davanti alla *Communist Educational Association of German Workers* di Londra, Marx tenne un discorso di novanta minuti durante il quale lesse un resoconto, dai toni per niente morbidi, in cui suddivideva in diverse fasi di sviluppo la relazione coloniale tra Irlanda e Inghilterra (Slater & McDonough 2008, 159).²¹ Secondo John Rodden, l’interesse per la causa irlandese, sia in Marx che in Engels, “was not only ideological but also intimate. Engels indeed supported two Irish consorts throughout his lifetime, and both Marx and Engels housed and protected Fenian sympathizers and Irish proletarians” (2008, 613).²² Anche le tre figlie di Marx (Jenny, Eleanor e Laura) furono attratte dagli irlandesi per via della loro ‘fervente natura emotiva’, così come la definì Engels con ammirazione (619), e sostennero la causa feniana. Ad esempio, Jenny scrisse per conto dei feniani su un giornale francese ed Eleanor firmò per anni le sue lettere con le iniziali ‘F. S.’, ossia *Fenian Sister* (621).

Spesso e volentieri enfatizzata da coloro che rimarcano il complesso passato coloniale irlandese, al fine di sostenere l’impiego di un approccio metodologico postcoloniale, è l’affermazione che l’Irlanda non sia stata semplicemente una colonia, ma la ‘prima’ colonia inglese:

Ireland was the first of England’s colonies, the training ground for the colonists to North America, and the context of the first English discourse on why and

²⁰ Il 1867 è anche l’anno della cosiddetta ‘insurrezione feniana’, ribellione organizzata dalla Fratellanza Repubblicana Irlandese (*Bráithreachas Phoblacht na hÉireann*), volta a separare l’Irlanda dal Regno Unito. I membri di questa organizzazione segreta e della sua controparte americana, la Fratellanza Feniana, erano generalmente noti come ‘feniani’, in onore dei Fianna, i leggendari guerrieri irlandesi guidati dall’eroe Fionn Mac Cumhail. Per un approfondimento sull’argomento, si veda Bagnall 2017.

²¹ Si tratta di studi recuperati dalla corrispondenza tra i due filosofi e raccolti in Dixon 1972.

²² Si rammenta che Engels sposò l’irlandese Mary Burns nel 1863 e, in seguito alla sua morte, sua sorella minore Lizzie nel 1878.

how to conquer and colonize. This discourse represented the Irish, though European and Roman Catholic, as non-European in origin and pagan in costum. (C. Carroll 2003, 3)

Come si evince dall'estratto qui riportato, l'Irlanda, definita come il primo esempio di colonia inglese, avrebbe funto da laboratorio per le successive colonizzazioni dei territori extraeuropei, come quelli nordamericani.²³ Per di più, in questo passaggio si accenna alla discriminazione razziale di cui gli irlandesi sono stati vittima. Nella seconda parte, infatti, viene messo in evidenza che, pur essendo degli europei bianchi, come si è detto inizialmente, gli abitanti dell'Irlanda, in quanto discendenti dai Celti e non dai Sassoni,²⁴ sono stati ritenuti a lungo barbari e pagani dagli inglesi, e, per questo, considerati di un'altra 'razza'. Meritevoli, in altre parole, di essere civilizzati da una 'razza' superiore.²⁵

Partendo da queste premesse, si può quindi sostenere che il colonialismo britannico in Irlanda si sia insediato come un male che è mutato nel tempo e nello spazio a seconda delle esigenze dettate dal potere egemonico, assumendo, di volta in volta, nuove forme. Come sottolinea l'esperto di studi irlandesi Declan Kiberd:

As far as the Irish were concerned, colonialism took various forms: political rule from London through the medium of Dublin Castle; economic expropriation by planters who came in various waves of settlement; and an accompanying psychology of self-doubt and dependency among the Irish, linked to the loss of economic and political power but also the decline of the native language and culture. (Kiberd 1996, 6)

L'Irlanda viene qui descritta come politicamente ed economicamente subordinata all'Inghilterra, e, ancora una volta, viene rimarcato il processo di anglicizzazione messo in atto nei confronti degli irlandesi, della loro cultura e della loro lingua, con l'obiettivo ultimo di renderli 'obbedienti' e, di conseguenza, facilmente governabili. Aspetto fondamentale, l'ideologia

²³ Della stessa opinione è Innes, la quale ha definito l'Irlanda "as England's oldest colony and the testing ground for many of her later colonial policies" (Innes 2007, viii).

²⁴ A questo proposito, si veda Curtis 1968.

²⁵ Si sottolinea che, in questo studio, si ricorre all'impiego della parola 'razza', per ovvie ragioni tra apici, esclusivamente per restituire il pensiero degli studiosi dell'epoca in analisi, qui presi in considerazione.

che giace alla base di questo processo di assimilazione era sostenuta da molti invasori e pensatori inglesi del passato. Tra questi, ad esempio, già dalla fine del XVI secolo, in “A View of the Present State of Ireland” (1596), Edmund Spenser delineava un programma che prevedeva l’emancipazione dei gaelici dal loro stato ‘selvaggio’, soprattutto attraverso la sostituzione della lingua irlandese (*Gaeilge*) con quella inglese (*Béarla*), perché fino a quando la lingua sarebbe stata irlandese, lo sarebbe stato anche l’animo (Kiberd 1996, 10). Si tratta di una politica che, in altre parole, come dedotto già dagli intellettuali irlandesi del tempo di Spenser, mirava a creare una *Sacsá nua darb anim Éire*: una nuova Inghilterra chiamata Irlanda (15).

Nonostante la sottomissione del Paese Verde sia iniziata con i Tudor e continuata con gli Stuart fra il XVI e il XVII secolo (Braa 1997, 195), per quanto riguarda la subordinazione politica ed economica in particolare, il XVIII secolo rappresenta un periodo specificamente indicato a offrire un esempio concreto. Il Settecento è infatti noto come il secolo del dominio protestante (*Protestant Ascendancy*), i cui effetti si sono ripercossi fino agli inizi del XX secolo e le cui origini si riconoscono nel 1690: l’anno della battaglia sul fiume Boyne, che vide trionfare sul cattolico James II il protestante William III, meglio noto come William of Orange. Si tratta di un’ascesa al trono di fondamentale importanza per il futuro di gran parte del popolo irlandese, il quale, in seguito all’imposizione delle leggi penali (*Penal Laws*), assistette a una limitazione significativa dei propri diritti. L’approvazione di queste leggi, infatti, comportò la subordinazione degli irlandesi cattolici, che costituivano la maggioranza della popolazione dell’isola, a una minoranza di anglo-irlandesi protestanti, discendenti dei cosiddetti ‘nuovi colonizzatori’, i *New English*. Una subordinazione che, partendo da una base religiosa, ebbe ripercussioni civili, economiche e politiche. Basti pensare che, giusto per citare alcuni esempi, ai cattolici fu proibito, fino al 1778, di sposarsi con i protestanti; dal 1695 al 1782, con l’*Education Act*, gli fu vietato di mandare i propri figli a studiare all’estero; dal 1728 al 1793, con il *Disenfranchising Act*, gli venne negato il diritto al voto; e, nel 1720, il *Declaratory Act* definì lo stato costituzionale della legislatura irlandese come subordinato: il Parlamento irlandese, con sede a Dublino, dipendeva da quello inglese, con sede a Westminster.²⁶

Tra le principali conseguenze del colonialismo britannico in Irlanda, oltre a quelle già accennate, è dunque possibile individuare quelle di seguito elencate, definite da Cleary come “postcolonial legacies and dilemmas” (2006, 254), perlopiù frutto degli eventi verificatisi tra il XIX e il XX

²⁶ Su cause e conseguenze del dominio protestante, si vedano Foster 2001 e Gillen 2016.

secolo. Innanzitutto, il sottosviluppo economico e le devastanti carestie, soprattutto quella di metà Ottocento, meglio conosciuta come Grande Carestia (*Great Famine*).²⁷ Anche se gli inglesi non si potevano di certo ritenere responsabili della peronospora delle patate, alimento centrale nella dieta irlandese, altrettanto non si può dire per quanto riguarda la conseguente carestia, generalmente ritenuta il risultato di un atteggiamento di totale indifferenza da parte delle autorità britanniche, “who on the whole were distant, ill-informed, dedicated to laissez-faire economics, and negatively prejudiced against the Irish in general” (Leerssen 2017, 175). Un dato che trova concretezza nel detto popolare, diffuso soprattutto tra i contadini irlandesi: “God sent the potato-blight, but the English caused the Famine” (Kiberd 1996, 21).²⁸ In secondo luogo, si possono indicare le massicce e continue ondate migratorie, in particolare quella legata al tragico evento appena descritto.²⁹ A partire dagli anni Quaranta del XIX secolo, infatti, una significativa fetta della popolazione irlandese lasciò la propria terra per sfuggire a una sorte ben peggiore: morire di fame.³⁰ L’isola fu quindi interessata da un significativo calo demografico, e la popolazione andò man mano dimezzandosi: verso la fine del XIX secolo, di otto milioni di abitanti ne rimasero appena quattro milioni (Leerssen 2017, 175). Come sottolinea Dean M. Braa in “The Great Potato Famine and the Transformation of Irish Peasant Society”, la popolazione ufficiale irlandese, che nel 1841 era composta da 8.175.124 abitanti, già nel 1851, due anni dopo la fine della Carestia, crollò a 6.552.385. L’Irlanda perse in poco tempo circa due milioni

²⁷ Per un approfondimento sulla Carestia, si rimanda a Boylan 2016 e Mulvihill 2017.

²⁸ Gli interventi britannici risultarono tardivi, minimi, inadeguati o addirittura assenti, come nel caso del governo whig formatosi nel 1846, con a capo il primo ministro John Russell, dominato da ministri che credevano nel liberismo (Kenny 2019, 49-50).

²⁹ È opportuno sottolineare che un alto tasso di emigrazione, motivato dalle scarse opportunità offerte ai cattolici in terra irlandese, si può rilevare già nei decenni precedenti al periodo in questione (Braa 1997). Allo stesso modo, si possono segnalare significative ondate migratorie anche nei decenni successivi, come dimostra la celebre tragedia del Titanic, costruito a Belfast e fermatosi per l’ultima volta a Cobh, allora Queenstown, prima di salpare per l’Atlantico. Per una storia sulla migrazione in contesto irlandese, si veda Fitzgerald & Lambkin 2008.

³⁰ È noto che gli effetti della Carestia furono disastrosi soprattutto nei distretti rurali occidentali, nelle aree del *Gaeltacht*, le zone abitate da contadini che parlavano esclusivamente l’irlandese. Va da sé che il declino della lingua irlandese è da attribuire non solo all’oppressione britannica diretta, ma anche agli eventi qui discussi (Leerssen 2017). Per un approfondimento sugli effetti culturali della Carestia, si veda Whelan 2005.

e mezzo di abitanti per inedia o per l'emigrazione, che da quel momento interessò anche l'Australia, oltre alla Gran Bretagna, il Canada e gli Stati Uniti d'America (1997, 210).

Inoltre, va menzionata la formazione della nazione, segnata dalla partizione dell'Irlanda (*Partition of Ireland*) del 1921, che vide l'isola dividersi in due Stati: la Repubblica d'Irlanda (*Republic of Ireland/Poblacht na hÉirean*), Stato indipendente, e l'Irlanda del Nord (*Northern Ireland/Tuaisceart Éireann*), parte del Regno Unito.³¹ Anche se avvenuta in un contesto diverso e con modalità differenti, si tratta di una separazione che rimanda, per certi versi, a quella di un'altra ex colonia britannica: l'India, la cui partizione del 1947 è ricordata per aver generato violentissimi spostamenti di masse di persone tra l'India e il Pakistan.³² Per questo motivo, si può dire che quella irlandese rappresenta una divisione che consente di considerare l'Irlanda come una realtà postcoloniale (C. Carroll 2003, 1). Infine, per concludere questo breve elenco di 'eredità' postcoloniali, si evidenzia, ancora una volta, l'indebolimento di una "indigenous Gaelic culture" – in particolare, della lingua irlandese –, causato da un intenso processo di anglicizzazione (Cleary 2006, 255).

È possibile ritrovare i motivi principali che supportano la possibilità di poter parlare di (post)colonialismo in Irlanda, come quelli finora accennati, nello studio di O'Leary a cui si è fatto riferimento in precedenza, e cioè il primo volume di *A Treatise on Northern Ireland* (2019). Analizzando la definizione di colonialismo formulata dallo storico tedesco Jürgen Osterhammel in *Colonialism: A Theoretical Overview* (1997), il politologo irlandese dimostra come essa permetta di includere l'Irlanda all'interno di questo tipo di narrazione.

Colonialism is a relationship of domination between an indigenous (or forcibly imported) majority and a minority of foreign invaders. The fundamental decisions affecting the lives of the colonized people are made and implemented by the colonial rulers in pursuit of interests that are often defined in a distant metropolis. Rejecting cultural compromises with the colonized population, the colonizers are convinced of their own superiority and of their ordained mandate to rule. (Osterhammel 1997, 16-17)

³¹ Nello scozzese dell'Ulster, lo *Ulster Scots*, ossia un insieme di dialetti parlati in alcune parti dell'Irlanda del Nord, lo Stato che occupa la parte settentrionale dell'Isola di Smeraldo viene chiamato *Norlin Airlann*.

³² Oltre all'India, si pensi a Israele e alla Palestina, come suggerito in Cleary 2002.

Innanzitutto, O'Leary sostiene che Osterhammel, parlando di interessi che sono definiti 'spesso', e non 'sempre', in una metropoli lontana, suggerisce che la 'qualità della distanza' – di cui parla Kenny nell'introduzione del suo volume, menzionata nelle prime pagine di questo capitolo – non costituisce un requisito imprescindibile ai fini di una definizione coloniale. Dunque, se si considera che il grado di discontinuità geografica tra colonia e metropoli non è da ritenersi un parametro determinante, ciò permette di includere l'Irlanda (2019, 111). In secondo luogo, per supportare la sua tesi, lo studioso applica al caso irlandese i quattro elementi principali che compongono la definizione in questione, di seguito elencati:

(i) control of one political society by another, with the latter thereby robbed of its possibilities of autonomous development; / (ii) unwillingness of the colonial rulers to make cultural concessions to the natives; / (iii) ethos of superiority of the colonizers; / & / (iv) contrast between an indigenous majority and a minority of foreign invaders. (O'Leary 2019, 111)

In riferimento al controllo politico di una società su un'altra e alla conseguente impossibilità di uno sviluppo autonomo, c'è da dire che l'autonomia della società irlandese è stata distrutta attraverso l'espropriazione della sua *élite*, attraverso la confisca di terre e attraverso l'imposizione delle istituzioni dei coloni, delle loro leggi, della loro religione e della loro lingua (O'Leary 2019, 112), come si è finora più volte sottolineato. Rispetto alla dominazione culturale – elemento strettamente legato a quello che lo precede – è invece possibile affermare che, dal XVI alla seconda metà del XVIII secolo, i governanti inglesi/britannici si sono dimostrati ostili nel fare significative concessioni culturali ai nativi irlandesi in merito alle loro tradizioni popolari, alle loro leggi, alla loro religione (quella cattolica) e alla loro lingua (quella irlandese), nel tentativo implacabile di anglicizzarli (113). In questo caso, O'Leary fa riferimento a una serie di eventi tra i quali è possibile includere l'approvazione delle leggi penali, alle quali si è accennato in precedenza. Determinate concessioni ai cattolici vennero fatte solo fra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, per evitare possibili rivoluzioni, come quelle avvenute in Francia e in America. Si tratta, tuttavia, di concessioni molto limitate che, tra l'altro, vennero attuate solo dopo che determinati aspetti della cultura nativa erano stati marginalizzati, trasformati o addirittura distrutti; concessioni che, in fin dei conti, non garantivano agli irlandesi di poter essere considerati propriamente degli "equal and full citizens" (113). A tal proposito, si aggiunge che anche la tolleranza linguistica giunse con un certo ritardo da parte del governo britannico.

Per quanto riguarda quello che viene definito *ethos of superiority*, traducibile come ‘senso di superiorità’ dei colonizzatori, non è un mistero che esso fosse diffuso sia fra i cosiddetti *New English*, sia tra gli inglesi (*Sasanach*) in generale, come si vedrà a breve. Ciò nonostante, O’Leary puntualizza che si tratta di un disprezzo che spesso nasconde un senso di insicurezza dovuto al timore che i nativi, definiti ‘barbari’, paradossalmente, avrebbero potuto rivendicare le terre e le proprietà delle quali i coloni si erano appropriati. La combinazione di disprezzo e insicurezza caratterizzava, per esempio, il già citato Spenser, il quale, si rammenta, promuoveva lo sterminio dei nativi irlandesi e della loro cultura. Concordando con Kiberd, O’Leary ricorda che, tra le varie critiche – oltre a disprezzare la lingua irlandese, la lingua dei ‘vinti’, che andava sostituita con la lingua del conquistatore –, l’autore di *The Fairy Queene* (1590-1596) fece ricorso a fonti greche classiche, distorcendole, per stabilire le origini ‘oscene’ degli irlandesi, considerati barbari alla stregua degli Sciti (O’Leary 2019, 114). Cosa importante, gli irlandesi, e quindi i nativi – a cui si aggiungono i discendenti dei ‘vecchi colonizzatori’ inglesi medievali, i cosiddetti *Old English*, ormai irlandesizzati –, identificati come barbari, e perciò meritevoli di sottomissione, rappresentavano la maggioranza della popolazione, sottomessa da una minoranza di invasori stranieri e dai loro discendenti. Riflessione, questa, che consente di applicare il quarto elemento della definizione qui presa come punto di riferimento, e cioè il contrasto tra una maggioranza indigena e una minoranza di invasori stranieri (116).

Questo *excursus* suggerisce che se, in alcuni casi, si fa fatica a riconoscere lo *status* dell’Irlanda come ex colonia è presumibilmente perché gli irlandesi, a differenza degli abitanti di altre ex colonie britanniche, sono stati maggiormente assimilati. Un’assimilazione significativa, avvenuta soprattutto attraverso la marginalizzazione totale della lingua irlandese e la sua sostituzione con quella inglese, al giorno d’oggi usata in ambito legale, in quello accademico e nei *mass media* (C. Carroll 2003, 5).

La convinzione che l’Irlanda sia stata vittima dell’oppressione, della discriminazione e del dominio britannici si colloca, dunque, alla base delle tesi di coloro che sostengono la possibilità di poter applicare la metodologia postcoloniale agli studi irlandesi, a partire da Kiberd, al quale, come evidenzia Eóin Flannery, viene riconosciuto un ruolo fondamentale nell’importazione della critica postcoloniale negli studi culturali e letterari irlandesi.

In his capacity as director of the Yeats Summer School from 1985-87, Declan Kiberd can claim a share of responsibility for the direct importation of postcolonial criticism into Irish cultural studies, and indeed Irish academia.

By inviting the so-called ‘godfather’ of global postcolonial studies, Edward W. Said, to deliver what became a seminal/controversial paper on “Yeats and Decolonization”³³ Kiberd literally opened the door of Irish literary studies to the critical methodologies of postcolonialism. (Flannery 2003, 361)

Kiberd – autore, tra le altre cose, di *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation* (1995) – è infatti noto per aver sfidato il paradigma degli studi postcoloniali includendo il caso ‘anomalo’ dell’Irlanda, spesso definita come ‘colonia bianca’ (*white colony*), riconoscendone la resistenza opposta al potere egemonico britannico non solo tramite le ribellioni fisiche, ma anche attraverso la letteratura, per la costruzione di una propria identità, in un processo di decolonizzazione ancora in corso. Oltre a quelli di Kiberd, considerato il principale esponente nell’ambito degli studi postcoloniali in contesto irlandese, significativi sono gli studi di tutta una serie di accademici, come i già citati Lloyd e Gibbons, nonché Seamus Deane, Terry Eagleton e, fra molti altri ancora, Edward Said, personalità di spicco degli studi postcoloniali in generale, la cui opera ha avuto in Irlanda una rilevante risonanza. A tal proposito, basti pensare all’influenza di uno dei suoi saggi più celebri, *Orientalism* (1978), punto di riferimento del testo di Joseph Lennon, *Irish Orientalism* (2004).³⁴

In definitiva, per le ragioni finora illustrate, non meraviglia che quello dell’Irlanda come ‘prima e ultima colonia’ inglese/britannica sia quindi spesso etichettato da molti studiosi come un caso particolare, o meglio ‘eccezionale’ di colonialismo (Graham 2001, 81). A tal proposito, Kenny sostiene che non ha però molto senso definire il caso irlandese come ‘unico’ o ‘anomalo’, visto che ogni colonia britannica, in fin dei conti, è contraddistinta da determinati elementi ed eventi che la rendono diversa dalle altre, pur facendo parte dello stesso Impero (2006, 3). Più che parlare di colonia anomala, sarebbe forse il caso di offrire una nuova denominazione e parlare, dunque, di ‘colonia fantasma’ (*phantom colony*), dove il termine ‘fantasma’ svolge una duplice funzione. Precisamente, da un lato, esso fa riferimento all’evidente ‘trasparenza’ dell’Irlanda, e cioè alla

³³ Si ricorda che l’articolo è stato successivamente pubblicato in Eagleton, Jameson & Said 1990.

³⁴ Tra coloro che propongono definizioni che consentono di includere all’interno della teoria postcoloniale casi che vadano al di là di quello indiano o quello nigeriano, Dawn Duncan, in “A Flexible Foundation: Constructing a Postcolonial Dialogue”, capitolo contenuto nella raccolta *Relocating Postcolonialism* (2002) di David Theo Goldberg and Ato Quayson, ha coniato una definizione nuova e più ampia di postcolonialismo, parlando, appunto, di *flexible foundation*.

sua spettralità, alla sua assenza in tante teorie postcoloniali che faticano a riconoscere che non tutte le società sono “‘post-colonial’ in the same way” (Hall 1996, 246).³⁵ Dall’altro, esso rimanda alla sua posizione ‘liminale’, al confine tra due ‘mondi’ – uno ‘anglo’ e uno ‘celtico’, uno ‘dominante’ e uno ‘dominato’, o uno ‘egemonico’ e uno ‘subalterno’, se si vuole adottare la terminologia gramsciana, in seguito ripresa da Gayatri Chakravorty Spivak (1988) –, dovuta al rapporto ambiguo e complesso con Inghilterra prima e Gran Bretagna poi, evolutosi più e più volte nel tempo e con diverse sfumature a seconda delle aree geografiche irlandesi interessate. Per di più, quella proposta rappresenta una definizione che crea visibilmente un ponte con i concetti di liminalità, soglia e confine, diffusi nella letteratura (anglo)irlandese in generale³⁶ e presenti, in modo peculiare, nel folklore del Paese Verde, le cui storie sono caratterizzate da interazioni ricorrenti tra un mondo ‘tangibile’ e uno ‘invisibile’, e quindi da incontri e scontri fra mondo ‘pagano’ e mondo ‘cristiano’, mondo ‘umano’ e mondo ‘fatato’. In altre parole, questa definizione consente di stabilire una sorta di connessione con alcuni dei temi principali che verranno esplorati più avanti.³⁷

Fra i vari effetti del colonialismo britannico in Irlanda dei quali si è fino a questo momento discusso, in questa sede ne verranno presi in considerazione due in particolare: l’oppressione culturale, con il processo di anglicizzazione e il conseguente sradicamento della lingua gaelica – aspetto centrale della narrativa coloniale irlandese (O’Neill 2016, 70) e argomento del paragrafo successivo –, e la rappresentazione degli irlandesi come barbari, selvaggi, o esseri quasi umani, di seguito affrontata.

³⁵ Si fa qui riferimento alle osservazioni espresse da Stuart Hall in “When Was the Postcolonial. Thinking at the Limit”, scritto incluso in *The Postcolonial Question. Common Skies, Common Horizons*, volume a cura di Lidia Curti e Iain Chambers: “Australia and Canada, on the one hand, Nigeria, India and Jamaica on the other, are certainly not ‘post-colonial’ in the same way. But this does not mean that they are not ‘post-colonial’ in any way” (Hall 1996, 245-246).

³⁶ A tal proposito, nell’introduzione di *Liminal Borderlands in Irish Literature and Culture*, Irene Gilsenan Nordin ed Elin Holmsten affermano: “[I]iminality, if interpreted as a concern with borders and states of inbetweenness, is a widespread theme in Irish literature and culture, which is perhaps not surprising considering the colonial and postcolonial background of Ireland” (Glisenan Nordin & Holmsten 2009, 7).

³⁷ È da questa mia riflessione che deriva il titolo del presente capitolo, dove la parola *Éire*, e cioè ‘Irlanda’ in lingua irlandese, è stata scelta per rimarcare l’identità gaelica dell’isola, visto che si tratta del nome usato dai ‘gaelici’ per indicare il posto in cui vivevano (Ellis 1996, 4).

1.1.1. Barbari, selvaggi o esseri quasi umani

Gli irlandesi, poiché discendenti dei Celti, sono stati a lungo rappresentati come “racially ‘other’” (C. Carroll 2003, 3). Si tratta di una rappresentazione che ha radici molto lontane, se si pensa che il Galata Morente (*The Dying Gaul*) – statua di marmo che rappresenta un uomo completamente nudo, con indosso solo una torques, tipico girocollo celtico, visto dalla prospettiva romana come un barbaro –, è datato al 230-220 a.C. circa.³⁸ Generalmente, secondo lo stereotipo romano, con il termine ‘barbaro’ si indicavano persone possedenti virtù (*virtus*), ma non la ragione (*ratio*), abilità posseduta dai Romani, capaci di pianificare, organizzare e cooperare fra loro seguendo determinate regole che contribuivano a creare un certo ordine.³⁹ Uno stereotipo che, nell’epoca contemporanea, emerge in maniera esplicita nei fumetti francesi di *Asterix* (1959), inizialmente realizzati da René Goscinny e Albert Uderzo, dove i Galli sono spesso definiti barbari dai Romani.⁴⁰

Proseguendo su una strada analoga, nei primi decenni del primo secolo d.C., Strabone offre nella sua *Geografia* una prospettiva greca parlando non dei Celti in generale, ma specificamente dell’Irlanda e degli irlandesi nel seguente modo:

Intorno alla Britannia vi sono alcune altre isolette. Ve n’ha inoltre una grande, l’Ierna, che si stende al settentrione della Britannia, la quale è maggiore in larghezza che in lunghezza. Di quest’isola non abbiamo cosa alcuna da poter dire con sicurezza, se non che i suoi abitanti sono più incolti dei Britanni, siccome quelli che nutronsi di carni umane e sono voraci; mangiano i loro padri quando son morti, stimando così di dar loro onorevole sepoltura; e si mischiano palesemente non solo colle altre donne, ma ben anche colle madri e colle sorelle. Ma anche queste cose noi le diciamo senza averne testimonianze che siano gran fatto degne di fede; sebbene l’usanza di nutrirsi di carni umane dicesi che l’hanno anche gli Sciti, ed è fama che nelle necessità degli assedii fanno lo stesso anche i Celti e gli Iberi ed altri parecchi. (Strabone 1832, 431)

³⁸ I Galati, detti anche Galli dell’est, erano il popolo celtico che abitava la Galazia, regione che si trovava nell’area geografica che corrisponde all’attuale Turchia.

³⁹ Si ricorda che i greci coniarono il termine *bárbaros* – di origine onomatopeica, dato dalla ripetizione della sequenza ‘barbar’ – per indicare “un individuo farfugliante, incapace di parlare il greco”, e che solo dal IV secolo la parola iniziò a essere usata esclusivamente per fare riferimento a “gruppi culturalmente o mentalmente inferiori” (Pagden 1989, 9-25).

⁴⁰ I Celti in questione sono i Galli della penisola di Armorica, l’attuale Bretagna.

Strabone – citato nella traduzione in italiano di Francesco Ambrosoli – descrive gli abitanti di ‘Ierna’ come dei selvaggi per due motivi principali: antropofagia e incesto; pratiche che, a quell’epoca, erano riconosciute come un segno evidente di assenza di cultura (Bianchetti 2002, 308). Facendo riferimento agli Sciti – proprio come avrebbe fatto Spenser molti secoli dopo di lui – l’antico geografo greco denuncia presunte pratiche di cannibalismo in Irlanda ad opera dei suoi abitanti, giudicati peraltro immorali a causa delle relazioni intrattenute con membri della propria famiglia.⁴¹ Tuttavia, tali affermazioni appaiono non dimostrate, sicché, come l’autore stesso precisa, si tratta di descrizioni risultanti “da un processo deduttivo” (313) e non da testimonianze dirette.

Facendo un balzo nel XII secolo, una prospettiva normanno-gallese è invece offerta da Giraldus Cambrensis, meglio noto come Gerald of Wales, il quale, nella *Topographia Hibernica* (1188 ca.), descrive quello irlandese come un popolo selvaggio, inospitale e primitivo, composto da persone abituate a vivere come bestie.

This people is, then, a barbarous people, literally barbarous. Judged according to modern ideas, they are uncultivated, not only in the external appearance of their dress, but also in their flowing hair and beards. All their habits are the habits of barbarians [...] [S]ince they are so removed in these distant parts from the ordinary world of men, as if they were in another world [...] they know only of the barbarous habits in which they were born and brought up, and embrace them as another nature. Their natural qualities are excellent. But almost everything acquired is deplorable. (Cambrensis 1982, 102-103)

Ancora una volta, ora adottando come criterio di valutazione le ‘idee moderne’ – come dimostra questo estratto, riportato nella traduzione in lingua inglese di Joseph O’Meara –, viene rimarcata la natura barbara degli irlandesi, descritti come barbari non solo per i loro costumi, ma anche per il loro aspetto fisico. Mentre Strabone attribuiva questa condizione al clima freddo dell’isola, considerata inospitale, il religioso gallese trova una diversa motivazione: gli irlandesi sono barbari perché, vivendo in un ‘altro mondo’, lontani dal ‘mondo civile’, adottano determinati modi di vivere come naturali,

⁴¹ L’idea che l’antropofagia rappresentasse un criterio fondamentale per la definizione di ‘barbaro’ è molto diffusa nella Storia delle conquiste e delle lotte fra i popoli del mondo. Ad esempio, essa viene utilizzata dai *conquistadores* spagnoli nel Nuovo Mondo come giustificazione per sottomettere e marginalizzare i nativi. Per un approfondimento sulla questione, si rimanda a Pagden 1982. Per un confronto tra irlandesi e amerindi, si veda invece C. Carroll 2003^b.

come se fossero la sola e unica alternativa possibile. Tale percezione è stata riassunta da John Gillingham in *The English in the Twelfth Century: Imperialism, National Identity and Political Values* (2000), e articolata nel seguente modo: i barbari al lavoro, i barbari in guerra e i barbari a letto (2003, 10-11); una suddivisione volta a sottolineare il fatto che gli irlandesi fossero generalmente visti come pigri, selvaggi e animaleschi (O’Leary 2019, 105). Cosa importante, considerando che il secolo in cui il testo di Gerald of Wales vide la luce è lo stesso in cui ebbe inizio la colonizzazione inglese dell’Irlanda, la visione degli irlandesi come barbari, in quel contesto, è interpretabile come una prima giustificazione della loro sottomissione da parte degli inglesi – una sottomissione che, intensificandosi con la seconda ondata di colonizzazione, avvenuta nel XVI secolo, provocherà non poche proteste e ribellioni.

Giungendo a tempi più ‘recenti’, è quindi possibile affermare che gli irlandesi venissero definiti barbari principalmente per la resistenza manifestata nei confronti delle strutture sociali, economiche e politiche imposte in maniera violenta dagli inglesi; una resistenza che “made them inherently warlike and nomadic in the colonizers’ characterizations of the Irish as ‘natural’ slaves, which were in turn deployed to describe other colonized people” (C. Carroll 2003, 3).

Prendendo nuovamente in esame il XVIII secolo, caratterizzato, come si è detto in precedenza, dalla supremazia protestante, si può notare come tutta una serie di descrizioni denigranti degli irlandesi fosse abbastanza in voga. Un chiaro esempio emerge dagli scritti dell’anglo-irlandese Jonathan Swift. L’autore dei *Gulliver’s Travels* (1726), com’è risaputo, scrisse libelli satirici con l’intento di denunciare la dominazione britannica. Basti pensare ad “A Modest Proposal” (1729), dove proponeva, come rimedio contro la povertà, che i bambini irlandesi venissero macellati come se fossero dei maialini e poi mangiati.⁴² Ovviamente, ciò che Swift voleva per la sua terra natia non era una carneficina di infanti, ma più opportunità per i suoi abitanti, che si sarebbero presentate se l’Inghilterra avesse adottato politiche meno restrittive. Così come altri suoi connazionali, Swift affermava che l’Irlanda possedeva le potenzialità

⁴² Come si evince dal titolo integrale dell’opera, *A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People from Being a Burthen to their Parents or Country, and for Making them Beneficial to the Publick*, Swift definisce i bambini irlandesi come un peso per le proprie famiglie e per la nazione. Come nota Louis A. Landa, l’origine di questo *pamphlet* si può ritrovare in uno scritto pubblicato cinque anni prima: “Maxims controlled in Ireland” (1724) (Landa 1942, 161); testo in cui Swift sosteneva che la massima *people are the riches of the nation*, ‘le persone sono la ricchezza di una nazione’, non poteva essere applicata in Irlanda, dove, per mancanza di lavoro, cinque bambini su sei rappresentavano un peso morto (Swift 1905, 70).

di un paese ricco e che, in condizioni adeguate, avrebbe potuto sostenere la sua popolazione. In parole povere, ciò che lo scrittore si impegnava a mettere in risalto era che l'Irlanda fosse "the poorest of all civilized countries in Europe, with every natural advantage to make it one of the richest" (Landa 1942, 170). Cionondimeno, vale la pena ricordare che egli non fu propriamente un difensore della causa irlandese a tutti gli effetti. In "Jonathan Swift and Colonialism", Wolfgang Zach mette l'accento sullo sviluppo di una visione anglo-irlandese bifocale dello scrittore, in riferimento sia alla sua identità nazionale, sia al colonialismo britannico in Irlanda, che spesso sosteneva perché 'giustificava' il tentativo di 'civilizzare' quel popolo di 'ignoranti' e 'barbari', auspicando la riuscita della loro anglicizzazione (2000, 41).⁴³ Pertanto, pur denunciando satiricamente l'oppressione britannica, egli contribuì al rafforzamento della definizione degli irlandesi come barbari. In alcuni casi, come nelle *Drapier's Letters*, scritte tra il 1724 e il 1725, lo scrittore li descrisse addirittura come esseri appartenenti a un'altra specie umana o, addirittura, a una specie subumana (38). Una descrizione simile è offerta da James Anthony Froude in *The English in Ireland in the Eighteenth Century* (1872), testo in cui lo storico vittoriano definisce gli autoctoni dell'Isola di Smeraldo come maleducati, anarchici, anormali, inaffidabili, fuorilegge e bisognosi di essere regolati da un popolo più 'avanzato': una visione sprezzante che si concretizza significativamente in "Irish Ideas", primo capitolo del terzo volume dell'opera, dove sono raccolti racconti di stupri e omicidi (O'Leary 2019, 116).

Non mancano dunque testimonianze che dimostrano come questo tipo di narrazione si sia prolungato in Gran Bretagna lungo il XIX secolo. Anche in quel periodo, gli irlandesi non erano visti semplicemente come 'diversi' dai britannici, bensì come completamente opposti.

In the press, in political speeches, and in the popular mind Irishness usually appeared as inferior or even antithetical to Britishness. The qualities of Britishness – thrift, hard work, sobriety, independence of thought, bravery, and cleanliness – were believed to be absent or at least deficient in the Irish people. Conversely, Irishness connoted everything the British were not: superstitious, feckless, improvident, violent, lazy, and given to drink. (de Nie 2001, 235)

Si tratta di una visione dicotomica che si accentuò soprattutto nella seconda metà del secolo, caratterizzata dalla diffusione di teorie scientifiche influenti.

⁴³ Si ricorda che Swift, nonostante fosse irlandese, ma di padre inglese, cercò in tutti i modi, senza alcun successo, di essere considerato un *Englishman* in Inghilterra.

Nel 1850, l'anatomista ed etnologo Robert Knox pubblicò *The Races of Men: A Fragment*, sostenendo: “[r]ace is everything: literature, science, art, in a word, civilization, depend on it” (7). La descrizione degli irlandesi fornita in questo scritto celebre e, successivamente, molto discusso viene sintetizzata da George Bornstein in *The Colors of Zion. Blacks, Jews, and Irish from 1845 to 1945* nel seguente modo:

However much Knox disliked Jews and Blacks, he saved his full hatred for Irish, or “Celts” as he called them. Averse to the Celts of France, Scotland, and Wales, Knox had a special phobia for the Irish [...] According to Knox, like all Celts the Irish despised labor, order, and law and tended instead toward idleness, disorder, and violence. (Bornstein 2011, 29-30)

Giacché discendenti dalla ‘razza’ dei Celti, e quindi diversi dai Sassoni, il poligenista scozzese qualifica gli irlandesi come esseri poco industriosi, ordinati e rispettosi delle regole; tendenti, di conseguenza, alla pigrizia, al disordine e alla violenza. Suggerisce, quindi, che le colpe delle misere condizioni in cui si trovava l’Irlanda erano da attribuire agli irlandesi stessi, perché “the source of all evil lies in *the race*, the Celtic race of Ireland” (Knox 1850, 253). A tal proposito, si sottolinea che, a metà Ottocento, molti uomini inglesi erano già convinti che “to revel in chaos, anarchy, and violence was an essential marker of ‘Irishness’” (Nelson 2012, 32).

Circa un decennio dopo la pubblicazione del testo di Knox, pur dimostrando che le diverse ‘razze’ non erano immutabili, le teorie sull’evoluzione di Charles Darwin consentirono di rafforzare un tipo di narrazione sugli irlandesi che andava oltre – o meglio, accompagnava – la loro rappresentazione di contadinotti violenti, ignoranti e pigri. In quel periodo, essi vennero sempre più frequentemente ritratti come esseri scimmieschi o suini; o, addirittura, come veri e propri mostri. Ad esempio, Charles Kingsley, durante un soggiorno estivo del 1860 in un’Irlanda che ancora pagava le gravi conseguenze della Grande Carestia, in una lettera alla moglie, evidentemente turbato, descrisse gli irlandesi come degli ‘scimpanzé bianchi’:

I am haunted by the human chimpanzees I saw along that hundred miles of horrible country [...] [T]o see white chimpanzees is dreadful; if they were black, one would not feel it so much, but their skins, except where tanned by exposure, are as white as ours. (Kingsley 1886, 308)⁴⁴

⁴⁴ In questa descrizione Kingsley non solo esprime un sentimento anti-irlandese, ma lo combina “with an even deeper if perhaps unconscious anti-Black racism” (Bornstein 2011, 37).

La descrizione degli irlandesi come esseri scimmieschi – ripresa da Kingsley, nel 1863, nel romanzo *The Water-Babies: A Fairy Tale for a Land-Baby* (Judd 2017, 197) – dimostra come in quel periodo l’associazione fra esseri umani considerati di ‘razza’ inferiore e scimmie fosse comune per indicare stadi di evoluzione – e civilizzazione – considerati arretrati. Nello specifico, a turbare il religioso anglicano è, tuttavia, il colore della pelle degli ‘scimpanzé’ che lo ossessionano: bianca, proprio come la sua, e non nera. A differenza dei nativi che popolavano le colonie oltreoceano, gli irlandesi possedevano la ‘qualità’ della *whiteness* – di cui si è discusso all’inizio di questo capitolo –, ma, al contempo rassomigliavano a delle scimmie, proprio come gli africani.⁴⁵ Seguendo le riflessioni di Bruce Nelson in *Irish Nationalists and the Making of the Irish Race*, ciò che emerge da queste osservazioni è dunque “the racial ‘inbetweenness’ of the Irish in the eye of the beholder”, supportata dal polemista scozzese Thomas Carlyle, il quale non aveva dubbi sul fatto che gli irlandesi fossero bianchi e avessero caratteristiche europee; ciò nonostante, restavano dei ‘selvaggi’ (Nelson 2012, 42).

1.1.2. Tra satira e discriminazione: le vignette del *Punch*

Questo genere di accostamenti divenne frequente soprattutto nella pubblicistica britannica vittoriana.⁴⁶ Un esempio significativo è rappresentato dalle vignette satiriche di celebri riviste che riflettevano la percezione generale che uomini e donne inglesi del periodo avevano degli irlandesi, come il *Fun*, il *Judy* e il *Punch, or the London Charivari*, qui preso in considerazione.

Sebbene non tutti i lettori del noto settimanale fondato da Ebenezer Landells e Henry Mayhew nel 1841 condividessero “the opinions or prejudices behind every joke, they understood the cartoons because they relied on a body of shared truths and preconceptions” (de Nie 2005, 42). Stando a quanto viene messo in evidenza da L. Perry Curtis Jr. in *Apes and Angels: The Irishman in Victorian Caricature* (1971), studio fondamentale sulla ‘scimmianizzazione’ (*simianisation*) degli irlandesi: “[m]ost respectable Victorians believed in a natural opposition between an Anglo-Saxon ‘Us’ and a Gaelic or Celtic ‘Them,’ which was reinforced by the great religious divide between Protestantism and (Roman) Catholicism” (1997, xii). Si tratta di una distinzione basata non solo esclusivamente su una discriminazione razziale, in quanto “[i]n several

⁴⁵ Generalmente, gli irlandesi venivano considerati inferiori agli altri europei, ma collocati al di sopra dei “darker-skinned peoples of the empire” (Forker 2012, 60).

⁴⁶ Grazie a fattori come l’incremento della possibilità di scelta dei giornali, della loro circolazione e dell’alfabetizzazione – e quindi del pubblico di lettori –, nel secondo Ottocento, i quotidiani erano diventati un punto di riferimento per milioni di britannici di tutte le classi (de Nie 2001, 219).

cartoons, the simianization of the Irish seems more to do with class or politics than race” (Fegan 2004, 36). Le provocative vignette della rivista satirica, infatti, sono il frutto delle sue reazioni agli eventi del tempo. Un tempo segnato da un passato (lontano e recente) fatto di numerosi scontri tra cattolici e protestanti, fra irlandesi e inglesi, e caratterizzato da diverse insurrezioni degli autoctoni nei confronti dei loro oppressori – una resistenza supportata dalla formazione di organizzazioni e movimenti politici e culturali come la *Catholic Association*, la *Repeal Association*, la *Young Ireland* e l’*Irish Republican Brotherhood* (IRB).⁴⁷ Secondo Curtis, è anche grazie a queste ribellioni che nell’opinione pubblica inglese si fortificò la visione degli irlandesi come una specie inferiore – concezione alla base dello sviluppo del processo di scimmianizzazione qui esaminato.⁴⁸

Nonostante la posizione del *Punch* nei confronti delle questioni irlandesi fosse continuamente influenzata dal susseguirsi degli eventi storici, politici e sociali, si può sostenere che – pur mostrando talvolta ‘comprensione’ verso certi argomenti –, in generale, ricorrendo nelle sue vignette agli stereotipi predominanti dell’epoca, la rivista abbia contribuito al loro rafforzamento. A prescindere dalla loro natura, le immagini in questione spesso si accordavano con le idee degli scienziati razzisti del periodo (Bornstein 2011, 37), e, rappresentando gli irlandesi e i loro leader politici come esseri subumani devianti dalla norma, rafforzavano “long-standing prejudices about the people of Ireland and undercut their claims for self-government” (de Nie 2005, 43), come si evince dall’analisi delle vignette di seguito mostrate.⁴⁹

⁴⁷ Il *Punch*, rivista attiva fino al 2002, con una pausa dal 1992 al 1996, vide la luce nel periodo in cui in Irlanda Daniel O’Connell promuoveva la nascita di uno Stato indipendente attraverso il movimento per l’abrogazione dell’Atto di Unione, noto come *Repeal Association*, preceduto dalla *Catholic Association* e seguito dalla *Young Ireland* nel 1842. In riferimento all’*Irish Republican Brotherhood*, si tratta dell’organizzazione segreta che, insieme alla *Fenian Brotherhood* e, successivamente, alla *Clan na Gael* – controparti oltreoceano fondate dagli irlandesi emigrati negli Stati Uniti d’America –, formava il cosiddetto *Fenianism*, già menzionato precedentemente.

⁴⁸ In concomitanza di questo processo avvenne anche quello di ‘effeminizzazione’ degli irlandesi (analogamente a quanto accadde in India): “[t]hus, depending on the context, either the effeminacy or the simianized aspect of the Celtic races was emphasized. An important determining factor of that context was the state of Irish political expression” (Banerjee 2012, 32).

⁴⁹ Un’analisi dettagliata delle vignette del *Punch* qui selezionate necessiterebbe indubbiamente di un lavoro a parte. In questa sede, esse verranno mostrate e brevemente esaminate allo scopo di segnalare i tipi ricorrenti di rappresentazione degli irlandesi, delle loro questioni e dei loro leader sulla stampa britannica del tempo, e cioè, come scimmie, maiali e creature mostruose.



Fig. 1 - “The British Lion and The Irish Monkey”. *Punch*, 1848. Punch Cartoon Library/TopFoto.

Anche se nella maggior parte dei casi gli irlandesi ‘scimmianizzati’ venivano ritratti come esseri terrificanti – come si vedrà tra poco –, non mancano esempi di vignette in cui si fa ricorso a tale raffigurazione ‘soltanto’ al fine di ridicolizzarli. È questo il caso di “The British Lion and the Irish Monkey” (1848) (Fig. 1), definito da Michael de Nie in *The Eternal Paddy: Irish Identity and the British Press, 1798-1882* un *cartoon* ignobile, in cui il nazionalista John Mitchell viene raffigurato “as a vicious and foolish simian wearing a jester’s cap, not as a misguided but still human figure” (2004, 125).⁵⁰ Seguendo l’interpretazione di Martin Forker fornita nel suo articolo sulla manipolazione dell’opinione pubblica vittoriana attraverso le vignette anti-irlandesi, si può dire che nel *cartoon* di John

⁵⁰ In questo testo, concentrando non solo sul *Punch*, ma sulla stampa britannica in generale, de Nie analizza la rappresentazione stereotipata degli irlandesi – e dunque quel fenomeno generalmente definito come *Paddywhackery* –, prendendo in considerazione quattro periodi: la Ribellione del 1798 e l’Atto di Unione (1798-1800); la Grande Carestia (1845-1852); l’Era Feniana (1867-1870); e la *Land War* (1879-1882).

Leech,⁵¹ che commenta l'agitazione che portò alla ribellione irlandese del 1848, si fa uso di una metafora che sottolinea la presunta inferiorità degli irlandesi nei confronti dei britannici. Infatti, mentre a sinistra l'irlandese Mitchell è ritratto come una piccola scimmia impertinente, con in testa un copricapo da giullare e in mano una lancia che simbolizza l'inferiorità militare del suo popolo, a destra un leone, simbolo dell'Inghilterra, è invece raffigurato per indicare la supremazia britannica: maestoso, con in testa l'imponente corona imperiale e sullo sfondo una nave della *Royal Navy*, emblema del potere (Forker 2012, 62). Ad accentuare il divario, un burrone separa la costa irlandese da quella inglese, la quale, occupando gran parte della scena, evidenzia, ancora una volta, la 'superiorità' anglosassone.

La rappresentazione degli irlandesi come esseri scimmieschi terrificanti e violenti si intensificò nell'era feniana, giacché i feniani miravano a fondare una repubblica irlandese "through armed force" (de Nie 2001, 214). Infatti, il declino dell'immagine di Paddy – stereotipo del contadino irlandese –, verso figure subumane più grottesche, fra gli anni Sessanta e Ottanta del secolo vittoriano, non fu che la conseguenza dell'incremento dell'attività politica e delle proteste irlandesi (Curtis 1997, 22). Tra questo tipo di vignette, emergono quelle di John Tenniel, illustratore dei celebri romanzi di Lewis Carroll: *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) e *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871). Ad esempio, in "The Fenian Guy Fawkes" (1867) (Fig. 2), *cartoon* che rimanda allo storico cospiratore, il 'buon vecchio' Paddy, da contadino ciarliero, ubriacone e belligerante si trasforma in un essere la cui mostruosità è espressa sia attraverso le sue caratteristiche fisiche scimmiesche, sia tramite l'indifferenza mostrata nei confronti della donna sullo sfondo, la quale, circondata da una prole numerosa, nutre il suo pargolo.⁵² In altre parole, si tratta di un essere disumano e disamorato "willing to be destroyed in the process of destroying" (Forker 2012, 63).

⁵¹ L'illustratore di *A Christmas Carol, in Prose. Being a Ghost-Story of Christmas* (1843), noto racconto di Charles Dickens, è stato il primo artista a essere chiamato 'vignettista': "[t]he question 'Who drew the first cartoon?' is not an easy one to answer, as comic and satirical art can be traced back to ancient times. However, the question 'Who drew the first comic or satirical drawing to be called a cartoon?' is much more straightforward and can be given a precise answer: John Leech. It is also possible to date this drawing to July 15th, 1843, when it was published in *Punch* magazine with the caption: 'Cartoon No.1: Substance and Shadow'. John Leech was also the first artist to be called a 'cartoonist'" (Bryant 2005).

⁵² Tra le altre cose, la prole numerosa rimanda, inequivocabilmente, alla 'proposta modesta' di Swift menzionata in precedenza, la quale, si ricorda, sottolineava che i bambini irlandesi costituivano un 'peso' per le loro famiglie, nonché per l'intera società.



THE FENIAN GUY FAWKES.

Fig. 2 - “The Fenian Guy Fawkes”. *Punch*, 1867. Punch Cartoon Library/TopFoto.

In “The Irish Frankenstein” (1882) (Fig. 3), Tenniel ‘scimmianizza’ invece un personaggio già mostruoso di suo: la creatura ‘partorita’ da Victor Frankenstein, noto personaggio del romanzo gotico-fantascientifico di Mary Shelley, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818). L’illustratore delle storie di Alice, infatti, non solo rappresenta “the Irish as Frankenstein’s monster, but he depicts the monster in a decidedly ape-like way, hirsute and with a prognathous jaw” (N. Carroll 2003, 94). Nello specifico, mentre nell’omonima illustrazione del 1843 il mostro simboleggiava la *Repeal Association* che il suo creatore, O’Connell, a un certo punto non era riuscito più a controllare, il *cartoon* proposto circa quarant’anni dopo ritrae il patriota Charles Stewart Parnell che perde il controllo della ‘creatura’ a cui ha permesso di crescere: il fenianismo, personificato dal mostro che si aggira minaccioso con una pistola nella mano sinistra e un coltello insanguinato nella destra (de Nie 2004, 249). Considerando che la vignetta apparve due settimane dopo i *Phoenix Park*

Murders – gli omicidi di due emissari inglesi, Frederick Cavendish e Thomas Henry Burke, al Phoenix Park di Dublino –, di cui furono accusati alcuni attivisti feniani, si può dire che essa ritrae lo stereotipo dell’assassino irlandese (Forker 2012, 63).

Facendo un passo indietro e tornando al decennio precedente, un’altra caricatura scimmiesca di Tenniel di ispirazione letteraria, questa volta di natura shakespeariana, la si ritrova in “The Irish ‘Tempest’” (1870) (Fig. 4). Definita da de Nie come “[o]ne of the most infamous example of simianization”, la vignetta, riprendendo il Caliban dell’opera teatrale di William Shakespeare, ritrae il tipico ribelle irlandese come una specie di gorilla violento, un essere bestiale e bene armato, “who curls one hand into a fist to signify the threat of violence and leaves the other palm open to signify the supposed endless Irish appetite for handouts” (2004, 170). Oltre a trattarsi di una rappresentazione che altri periodici dell’epoca, come lo *Spectator*, definirono umiliante per gli irlandesi, essa consente di sviluppare ancora una volta riflessioni sulla situazione coloniale in Irlanda: se in *The Tempest* (1611) Caliban cercò di impossessarsi indegnamente di Miranda, protetta da Prospero, nella vignetta, il ‘mostro’ irlandese cerca di appropriarsi di quella che, in fin dei conti, è la sua terra, *Hibernia*, ossia l’Irlanda, ‘protetta’ dal primo ministro britannico William Ewart Gladstone.⁵³ Contrariamente a quanto accade nella vignetta di Leech (Fig. 1), in questi esempi, le fusioni fra irlandesi e scimmie sono tutte raccapriccianti e create con l’intento di spaventare e disgustare i lettori, “to associate a reflex of physical recoil at the thought of the Irish. Where the imagery of beauty attracts, the projection of ugliness repels” (N. Carroll 2003, 95). Quindi, come osserva Curtis, in senso biologico “Paddy had devolved, not evolved, from a primitive peasant to an unruly Caliban, thence to a ‘white Negro,’ and finally he arrived at the lowest conceivable level of the gorilla and the orangutan” (1997, 101).

⁵³ Oltre a criticare il sentimento anti-irlandese di certi giornali, alcuni componenti della stampa britannica commentarono “some of the worst examples of bias in the comic weeklies”. A proposito della ‘tempesta irlandese’, lo *Spectator* del 19 marzo 1870 sostenne che il *Punch* fosse sempre spregiudicato nei confronti dell’Irlanda, come dimostra il seguente estratto: “[i]ts cartoon this week, painting the typical Irishman in the character of Caliban, makes the type hardly distinguishable from the gorilla. These are the kinds of insults which no race ever yet forgave” (de Nie 2004, 170).



Fig. 3 - “The Irish Frankenstein”. *Punch* 1882. Punch Cartoon Library/TopFoto.



Fig. 4 - “The Irish ‘Tempest’”. *Punch*, 1870. Punch Cartoon Library/TopFoto.

In quegli anni, la tendenza a ritrarre gli abitanti dell’*Éire* come delle scimmie consentì paragoni con la rappresentazione degli africani/afroamericani, spesso soggetti, principalmente nella stampa statunitense, a un trattamento analogo a quello degli irlandesi. Come nota Bornstein, “[t]he association of Irish with Blacks carried over into both verbal and visual representations outside of racist science itself and often involved portrayals of both as apeline or simian” (2011, 34). Per esempio, nel 1880, l’economista belga Gustave de Molinari scrisse in un articolo che i giornali inglesi non si lasciavano scappare un’occasione per trattare gli irlandesi come una ‘razza’ inferiore, come una sorta di *white negroes*; una nozione che, evolutasi in seguito nel più offensivo *white niggers*, sarebbe riapparsa come un epiteto dato agli irlandesi negli Stati Uniti d’America (37).⁵⁴

Sul *Punch*, così come in altre riviste satiriche pubblicate durante il lungo regno della regina Victoria, oltre che alle scimmie, gli irlandesi vennero spesso associati a un altro animale per indicare la loro presunta inferiorità

⁵⁴ Si tratta di rappresentazioni che, in definitiva, erano sintomatiche della convinzione degli inglesi nella loro superiorità culturale e politica; una superiorità che legittimava l’asservimento dei ‘ribelli’ irlandesi “under both republic and monarchy” (C. Carroll 2003^b, 80).

rispetto agli inglesi: il maiale. Si tratta di una scelta dovuta al fatto che questi mammiferi “represented Ireland’s status as an agricultural, rustic and backward nation, as well as the Irish peasantry’s supposed indifference to filth and muck” (de Nie 2005, 44). Più precisamente, come sottolinea Donna Potts in un suo articolo:

In early *Punch* cartoons, the Irish are satirized for their practice of cohabitating with their pigs [...] The mere fact that the Irish shared their living quarters with pigs is always used in English cartoons to imply that they have acquired the swinish characteristics of their housemates: slovenliness, fondness for wallowing in filth, an inability to control their appetites. These swinish characteristics in turn are used to assert the innate moral depravity of the Irish, yet another way of justifying England’s continued role in Irish affairs throughout the nineteenth century. (Potts 1999, 87, 90)

Nelle prime vignette pubblicate sulla rivista in questione, gli irlandesi furono dunque spesso derisi per la loro abitudine di convivere, in caso di povertà, con i maiali che allevavano. Successivamente, soprattutto nei primi anni del XX secolo, man mano che il movimento nazionalista irlandese prendeva slancio, questa associazione divenne ancora più forte. Gli abitanti dell’Irlanda iniziarono infatti a essere raffigurati come esseri dalle caratteristiche suine o come dei veri e propri maiali: trasandati, sudici e dall’appetito smisurato. Un’immagine che, osserva Potts, aveva lo scopo di fornire agli inglesi, ancora una volta, un pretesto per giustificare il governo degli affari dei loro vicini (1999, 90).



“A GENTLEMAN IN DIFFICULTIES;” OR, DAN AND HIS “FORCES.”

Fig. 5 - “A Gentleman in Difficulties; or, Dan and his ‘Forces’”. *Punch*, 1846. Punch Cartoon Library/TopFoto.



DIZZY'S DIFFICULTY, OR MRS. ERIN'S PIGS.

Fig. 6 - “Dizzy’s Difficulty, or Mrs Erin’s pigs”. *Punch*, 1868. Punch Cartoon Library/TopFoto.



THE PIG THAT WON'T “PAY THE RINT!”

Fig. 7 - “The Pig that Won’t ‘Pay the Rint!’”. *Punch*, 1881. Punch Cartoon Library/TopFoto.

Pertanto, mentre in molte vignette i maiali raffigurati servivano semplicemente a simboleggiare la nazione rurale, in altri essi ricoprivano ruoli specifici. A volte erano rappresentati come un intralcio per gli affari inglesi, altre come creature disobbedienti ai comandi dei loro leader che, con fatica, cercavano di guidarle – come nel caso di O’Connell, ritratto in difficoltà intanto che è alle prese con la *Young Ireland* in “‘A Gentleman in Difficulties;’ or, Dan and His ‘Forces’” (1846) (Fig. 5) (de Nie 2005, 44). Sebbene i maiali fossero solitamente utilizzati per simboleggiare organizzazioni e movimenti irlandesi – come il fenianismo e l’*Irish Home Rule* – che sfuggivano al controllo dei capi politici, come accade in “Dizzy’s Difficulty, or Mrs. Erin Pigs” (1868) (Fig. 6), non mancano esempi in cui essi venivano utilizzati per raffigurare gli irlandesi stessi. In “The Pig that Won’t ‘Pay the Rint’” (1881) (Fig. 7), ad esempio, un maiale antropomorfo non solo rimarca la pretesa inciviltà degli irlandesi, ma enfatizza, ancora una volta, la loro aggressività: come gli esseri scimmieschi mostrati in precedenza, è anche lui bene armato e dalle sue fauci sporgono delle zanne.⁵⁵

Come dimostra anche questo ultimo esempio, gli irlandesi, i loro leader, i loro movimenti politici e le loro questioni non furono raffigurati ‘soltanto’ come animali, bensì come animali mostruosi, fino a essere associati, in alcuni casi, a dei veri e propri mostri, come si evince dalle ultime due vignette di seguito esaminate – ancora una volta, frutto dell’ingegno di Tenniel. Si tratta di un processo di mostrificazione volto a sottolineare nuovamente che, come asserisce Noël Carroll, “the way to represent a human group as depraved is to portray it as nonbeautiful or ugly, that is, as an imperfect or defective instantiation of the category of human being” (2003, 89).

⁵⁵ Quello della ‘porcinizzazione’ è un tipo di rappresentazione degli irlandesi molto diffuso. Oltre a proseguire nelle vignette pubblicate fino agli anni Venti del Novecento, e cioè fino al raggiungimento dell’indipendenza irlandese, è stato ripreso spesso anche nella letteratura, compresa quella pubblicata in tempi più recenti, come nel caso del romanzo *The Butcher Boy* (1992) di Patrick McCabe, dove una famiglia di irlandesi viene definita come una famiglia di maiali da una famiglia di irlandesi anglicizzati.



Fig. 8 - “The Irish Devil-Fish”. *Punch*, 1881. Punch Cartoon Library/TopFoto.

In “The Irish Devil-Fish” (1881) (Fig. 8), vignetta pubblicata negli anni della cosiddetta *Land War* (1879-1882), l’*Irish National Land League* è rappresentata attraverso una figura ibrida: una piovra con il viso umano, quello di Parnell – capo dell’organizzazione politica che mirava ad abolire il cosiddetto *landlordism* –, che Gladstone – dipinto come un uomo forte e vigoroso per creare l’ennesimo contrasto – prende per la gola e tenta di accoltellare in uno scontro all’ultimo sangue. Sugli otto tentacoli del mostro marino si leggono otto parole associate non solo all’organizzazione in sé, ma anche agli irlandesi in generale: *sedition*, *lawlessness*, *outrage*, *intimidation*, *obstruction*, *terrorism*, *rebellion* e *anarchy*.⁵⁶ Attraverso la fusione tra un

⁵⁶ La vignetta fa riferimento al romanzo *Les Travailleurs de la mer* (1866), dello scrittore Victor Hugo, come viene chiaramente indicato dalla didascalia che accompagna l’immagine (“The creature is formidable, but there is a way of resisting it. *** The Devil-fish, in fact, is only vulnerable through

essere umano e un mollusco, anche in questo *cartoon*, gli irlandesi sono rappresentati come una sorta di aborto della natura, come esseri non umani e quindi meritevoli di (s)oppressione; un'immagine che “not only exploit culturally inculcated feelings of physical aversion toward the Irish and a sense of the impurity of the Other, but reinforce them as well” (N. Carroll 2003, 94).



Fig. 9 - “The Irish ‘Vampire’”. *Punch*, 1885. Punch Cartoon Library/TopFoto.

In “The Irish ‘Vampire’” (1885) (Fig. 9), un altro essere composito, in parte umano e in parte animale, ossia un pipistrello con – ancora una volta – la faccia di Parnell, viene raffigurato invece per simboleggiare l’*Irish National League*, il partito politico nazionalista succeduto alla *Land League*. Il mostro di questa vignetta, un gigantesco vampiro inquietante, non è ritratto mentre viene affrontato dall’eroe inglese di turno, bensì mentre volteggia con aria

the head.” Victor Hugo’s *Toilers of the Sea*, Book IV, Ch. iii) – in breve, essa suggerisce che l’unica maniera per porre fine alla minaccia irlandese del momento è sbarazzarsi di chi ne è a capo.

minaccevole su una giovane donna che giace a terra priva di sensi, forse addormentata; una donna che, come rivela l'arpa (simbolo ufficiale dell'Isola di Smeraldo) raffigurata accanto a lei, su cui è possibile leggere la parola *Hibernia*, rappresenta la personificazione dell'Irlanda (Moses 1997, 9).

Quest'ultima vignetta, così come quella di ispirazione shakespeariana vista in precedenza (Fig. 4), consente di esaminare una raffigurazione dell'Irlanda che entra in contrasto con quelle degli irlandesi mostrate finora. A questo proposito, de Nie chiarisce che, sebbene la figura di Erin/Hibernia – un'immagine femminile, completamente umana e, per giunta, attraente – sia stata a lungo presente in questo tipo di vignette, essa si diffuse in modo particolare a fine Ottocento. In quel periodo, mentre la popolazione irlandese in generale veniva identificata col disordine e la violenza, soprattutto negli anni della *Land War*, Erin/Hibernia rappresentava la speranza, in entrambe le sue raffigurazioni: una damigella indifesa, puntualmente salvata dalla sregolatezza dei suoi fratelli/figli irruenti da Gladstone o John Bull (personificazione della Gran Bretagna); o una figura forte e indipendente da questi corteggiata, la quale rappresentava la riluttante maggioranza irlandese che il governo britannico cercava di persuadere a sostenere l'unione (2004, 257).

Nel secolo vittoriano, il *Punch* offriva quindi un variegato ventaglio di rappresentazioni degli irlandesi, non tutte esclusivamente negative. Cionondimeno, benchè in diversa misura, esse giustificavano – sotto forma di 'civilizzazione' o 'protezione' – l'intervento inglese in Irlanda per la sua supposta incapacità governativa e accentuavano il già consolidato divario tra *Irishness* e *Britishness*. Messi insieme, la pigrizia, l'inversione morale, l'ingratitude, l'irragionevolezza e altri tratti negativi attribuiti agli irlandesi formavano agli occhi della Gran Bretagna il nucleo della loro identità, ed erano praticamente opposti a quelli che formavano l'identità britannica (Forker 2012, 60). Per di più, le rappresentazioni culturali e politiche negative degli irlandesi, come dimostra il successo commerciale del *Punch*, erano ampiamente tollerate dai lettori della stampa satirica britannica dell'epoca (de Nie 2001, 228). Anche se essi non necessariamente concordavano che "Mr. Punch's simianized Paddy was a typical Irishman, they did recognize and at times endorsed the stereotypes and assumptions of natural Irish inferiority embodied in his Celtic Caliban" (240).

In sintesi, per dirlo con le parole di Forker, si può concludere che, anche se la pelle bianca e le radici europee confermarono il loro "white racial pedigree", gli irlandesi venivano comunque discriminati, "and the simian caricatures they saw of themselves in political cartoons meant that whiteness was a status that had to be achieved, not ascribed"; le qualità negative del

popolo irlandese erano considerate innate e inevitabili, ed erano prodotte “by his Celtic inheritance, religion, and peasant status” (2012, 64).

A questi processi di mostrificazione, alla stratificata oppressione britannica e a una discriminazione principalmente basata su etnia, classe e religione, sul finire del XIX secolo, ‘risvegliandosi’ come gli abitanti di una città all’alba dopo un sonno profondo, gli irlandesi reagirono rivalorizzando proprio il loro passato celtico e il loro *status* ‘rurale’, con una rivolta culturale meglio conosciuta con il nome di Rinascimento celtico.

1.2. Passato gaelico e identità nazionale: il *Celtic Revival*

Con l’espressione *Celtic Revival* – o *Celtic Renaissance* – si fa riferimento a un insieme di movimenti contraddistinti da un rifiorito interesse per la storia, la cultura, le arti e le lingue celtiche, sorti fra il XIX e il XX secolo in diverse regioni dell’Europa nord-occidentale.⁵⁷ Particolarmente influente in Irlanda, si realizzò, in tarda età vittoriana, con l’obiettivo di restituire dignità e nuova linfa a una cultura che si temeva potesse tramontare: l’antica cultura gaelica, da tempo soffocata in ogni sua espressione da quella anglosassone. Come nota Gregory Castle in *Modernism and the Celtic Revival*, “[a]t the *fin de siècle*, the Revival was a complex and multifaceted movement, comprising a variety of approaches to the representation of Irish cultural” (2001, 3). Per dimostrare agli inglesi che il loro non era un popolo di barbari e mostri, e per ‘salvare’ una cultura che rischiava di scomparire, attraverso la fondazione di varie associazioni e leghe che promuovevano costumi, tradizioni, arti e mestieri specificamente irlandesi (Mays 1996, 4), alcuni figli e figlie dell’Isola di Smeraldo ebbero l’intuizione di recuperare il ricco passato dell’‘età d’oro’ del loro Paese, “which the famine and penal laws had obscured from the people’s memory” (Castle 2001, 4).

Si tratta di una reazione evidentemente influenzata dall’ascesa del nazionalismo che in quel secolo attraversava l’Europa; un nazionalismo che, in Irlanda, viste le circostanze in cui emerge, è possibile definire (anti)coloniale.

As opposed to earlier and more vague notions of “national consciousness,” nationalism developed, paradoxically, as both rigidly “oppositional,” and simultaneously dependent; a peripheric ideological counter-response pitted

⁵⁷ Il *Revival* celtico ha riguardato non solo l’Irlanda, ma anche altri territori anticamente popolati dai Celti, e cioè l’attuale Scozia, il Galles, la Cornovaglia, la Bretagna e l’Isola di Man. Per un approfondimento, si veda, tra gli altri, Nolan 2005. Per uno studio sul Rinascimento celtico in Scozia, si rimanda a Stroh 2017.

against imperial domination, but a counter-response that began from the same fundamental presuppositions as the imperial model it sought to reject. In the periphery, colonial nationalism then evolved in two broad but distinct phases: the first phase we might generally call the processes of decolonization, all of those various efforts to eradicate or “detoxify” the colonial influence and thereby restore what has been perceived to be lost, broken, corrupted, or contaminated – a continuous, unadulterated, and pure national identity [...] [I]n Ireland during this first phase national narratives harmoniously assumed a sweeping hostility towards all things English. (Mays 1996, 3)

Partendo da queste riflessioni, si può affermare che quella irlandese fu una contro-risposta ideologica al dominio imperiale britannico, che, tuttavia, partiva dagli stessi presupposti del modello che rifiutava. In quella che, nell’estratto in analisi, viene definita come la prima fase del nazionalismo (anti)coloniale, e cioè la decolonizzazione, gli irlandesi sfruttarono infatti quegli attributi stereotipati ai quali gli inglesi erano soliti ricorrere per distinguere ciò che era squisitamente inglese da ciò che era inequivocabilmente irlandese. Viene dunque ripresa la distinzione binaria fra celtico e anglosassone illustrata nel paragrafo precedente, generatrice di una serie di dicotomie alla base del pensiero degli imperialisti vittoriani, i quali, si ricorda, riconobbero negli irlandesi tutte quelle emozioni e quegli impulsi che essi avevano dovuto sopprimere a causa di un rigido codice mercantile: “if John Bull was industrious and reliable, Paddy was held to be indolent and contrary; if the former was mature and rational, the latter must be unstable and emotional; if the English were adults and manly, the Irish must be childish and feminine” (Kiberd 1996, 30).

Seguendo le orme del critico inglese Matthew Arnold, che, in *On the Study of Celtic Literature* (1867), identificò “a ‘Celtic genius’ that was essentially feminine, with ‘sentiment as its main basis, with love of beauty, charm, and spirituality for its excellence’” (Nelson 2012, 31),⁵⁸ gli irlandesi si appropriarono di queste qualità e le volsero al positivo per (ri)costruire la propria identità nazionale; un’identità che ruotava attorno al loro passato gaelico.

The modern English, seeing themselves as secular, progressive and rational, had deemed the neighbouring islanders to be superstitious, backward and irrational. The strategy of the revivalists thus became clear: for bad words

⁵⁸ Arnold si ispirò a “La poésie des races celtiques” (1854) di Ernest Renan – qui citato nella traduzione inglese di William Hutchison –, in cui il filosofo francese sosteneva che “[i]f it be permitted us to assign sex to nations as to individuals, we should have to say without hesitance that the Celtic race [...] is an essentially feminine race” (Renan 1896, 8).

substitute good, for *superstitious* use *religious*, for *backward* say *traditional*, for *irrational* suggest *emotional*. (Kiberd 1996, 32)

Consapevoli che essere anglicizzati “was not at all the same thing as to be English” (Kiberd 1996, 2), per contrastare l’oppressione e l’egemonia dell’isola vicina, i revivalisti optarono dunque per una manovra, una strategia che gli permettesse di fare delle proprie ‘debolezze’ un punto di forza.⁵⁹ Trasformando la loro immagine negativa di gente superstiziosa, non evoluta e irrazionale, essi costruirono quindi un’immagine positiva, autodefinendosi un popolo religioso, tradizionale ed emotivo. Se discendere dai Celti era per gli inglesi una ‘colpa’, per gli irlandesi diventò un tratto distintivo, una qualità, addirittura un ‘vanto’. Ovviamente, sottolineando la loro appartenenza alla ‘razza’ celtica, essi non si fecero semplicemente portavoce di determinati ideali e sentimenti, ma si appropriarono di tipologie razziali al fine di portare avanti un discorso fondamentalmente pro-gaelico. Di conseguenza, nel processo di recupero di ciò che era stato perso, (cor)rotto o contaminato, attuato ai fini della costruzione di un’identità nazionale ‘pura’, al sentimento *anti-Irish* degli inglesi, gli irlandesi risposero inizialmente con un sentimento *anti-English*.

Pur trattandosi di nazionalismo culturale – in quanto mirava al raggiungimento di un’identità nazionale fondata principalmente su un patrimonio di tradizioni culturali condivise –, quello emerso negli anni del Rinascimento celtico in Irlanda, in molti casi, risentì delle tensioni politiche dell’epoca. Difatti, sviluppatesi in concomitanza della formazione di alcuni dei vari movimenti e partiti politici che perseguivano l’indipendenza irlandese, le varie organizzazioni e associazioni culturali fondate in quel periodo dimostrarono, più o meno apertamente, di avere un legame con il nazionalismo irlandese essenzialmente politico; tant’è vero che il ‘risveglio’ gaelico offrì gli attivisti che portarono l’Irlanda alla ribellione del 1916 e alla conseguente guerra di indipendenza contro la Gran Bretagna (Leoussi 2001, 41).

In definitiva, si tratta di un ritorno alle radici che aveva come obiettivo la rappresentazione della cultura irlandese a trecentosessanta gradi. Il recupero e la rivalorizzazione del passato gaelico interessarono infatti diversi campi,

⁵⁹ Si tratta di caratteristiche che, pur impedendo agli irlandesi di essere considerati idonei a governarsi da soli, formavano una personalità, quella celtica, che Arnold sperava che avrebbe potuto ancora salvare “the Philistine English middle-class for poetry and high feeling” (Kiberd 1996, 31).

dallo sport alle arti, dalla lingua alla letteratura, e fu supportato dal diffondersi di diverse organizzazioni significative, come la *Gaelic Athletic Association* (GAA), la *Gaelic League* e l'*Irish Literary Society*.

La *Gaelic Athletic Association* (*Cumann Lúthchleas Gael*), nacque nell'autunno del 1884 con l'obiettivo di preservare e coltivare gli antichi sport gaelici. Come racconta W. F. Mandle in "The I.R.B. and the Beginnings of the Gaelic Athletic Association",⁶⁰ la sua fondazione originò da un articolo pubblicato l'11 ottobre di quell'anno sullo *United Ireland* – giornale nazionalista dell'*Irish National League* diretto da William O'Brien – e su *The Irishman*, intitolato "A word about Irish Athletics". L'autore di quell'articolo, il nazionalista Michael Cusack, "bemoaned the fact that traditional Irish games had been abandoned because of English rule" (Mandle 1977, 418). Secondo il suo punto di vista, a causa degli inglesi, "the hated and hitherto dominant race", gli irlandesi erano diventati frivoli, e se praticavano ancora l'atletica, lo facevano sotto il controllo dell'*English Amateur Athletic Association*, il cui obiettivo principale era degradare gli irlandesi costringendoli a competere e a essere sconfitti in sport che non gli erano familiari; per porre rimedio a una tale situazione, il popolo irlandese era dunque chiamato a prendere in mano la gestione dei propri giochi (418). Dopo un paio di settimane da quella pubblicazione, sette uomini si riunirono e fondarono la GAA, con Maurice Davin come suo presidente, Cusack tra i segretari onorari e Parnell fra i patroni. La presenza di esponenti feniani tra i fondatori favorì i rapporti con l'*Irish Republican Brotherhood* (419) e, di conseguenza, l'accostamento a una dimensione politica. Fra le caratteristiche dell'associazione, si riconosce innanzitutto un'evidente anglofobia, come si evince dalla lettera di accettazione dell'arcivescovo Thomas Croke (altro patrono), diventata un manifesto della GAA: "[a]ll things English – fashion, accent, literature, music, dancing, mannerisms, games and pastimes – were attacked, all things Irish, those 'racy of the soil,' were praised" (421). Per di più, dato che Cusack era determinato a promuovere "a specifically Irish identity through the promotion of native games and sports: hurling and Gaelic football in particular", ai membri della GAA fu severamente vietata la partecipazione ai giochi stranieri, e ciò che inizialmente si presentò come un rifiuto per ciò che era inglese sfociò in una vera e propria "Anglophobic obsession" (Mays 1996, 5).

⁶⁰ Mandle, considerato "the leading academic historian of the G.A.A." (Garnham 2004, 66), pubblicò diversi studi sull'argomento, soffermandosi in particolar modo sul rapporto fra l'associazione e la politica nazionalista dell'epoca, come nel suo testo pubblicato nel 1987, *The Gaelic Athletic Association and Irish nationalist politics, 1884-1924*.

Il risultato fu un successo notevole, soprattutto in relazione alle associazioni rivali che erano state fondate qualche anno prima, come l'*Irish Football Association* (1880), tant'è vero che la GAA, dopo diciotto mesi dalla sua fondazione, poteva vantare ben cinquantamila membri individuali e, dopo sei mesi, aveva quattrocento club affiliati. Un successo che, secondo molti storici, è da attribuire all'affinità dell'associazione con il nazionalismo irlandese (Garnham 2004, 65).⁶¹

Nove anni dopo la fondazione della GAA, un'altra organizzazione di fondamentale importanza nell'ambito del *Revival* celtico vide la luce: nel luglio del 1893, venne fondata la *Gaelic League* (*Conradh na Gaeilge*) – con Douglas Hyde come primo presidente⁶² –, con l'intento di preservare la lingua irlandese e promuovere la cultura dell'Isola di Smeraldo. Considerando che già dalla metà del Seicento quella irlandese era diventata gradualmente la lingua dei 'poveri', nonché un loro tratto distintivo, le condizioni in cui essa versava nel secondo Ottocento erano oltremodo critiche. In quel secolo, un colpo doloroso fu inflitto dalla messa a punto delle *National Schools* degli anni Trenta, scuole nelle quali l'inglese era sia la materia principale, sia l'unico veicolo di istruzione, perché considerato da O'Connell "as a language more fitted to the modern world for business, professional activity and, of course, possible emigration" (Kiberd 1996, 133). Tuttavia, gran parte dei danni furono causati dalla "Great Famine of the 1840s [which] had wiped out almost all that was left of Gaelic-speaking Ireland and its literature with it" (Fallis 1978, 4).⁶³ Non sorprende, dunque, che alcune personalità irlandesi avessero deciso, negli anni successivi alla Grande Carestia, di fondare associazioni con lo scopo di preservare la lingua gaelica e salvarla da una probabile estinzione, come l'*Ossianic Society* (1853) e la *Society for the Preservation of the Irish Language* (1876), delle quali Hyde era stato membro. Nonostante un certo prestigio, nessuna delle due rispecchiava a pieno gli ideali dell'attivista: la prima si occupava di raccogliere, preservare e pubblicare testi irlandesi, ma non di promuovere l'irlandese "as a living language and means of communication for the people of Ireland"; i fondatori

⁶¹ Nel 2014 la GAA, che promuove anche la musica, la danza e la lingua irlandesi, ha superato i 500.000 membri nel mondo. Per ulteriori informazioni, si veda il sito ufficiale dell'associazione: <https://www.gaa.ie/>.

⁶² Nel 1937, con l'approvazione della nuova costituzione, Douglas Hyde divenne il primo Presidente d'Irlanda (*Uachtarán na hÉireann*).

⁶³ Per un approfondimento sulle cause che portarono al passaggio dalla lingua irlandese a quella inglese, si veda Cambria 2014, 19-27.

della seconda, invece, erano considerati “too elitist, too academic, too far removed from the life and interest of the ordinary man and woman in Ireland” (Caird 1990, 101).

La *Gaelic League*, mossa da impulsi utopici,⁶⁴ nacque da una vera e propria urgenza, da una sincera preoccupazione per la condizione della lingua irlandese, manifestata da Hyde in “The Necessity for De-Anglicising Ireland” (1892). In questo celebre saggio – originariamente una lezione tenuta presso la *National Literary Society*, a Dublino –, l'accademico sottolineava “the folly of neglecting what is Irish [...] to adopt, pell-mell, and indiscriminately, everything that is English, simply because it *is* English” (1894, 117). Denunciando un processo di imitazione che, nella teoria postcoloniale di Homi K. Bhabha, viene più accuratamente definito *mimicry*⁶⁵ – visto che gli irlandesi continuavano “to apparently hate the English, and at the same time [...] to imitate them” (Hyde 1894, 119) –, egli sosteneva che, al fine di de-anglicizzare l'Irlanda, bisognava innanzitutto frenare il decadimento della lingua gaelica. Con precisione, ciò a cui Hyde aspirava, più che reimporre l'irlandese, era riuscire a mantenerlo vivo nelle aree in cui veniva ancora parlato, consapevole che, per richiedere di essere considerata come una nazione a sé, l'Irlanda doveva tenere ben saldo ciò che le consentiva di raggiungere lo stato desiderato.

Ipotizzando che la resistenza degli irlandesi alla completa assimilazione fosse dovuta al fatto che il loro passato gaelico era annidato nel profondo dei loro cuori, come una forza inconscia che gli proibiva di diventare cittadini dell'Impero, Hyde elogiava la ‘razza’ celtica e lamentava la marginalizzazione della sua cultura. Oltre alla preservazione della lingua gaelica, attraverso il *Gaelic Revival*, Hyde incoraggiava infatti anche quella della letteratura, della musica, degli sport e dei costumi gaelici. Ad esempio, sostenendo che la rivalorizzazione della musica irlandese doveva andare di pari passo con la rinascita dei ‘modi di pensiero celtici’, Hyde – secondo il quale bisognava mantenere salda l'identità dei suonatori di violino (*fiddlers*) e, soprattutto, di cornamusa (*pipers*) (Redmond 2019) – dimostrava di credere che la musica tradizionale fosse “a product of Celtic racial and cultural identity” (Nicholsen 2016, 141). Inoltre, la *Gaelic League* mirava a formalizzare il sistema di danza tradizionale, con un sistema di insegnamento regolamentato, eventi

⁶⁴ Si fa qui riferimento al conflitto “between the Gaelic League’s romanticization of all things Irish and the reality” (Congáil 2012, 43).

⁶⁵ Per la definizione di *mimicry*, si veda Bhabha 1984.

di danza supervisionati e un repertorio approvato. Ciò portò a un sistema di danza irlandese sviluppato su due fronti, e cioè un sistema rurale consolidato parallelamente a uno urbano formalizzato stabilito dalla Lega, il quale istituiva “a *scoileanna rince* (dance school), an approved repertoire, *for céilithe* (true *céilithe*, namely occasions with traditional dancing) and *feiseanna* (assemblies)” (Phelan 2015, 127).

In altre parole, il pioniere dell’attivismo linguistico e i suoi soci e seguaci sostenevano che, partendo dal recupero della lingua, bisognava rendere il presente una logica prosecuzione del passato, tenendo conto che sarebbe stata una catastrofe “if the continuity of cultural tradition, articulated and given form principally through language, were to be ruptured” (Ó Tuathaigh 2005, 47). Hyde – i cui saggi e discorsi disseminavano un’ideologia “of ‘racial’ self-improvement and national education and whose vision of Revivalism had a strong reformist orientation and sought principally to restore a belief in the essential piety and nobility of the Irish people” (Castle 2001, 4) – incoraggiava i suoi connazionali, a prescindere da se fossero unionisti o nazionalisti, a coltivare senza vergognarsi, affinché non andasse perso, tutto ciò che era “most Gaelic, most Irish, because in spite of the little admixture of Saxon blood in the north-east corner, this land *is* and will *ever* remain Celtic at the core” (Hyde 1894, 159).

Questa operazione di ripristino riguardò, ovviamente e soprattutto, anche l’ambito letterario, caratterizzato, sì, dalla ripresa degli elementi definiti ‘celtici’, e dal recupero della mitologia irlandese e dei racconti popolari, ma anche da un dilemma significativo, ossia: scrivere in irlandese per preservare la lingua o scrivere in inglese per raggiungere un pubblico più vasto?

1.2.1. Una rinascita letteraria all’insegna del folklore

Sebbene Hyde amasse scrivere “in his native Gaelic, although it be for a small public” (Ray 1906, 20-21), egli era ben conscio che la lingua inglese poteva raggiungere un pubblico di lettori decisamente più ampio. Nonostante fosse convinto che la mentalità nazionale si potesse esprimere meglio in irlandese, “he was too cultured to deny the immense achievements of those earlier Irish authors who had written in English, especially figures [...] such as Thomas Moore and Thomas Davis in whose lyrics a national spark burned” (Kiberd & Mathews 2015, 137).⁶⁶ Tenendo conto di questa riflessione, si può

⁶⁶ Per questo motivo, Hyde comprese che era di fondamentale importanza tradurre i testi della tradizione irlandese in lingua inglese al fine di diffonderli. Un esempio è rappresentato da

sostenere che il Rinascimento letterario irlandese, come afferma Richard Fallis in *The Irish Renaissance: An Introduction to Anglo-Irish Literature* (1977), abbia interessato principalmente quelli che vengono identificati come scrittori anglo-irlandesi.

“What was the Irish Renaissance?” To answer that, I need to define another term, “Anglo-Irish literature.” The literary heritage of Ireland is in two languages, Irish and English. The Irish language [...] has a long and significant history and a very valuable literature. Nevertheless, it has been virtually extinct as an ordinary spoken language for more than a century. Ireland’s other language, English, has been the predominant one in its literature since about 1800. It is convenient and accurate to call the writers in Ireland who use English “Anglo-Irish”, even though the term may in some nonliterary contexts have connotations about religion or politics. Still, that hybrid term, “Anglo-Irish,” reminds us that the writers in English belong to two literary traditions, the general one of the English-speaking world and the more specific one of Ireland. The Irish Renaissance, then, was a literary phenomenon involving, mostly, Anglo-Irish writers [...] Not every writer of the Irish Renaissance was a genius, and not every work was a masterpiece, but the Irish writers made their little island the home of a major literature. (Fallis 1978, x-xi)

Vista l’impossibilità di creare una letteratura moderna in lingua irlandese, dato il suo irrefrenabile declino, nell’ultimo decennio ottocentesco, nel tentativo di dare luce a una letteratura che fosse riconoscibile come espressione nazionale, diventò quindi necessario dovere ricorrere all’‘altra’ lingua dell’Irlanda, ovvero l’inglese. Infatti, “while the Irish language offered one secure basis for the separatist claim to recognition as a distinct nation, English became the language in which the nationalist case could most effectively be made” (Kiberd & Mathews 2015, 132).⁶⁷ Quella al centro del ‘rinascimento’ in questione è dunque

Love Songs of Connacht (1893), dove al testo in irlandese – riportato servendosi della scrittura gaelica – viene affiancata la traduzione inglese. Questa raccolta, all’epoca un vero e proprio best seller, insieme alle nuove traduzioni delle vecchie saghe, risvegliando uno spirito che era stato a lungo assopito, “set everybody on fire with a desire to have a national literature and to revive a national life” (Colum 2015, 143).

⁶⁷ Per i gaelici puristi si trattava di un compromesso discutibile. Il nazionalista Patrick Pearse, ad esempio, credeva che gli scrittori irlandesi dovessero esprimersi nella loro lingua natia, poiché “literature written in English cannot be Irish” (Pearse 2015, 145). Dello stesso avviso era D. P. Moran, il quale sosteneva che fosse impossibile pensare a una letteratura irlandese al di fuori della lingua irlandese; ai suoi occhi, l’Irlanda era “[a] muddled land which mistook politics for nationality and English literature for Irish” (Moran 2015, 147).

una letteratura ‘anglo-irlandese’, termine ibrido che, in altre parole, tiene conto delle due eredità letterarie dell’isola: quella in irlandese, appartenente a un passato più lontano nel tempo, e quella in inglese, predominante a partire, in special modo, dall’Atto di Unione. Di conseguenza, gli scrittori irlandesi che scelgono di esprimersi in inglese nei loro testi possono essere definiti, usando la terminologia proposta da Bhabha, degli scrittori *in between*, in quanto appartenenti a due tradizioni letterarie di due culture diverse, due mondi che si incontrano e si scontrano dando vita a un mondo ‘nuovo’ (Anzaldúa 1987), a una nuova letteratura, in uno spazio ibrido, un ‘terzo spazio’, che corrisponde a quello anglo-irlandese.⁶⁸ Nello specifico, si potrebbe dire che quella a cui si fa qui riferimento è una letteratura inglese nel corpo e irlandese nell’anima, visto che, seppure in lingua anglosassone, essa è principalmente portatrice di una tradizione celtica, o meglio gaelica, e quindi irlandese.

Alla fine del secolo vittoriano, un’intera generazione di artisti e studiosi irlandesi si rese dunque conto che ‘tradurre’ l’Irlanda in inglese corrispondeva a (re)inventare il Paese (Kiberd & Mathews 2015, 134). Come sottolinea Stopford A. Brooke, in “The Need and Use of Getting Irish Literature, into the English Tongue” (1893), la traduzione era la scelta migliore: “[t]ranslation, then, is our business. We wish to get the ancient Irish literature well and statelily afloat on the worldwide ocean of the English language, so that it may be known and loved wherever the English language goes” (2015, 135). Pertanto, mentre i seguaci (non radicali) del *Revival* gaelico linguistico si impegnarono a tradurre la letteratura gaelica precoloniale, pubblicando testi con le versioni originali a fronte, altri, in attesa che l’irlandese tornasse a rifiorire, vista l’urgenza di creare una letteratura nazionale, scelsero l’inglese come lingua delle loro opere. A questo proposito, dato che molti degli scrittori in questione – a partire da W. B. Yeats – non conoscevano la lingua irlandese, va ricordato che più che un’autentica scelta, quella di scrivere in inglese costituì spesso l’unica strada percorribile. Tuttavia, non si trattava dell’inglese britannico, ma di una varietà meglio nota come *Hiberno English* o *Irish English*,⁶⁹ una lingua ibrida influenzata dal gaelico – denunciata da alcuni puristi perché ritenuta “an artificial artistic invention” (Kiberd & Mathews 2015, 133). Come ha sottolineato Deane, durante il periodo in analisi, “the English language, in its ‘Irish Mode’, was assigned a creative role in emancipating the Irish communities from that culturally autistic silence

⁶⁸ Sui concetti di *hybridity*, *in-betweenness* e *Third Space*, si veda Bhabha 1994.

⁶⁹ Per un approfondimento sull’evoluzione dell’*Irish English*, “the oldest variety of the [English] language outside Britain”, si rimanda a Hickey 2007 e Cambria 2012.

in which the Irish language and civilization seemed to be entombed” (2003, 119). Infatti, essa rappresentò un tentativo di riprodurre la lingua parlata nella dimensione della scrittura e, seppure spesso criticata e additata come artificiale, contraddistinse il *Celtic Revival*, in ambito letterario meglio noto come *Irish Literary Revival*, *Irish Literary Renaissance* o *Celtic Twilight*.⁷⁰

Stabilire con precisione le origini del Rinascimento letterario irlandese risulta un compito non del tutto semplice. In *The Harp Re-strung: The United Irishmen and the Rise of Irish Literary Nationalism* (1994), Mary Helen Thuente dibatte sul fatto che “the origins of Revivalism lie in the late-eighteenth-century United Irishmen movement” (Castle 2001, 4). Si potrebbe sostenere che le sue radici risalgano al 1842, anno della fondazione di *The Nation*, giornale dublinese pubblicato dal nazionalista Thomas Davis, il quale, insieme ad altri membri della *Young Ireland* – inclusa Lady Jane Wilde, che scrisse sul settimanale sotto lo pseudonimo di Speranza –, parlò per la prima volta di una letteratura irlandese “which would be [...] nationalistic in that it reflected Irish life and Irish values”. Oppure, il suo sviluppo si potrebbe datare al 1878, quando Standish James O’Grady pubblicò *History of Ireland: Heroic Period*, in cui raccontava, in una prosa vigorosa, alcune leggende dell’antica Irlanda; in particolare, quelle legate all’eroe Cúchulainn, figura forte e virtuosa che ebbe un ruolo importante nello sviluppo del senso di identità irlandese, in quanto consentiva il superamento della visione dell’Irlanda come una nazione oppressa e politicamente impotente.⁷¹ Secondo Fallis – a cui si devono le due ipotesi appena riportate –, il ‘rinascimento’ in questione, e con esso la letteratura anglo-irlandese, si sarebbe sviluppato ‘ufficialmente’ in seguito all’incontro, nel 1885, fra “a thinker who could clarify the relationships between literature and nationalism”, e cioè John O’Leary – il quale affermava che “[n]o great literature could exist without nationality [and] no nationality could define itself without great literature” –, e “a writer of genius”: William Butler Yeats (Fallis 1978, 5).⁷²

⁷⁰ L’uso dell’inglese alla maniera irlandese viene definito da Kiberd e P. J. Mathews nell’introduzione alla sezione “An Irish Literature in English?”, della loro antologia *Handbook of the Irish Revival: An Anthology of Irish Cultural and Political Writings 1891-1922*, come un processo che, in un certo modo, ricordava quello degli afroamericani, i quali presero strumenti come il violino e il clarinetto e ne ricavarono un suono completamente nuovo chiamato ‘jazz’ (Kiberd & Mathews 2015, 133).

⁷¹ Si avrà modo di approfondire questa figura leggendaria nell’ultimo capitolo.

⁷² Il nome di Yeats viene generalmente indicato con le iniziali ‘W. B.’ perché, come sottolinea Foster nell’introduzione della sua esaustiva biografia dedicata al premio Nobel per la letteratura, il poeta irlandese “hated his first name, ‘Willie’” (Foster 1998, XXV).

Figura controversa, agli antipodi del prototipo del nazionalista pro-gaelico, in quanto anglo-irlandese, protestante, non celtofono e nato in una famiglia di estrazione borghese, Yeats crebbe fra Dublino e Londra. Trascorrendo le estati della sua infanzia a Sligo, imparò ad apprezzare la bellezza della campagna irlandese, venne a contatto con la cultura contadina gaelica e cattolica, e familiarizzò con storie di fate e fantasmi, sviluppando un significativo interesse per il soprannaturale, al centro della sua produzione letteraria, non da subito concentrata sull'Irlanda. Infatti, fu solo dopo una lunga educazione anglo-centrica che, incoraggiato da O'Leary:

he began to learn something about Irish history and literature in a remarkable exercise in self-education. He studied translations of the ancient Irish myths and legends and, because of his interest in the supernatural, became expert on Irish folklore. He was discovering that the "other" Ireland, the Ireland of the peasantry and folk traditions, the Irish of the Celt, was his Ireland, too. (Fallis 1978, 8)

L'incontro di Yeats, all'epoca un giovanissimo poeta sconosciuto, con il rivoluzionario O'Leary fu dunque fondamentale, poiché fornì al noto scrittore un supporto sia pratico che ideologico, e fu indispensabile per lo sviluppo della sua *Irishness*. Frequentando il circolo di O'Leary, inoltre, il poeta conobbe Hyde e George William Russell (conosciuto con lo pseudonimo AE), con i quali condivideva l'interesse per l'Irlanda celtica e rurale e, nel caso di AE, per il soprannaturale. Per tutti e tre, infatti, "the notion of Celticism became a fundamental way of defining Irishness" (Fallis 1978, 60). Spinto da Russell, Yeats, che fino a quel momento aveva scritto ispirandosi a scrittori inglesi come Spenser e Percy Bysshe Shelley, "began to see that Ireland had its own traditions of the supernatural and the visionary, traditions which could also be used to help create a distinctively Irish literature" (9). In tal modo, egli creò le basi per quello che, grazie a lui, è stato definito come 'Crepuscolo celtico' (*Celtic Twilight*), ossia la fase del Rinascimento irlandese "which in the 1890s would find in magic and folk beliefs one of the central definitions of Irishness" (9).⁷³ Difatti, tale espressione si deve al titolo di una raccolta che Yeats pubblicò nel 1893 e ampliò nel 1903 e negli anni successivi, *The Celtic Twilight: Men and*

⁷³ Il circolo di scrittori riuniti attorno a O'Leary produsse il libro che annunciò in maniera convincente "that a new literary movement had arisen"; *Poems and Ballads of Young Ireland* (1888), pubblicato a cura di O'Leary e delle sue sorelle, era un piccolo volume che conteneva uno dei migliori poemi di Yeats dei primi tempi: "The Stolen Child" (Fallis 1978, 11).

Women, Ghouls and Fairies, definita né un libro di racconti brevi né una semplice antologia di racconti popolari e fiabe, “but rather an attempt to fuse two forms together, to yoke their traditional strengths and, in so doing, to contribute to the burgeoning tradition of Anglo-Irish literature” (Hirsch 1891, 1).

Pur riconoscendo i contributi apportati dai suoi predecessori, così come dai suoi contemporanei, Yeats viene generalmente ritenuto l’ispiratore e il leader del Rinascimento letterario irlandese, come Narayana Menon sottolinea nell’apertura di “W. B. Yeats and the Irish Literary Revival”:

George Moore once said that all the Irish movement rose out of Yeats and returned to Yeats. Well, who else is there ? Shaw ? No. Joyce ? No. George Moore himself ? No. Edward Martyn ? Perhaps. A.E. ? Perhaps. Lady Gregory, Synge ? Well—yes. But it is Yeats more than anybody else; Yeats more than even all the rest put together. When one thinks of the Irish Revival one thinks of Yeats; when one thinks of Yeats one thinks of the Irish Revival; one thinks of even more, but never mind that. He founded the Irish Literary Society; he founded the National Literary Society; and he virtually founded the Irish National Theatre. The Irish Revival was brought up on the first, thrived on the second and blossomed forth in the third. (Menon 1965, 12)

Nonostante il ruolo centrale svolto da personalità come John Millington Synge e Lady Augusta Gregory, il *Revival* letterario viene dunque associato principalmente al nome di Yeats, il quale “saw literature as having a crucial role in revitalising Irish national pride and in creating a unified culture” (Regan 2006, 88). In maniera importante, egli si impegnò nella fondazione delle associazioni che permisero al movimento di nascere, prosperare e fiorire: l’*Irish Literary Society* (1892), la *National Literary Society* (1892) e l’*Irish National Theatre Society* (1903). La prima – che mirava a contrastare “the trend away from indigenous culture” (Marcus 1987, 15) – fu inaugurata dalla prolusione di Brooke a cui si è accennato precedentemente, “The Need and Use of Getting Irish Literature into the English Tongue”, sottolineando la necessità di dovere ricorrere all’*Irish English*, in quanto l’obiettivo era fondare una “good literature on a living speech” (Yeats 2015^b, 149). Nella seconda, invece, la prolusione fu affidata a Hyde e al suo celebre testo sulla de-anglicizzazione dell’Irlanda che, l’anno successivo, avrebbe portato alla fondazione della *Gaelic League*. Della terza, infine, Yeats venne eletto presidente.

Al centro di queste associazioni, così come alla base del pensiero dei principali esponenti del *Revival*, si riconosce una forte tendenza a una scrittura

generata nello spirito della cultura irlandese, spirituale e ‘immaginativa’, come distinta da quella inglese, legata alla sfera ‘materiale’. A tal proposito, Robert O’Driscoll sostiene che il Rinascimento celtico sia stato creato deliberatamente come un contromovimento al materialismo dell’era post-darwiniana, e che gli esponenti di quel movimento non credevano che la letteratura dovesse essere una critica della vita visibile, bensì una rivelazione del mondo invisibile (Castle 2001, 5).⁷⁴ Questa differenza viene messa in risalto da Yeats in “The Celtic Element in Literature” (1898), saggio in cui, partendo dalle considerazioni di Renan e Arnold illustrate in precedenza, si sottolinea che “compared with the classical imagination the Celtic imagination is indeed the infinite contrasted with the finite” (1993^f, 189).⁷⁵ Nello stesso testo, come osserva Robert Welch, il noto poeta sostiene inoltre che l’elemento celtico è significativo per la letteratura moderna perché il folklore irlandese “retains connections with the primary impulses of human nature that are evident in Irish and Celtic mythology”; in altre parole, “the Celtic (therefore Irish) genius, as expressed in folklore and mythology, is universal, therefore absolutely valid” (1993^c, 423).

In questo movimento complesso ed eterogeneo, contraddistinto dalla volontà di restituire dignità a un paese a lungo rimasto nell’ombra, insieme alla sua lingua, alla sua letteratura e alle sue tradizioni culturali, la mitologia e il folklore irlandesi giocarono dunque un ruolo fondamentale.⁷⁶ Consapevole che per creare “a national imagination which was distinctively Irish” fosse necessario scrivere sull’Irlanda in uno stile riconoscibilmente irlandese (Fallis 1978, 5-6), Yeats – che nel frattempo cercava una soluzione alle sue crisi di identità, vista la sua *Irishness* ambigua (Creed 2017) – comprese che ricorrere alla cultura popolare e al passato mitologico, con l’intenzione di diffonderli nell’inglese irlandese parlato al tempo, gli poteva permettere di

⁷⁴ Il mondo invisibile in questione si presta a molteplici interpretazioni. Sicuramente, fa riferimento al mondo celtico del passato, invisibile perché ormai non più tangibile e percorribile; ma, considerando il contesto nel suo insieme, esso potrebbe riferirsi anche più precisamente a quel mondo invisibile abitato dagli esseri soprannaturali. Ancora, esso potrebbe fare riferimento al mondo irlandese rurale, reso gradualmente ‘invisibile’ dall’avvento dell’industrializzazione.

⁷⁵ Al tempo della pubblicazione di questo saggio, il materialismo del XIX secolo, “together with all its scientific underpinnings, was effectively defined and dismissed” (Patten 2003, 8).

⁷⁶ A questo proposito, nella sezione dedicata all’Irlanda inclusa in *A Companion to Folklore*, Diarmuid Ó Giolláin ha affermato: “[f]olklore, instead of being the mark of the popular or the provincial, could be both evidence of national history and raw material for the construction of a national culture” (Ó Giolláin 2012, 411).

creare una ‘nuova’ Irlanda e di trovare risposta alla domanda: “how to build a future on the past without returning to it?” (Kiberd 1996, 292). Per di più, la considerazione della cultura popolare si rivelò un’occasione per dimostrare che l’intelletto irlandese “has always been preoccupied with the weak and with the poor, and now it has begun to collect and describe their music and stories, and to utter anew the beliefs and hopes which they alone remember” (Yeats 2015, 148).

Il rifiorito interesse per il passato storico dell’Irlanda, per i suoi miti, le sue leggende e i suoi racconti popolari incentrati su tutta una serie di personaggi eroici e creature soprannaturali, consentì agli irlandesi di realizzare che possedevano una storia e una cultura degne di nota, le quali non avevano nulla da invidiare a quelle inglesi. Attraverso la narrazione della nazione, per riprendere ancora una volta la teoria di Bhabha,⁷⁷ grazie al lavoro dei principali esponenti del Rinascimento letterario irlandese – che in seguito avrebbe ispirato altre società postcoloniali⁷⁸ –, agli abitanti dell’Isola di Smeraldo fu data la possibilità di sviluppare un sentimento nazionalista. In tal modo, essi ebbero l’occasione di immaginarsi come membri di una comunità desiderosa di riscatto, e quindi di appartenere a quella che Benedict Anderson ha definito *imagined community*, e cioè una comunità i cui membri, pur non conoscendosi minimamente, portano nella loro mente “the image of their communion” (2006, 6).

In conclusione, per quanto riguarda Yeats nello specifico, egli non solo fece ricorso a elementi folklorici e mitologici irlandesi nella sua produzione letteraria – come nei componimenti poetici “The Stolen Child” (1886), “The Wanderings of Oisín” (1889) e “The Hosting of the Sidhe” (1899),⁷⁹ nonché

⁷⁷ Si fa qui riferimento a Bhabha 2000.

⁷⁸ Innes sottolinea che il Rinascimento letterario dell’Irlanda è riconosciuto da molti scrittori postcoloniali di altri Paesi – incluso Derek Walcott – come un modello “for their own construction of a national literature” (Innes 2007, viii).

⁷⁹ Queste opere vengono solitamente pubblicate insieme a tutte le altre poesie yeatsiane in testi antologici, come nel caso di Yeats 2008. Tra le altre cose, a svolgere un ruolo di rilievo nella creazione di un *corpus* poetico caratterizzato “by an Ireland of myth, legend, fact and topography” fu la torre medievale che Yeats acquistò nel 1916 con l’intento di trascorrervi diverse estati in compagnia della moglie. Quella torre nella contea di Galway, dal poeta chiamata Thoor Ballylee e menzionata in “To be Carved on a Stone at Thoor Ballylee” (1921), “placed Yeats solidly in an Irish landscape which for him had long been both reality and symbol” (Watts 2008, viii-ix). Per quanto riguarda “The Stolen Child”, pubblicato sull’*Irish Monthly* nel 1886 e, successivamente, nella raccolta *The Wanderings of Oisín and Other Poems* (1889), il componimento è stato messo in musica da Loreena McKennitt – incluso negli album *Elemental*

nell'opera teatrale *Deirdre* (1907) –, ma si impegnò, insieme ad altri esponenti del *Revival*, in primis Lady Gregory,⁸⁰ nella raccolta di *folk e fairy tales* con l'intenzione di fare risplendere una cultura che, seppure appartenente a un passato a lungo oscurato, aveva tutte le carte in regola per costruire il presente e, a conti fatti, il futuro.

(1985) e *Nights from the Alhambra* (2006) –, la quale, ispirandosi alla poesia di Yeats, nel 2019 ha isituito lo *Stolen Child Project* per il Falstaff Family Centre, centro comunitario fondato nel 2002 a Stratford (Ontario). Nello specifico, attraverso questo progetto – partendo dall'immagine del fanciullo rapito dalle bellezze selvagge della costa irlandese occidentale e, quindi, dalle fate –, la cantante e musicista canadese invita a riflettere sui problemi riguardanti l'infanzia contemporanea; un'infanzia sempre più vittima della cultura del consumo, segnata dall'irrefrenabile avanzamento tecnologico, dalla pianificazione eccessiva e dalla significativa perdita di connessione con la natura (una perdita che, come si vedrà, rappresenta una delle tematiche principali del terzo capitolo di questo studio); <https://www.falstafffamilycentre.com/stolenchild>. Un ulteriore adattamento musicale della poesia in questione è stato incluso nell'album *Fisherman's Blues* (1988) dal gruppo britannico The Waterboys, il quale, nel 2011, ha pubblicato un intero album ispirato alla produzione poetica di Yeats, non a caso intitolato *An Appointment with Mr. Yeats*.

⁸⁰ Si ricorda che l'amicizia di Yeats con Lady Gregory influi significativamente sul suo crescente interesse per il folklore irlandese, tanto da essere definita come “the great enabling friendship of his life” (Foster 2004, 109). Tuttavia, come viene sottolineato in Hill 2005, a causa della popolarità del poeta, Lady Gregory è spesso rimasta nell'ombra.

2.

Protagonisti di altri mondi, protagonisti del passato

2.1. Problemi di genere: mito, leggenda o racconto popolare?

l *fairy tale*, come sottolinea Andrew Teverson nella sua dettagliata introduzione al genere fiabesco, viene solitamente classificato come un sottogenere della *folk narrative*, ampia categoria di narrazioni in prosa in cui il termine *folk* “suggests something that is of the people, and therefore close to the roots of culture” (2013, 10).¹ Si tratta di racconti che, sopravvissuti nella tradizione popolare soprattutto grazie ad abili *storytellers* che li hanno narrati e tramandati oralmente “both spatially across cultures and communities, and temporally from generation to generation” (12),² vengono solitamente suddivisi dagli studiosi in tre generi principali, tuttavia caratterizzati da confini molto fluidi: “the myth, the legend and the folk tale” (15).³

Il ‘mito’, termine che il folklorista statunitense Stith Thompson ha definito “the most confusing” fra i tre, perché discusso troppo a lungo e usato in sensi molto

¹ Secondo la definizione di ‘folklore’ (in irlandese, *béaloideas*) – termine coniato dall’antiquario inglese William John Thoms nel 1846 – proposta in *The Study of Folklore* da Alan Dundes, la parola *folk* si riferisce a un gruppo di persone che condividono almeno un fattore comune, “it could be a common occupation, language, or religion”. Le tradizioni appartenenti a questo gruppo – e cioè il *lore*, il materiale, inclusi miti, leggende e racconti popolari – aiutano i suoi membri a sviluppare “a sense of group identity”. Le ventuno definizioni contenute nel primo volume di *Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend* (1949-1950) di Maria Leach sono indicative del fatto che i folkloristi abbiano concezioni differenti riguardo questo termine controverso (Dundes 1965, 1-3).

² A proposito di oralità, si sottolinea che, data la loro inestricabile interrelazione, è impossibile separare completamente la tradizione scritta da quella orale (Thompson 1946, 5). Infatti, non è sempre possibile identificare se un certo racconto sia stato prima narrato oralmente e poi messo nero su bianco o viceversa.

³ Benché non manchino eccezioni, come dimostra *A Dictionary of British Folk Tales in the English Language* (1970) dell’esperta di folklore anglosassone e celtico Katharine M. Briggs, che distingue tra *folk narrative* e *folk legend*, questa divisione tripartita ha costituito la base della maggior parte delle tassonomie della narrativa popolare da quando i Fratelli Grimm hanno dedicato opere importanti a ciascuna categoria: *Kinder- und Hausmärchen* (1812-1815), *Deutsche Sagen* (1816-1818) e *Deutsche Mythologie* (1835) (Teverson 2013, 15).

diversi,⁴ in linea di massima, racconta di eventi ambientati in un mondo che si suppone abbia preceduto l'ordine attuale. Nello specifico, parla di “sacred beings and of semi-divine heroes and of the origins of all things”, ed è perciò intimamente connesso con le credenze e le pratiche religiose di un dato popolo (1946, 9). Riprendendo questa definizione e, fra le altre, quella proposta dall'antropologo Bronislaw Malinowski in *Myth in Primitive Psychology* (1926),⁵ Teverson afferma che – trattando tipicamente eventi grandiosi ritenuti ‘veri’ nella cultura a cui appartengono (Valk 2008, 652) – il mito tende a svolgere “culturally important functions for a specific community or nation”, come rafforzare e valorizzare la tradizione riconducendola a eventi iniziali soprannaturali prodigiosi (Teverson 2013, 16). In altre parole:

Myth [...] expresses, enhances, and codifies belief; it safeguards and enforces morality; it vouches for the efficiency of ritual and contains practical rules for the guidance of man. Myth is thus a vital ingredient of human civilization; it is not an idle tale, but a hard-worked active force; it is not an intellectual explanation or an artistic imagery, but a pragmatic charter of primitive faith and moral wisdom. (Malinowski 1926, 23)

Secondo Malinowski, per le comunità ‘primitive’, il mito non è semplicemente una storia raccontata, ma una realtà vissuta; e, poiché è in grado di esprimere e codificare credenze, è contraddistinto da una ‘forza attiva operosa’ che gioca un ruolo fondamentale nel processo di civilizzazione degli esseri umani. Ed è proprio la sua funzione culturale – una delle tante funzioni del folklore (Dundes 1965, 277), considerata da William Bascom una ‘funzione sacra’⁶ –, che permette di distinguerlo da altre forme di ‘narrativa popolare’ (Teverson 2013, 16), come la ‘leggenda’; o *Sage*, se si vuole

⁴ In *Myth: A Very Short Introduction*, Robert A. Segal mette in risalto che, a partire dalla metà del XIX secolo, sono state formulate numerose teorie del mito in diverse discipline, dall'antropologia alla psicologia, passando per la letteratura. Ciò che accomuna queste teorie sono i quesiti che i teorici si pongono: “[t]he three main questions are those of origin, function, and subject matter. By ‘origin’ is meant why and how myth arises. By ‘function’ is meant why and how myth persists [...] By ‘subject matter’ is meant the referent of myth” (Segal 2004, 2).

⁵ Nel suo lavoro Malinowski si interroga principalmente sulle funzioni del mito.

⁶ I miti vengono generalmente considerati come ‘storie sacre’. In *Mythology*, Philip Wilkinson e Neil Philip sottolineano che “[t]he sacred quality of myth is its most central characteristic” (Wilkinson & Philip 2007, 14).

utilizzare la terminologia tedesca. Anche questo genere non è facilmente definibile (Langlois 2008, 569), e, così come il mito, “purports to be an account of an extraordinary happening believed to have actually occurred”; un racconto spesso incentrato su incontri con creature meravigliose in cui la gente crede ancora, come i fantasmi (Thompson 1946, 8). A differenza di quanto accade nel mito, però, gli eventi narrati hanno luogo in un “recorded historical time”; la leggenda può essere pertanto legata a noti personaggi storici, come King Arthur, a eroi ‘locali’, come Robin Hood, nonché a una località specifica o a un determinato evento (Teverson 2013, 15-16).⁷

Infine, per quanto riguarda il ‘racconto popolare’, il *folktale*, gli elementi principali che lo costituiscono sono: protagonisti ordinari, attività quotidiane, un’ambientazione familiare e, per concludere, eventi ‘magici’, dato che, anziché trattare argomenti ‘grandiosi’, affronta questioni che sono “more quotidian in their concerns”. Difatti, (Teverson 2013, 17-18). A proposito di questa categoria, Thompson ha osservato che il termine *folktale* è legittimamente impiegato anche in un senso più ampio per includere, oltre a quelli che vengono identificati, nella terminologia tedesca, come *Märchen*, anche tutte le forme di “prose narrative, written or oral, which have come to be handed down through the years” (1946, 4). Sebbene queste storie possano avere spesso funzioni morali, la loro funzione dominante è rappresentata dall’intrattenimento: “the folk tale functions to distract, to enchant, to help pass some time and smooth the passage of days”; e, in alcuni casi, per facilitare il lavoro, come un tempo accadeva nei filatoi (Teverson 2013, 19).⁸

Per riassumere questa categorizzazione, può tornare utile lo schema proposto da Bascom in “The Forms of Folklore”. In questo saggio, mito, leggenda e racconto popolare vengono identificati come le tre forme principali del folklore, nonché come “sub-types of a broader form class, the

⁷ Stith Thompson chiarisce che in alcune lingue, come il tedesco, la parola *legend* si riferisce esclusivamente alle storie riguardanti le vite dei santi, in lingua inglese identificate con l’espressione *saint’s legend*. Alcune di queste storie, generalmente tramandate in raccolte letterarie, sono entrate a far parte della tradizione orale, “where they are sometimes not to be distinguished from the fairy tale, or *Märchen*” (Thompson 1946, 10).

⁸ In *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. Eine literaturwissenschaftliche Darstellung* (1947), tradotto in italiano come *La fiaba popolare europea. Forma e natura* (1979), lo studioso svizzero Max Lüthi ha individuato quelle che considera le caratteristiche principali del *folktale* europeo, e cioè: unidimensionalità, assenza di spessore, stile astratto, isolamento dei personaggi, sublimazione e interconnessione universale.

prose narrative” (1965, 3),⁹ e vengono classificati tenendo conto dei seguenti elementi: *belief; time; place; attitude; principal characters* (Fig. 10).

THREE FORMS OF PROSE NARRATIVES					
FORM	BELIEF	TIME	PLACE	ATTITUDE	PRINCIPAL CHARACTERS
Myth	Fact	Remote past	Different world: other or earlier	Sacred	Non-human
Legend	Fact	Recent past	World of today	Secular or sacred	Human
Folktale	Fiction	Any time	Any place	Secular	Human or non-human

Fig. 10 - Tre forme di prose narrative. Bascom 1965.

Prendendo in considerazione fattori come la credibilità degli eventi raccontati per chi li tramanda e chi li riceve, oltre al tempo, ma anche al luogo, in cui essi si svolgono, i miti vengono definiti dall’antropologo statunitense come narrazioni in prosa che, nelle società di appartenenza, corrispondono a resoconti attendibili di fatti accaduti in un passato lontano, in un ‘altro mondo’. Come si è detto in precedenza, essi sono solitamente considerati ‘sacri’, spesso associati alla teologia e ai rituali, e i loro protagonisti, anche se non sono esseri umani, spesso possono avere caratteristiche umane. Le leggende, come i miti, sono ritenute ‘vere’ da chi le trasmette e da chi le riceve, ma sono ambientate in un passato recente, in un mondo riconoscibile.¹⁰ Più che sacre, esse sono considerate ‘secolari’, e i personaggi principali che le contraddistinguono sono esseri umani che frequentemente, soprattutto nei racconti locali, interagiscono con esseri soprannaturali. Diversamente, i racconti popolari corrispondono a narrazioni in prosa considerate *fiction*. Essi possono essere ambientati in qualsiasi tempo e luogo e, in questo senso, sono ritenuti “almost timeless and placeless” (Bascom 1965, 4). Inoltre, in alcune società, essi sono spesso caratterizzati da formule

⁹ Bascom propone di adottare l’espressione *prose narrative* perché la ritiene più adatta a identificare l’ampia e significativa categoria “of verbal art which includes myths, legends, and folktales”; forme di arte verbale che si distinguono dalle altre, come proverbi, indovinelli e poemi, perché sono delle narrazioni in prosa e condividono caratteristiche stilistiche di base differenti (Bascom 1965, 3).

¹⁰ Riguardo questo argomento, Mary Beth Stein sostiene che, sebbene ci sia “an inherent truth claim in the legend, there is often an element of skepticism or disbelief on the part of the narrator or the audience” (Stein 2002, 167).

convenzionali di apertura e chiusura – come le celebri ‘c’era una volta’ ed ‘e vissero per sempre felici e contenti’, tipiche dei prodotti fiabeschi disneyani – che servono a distinguerli da miti e leggende, dalla normale conversazione e da altre forme di discorso serio (6) perché richiedono quella che Samuel Taylor Coleridge, nel quattordicesimo capitolo della sua *Biographia Literaria* (1817), chiama “suspension of disbelief” (2009, 239).¹¹

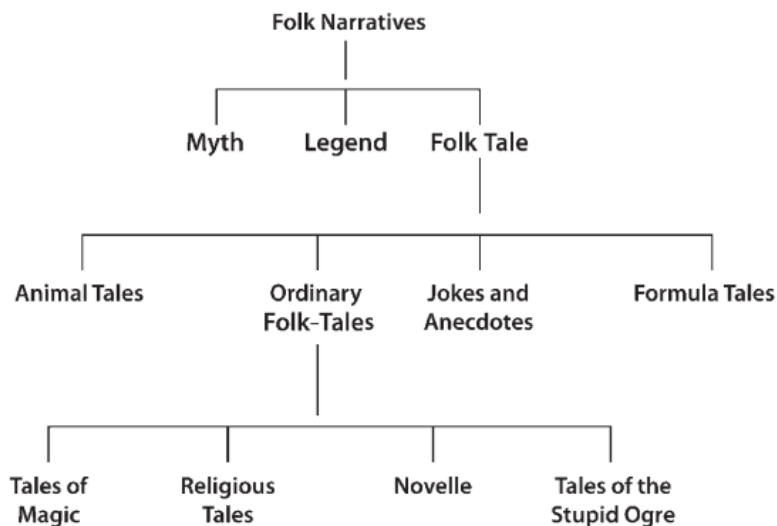


Fig. 11 - Schema riassuntivo della classificazione AT. Teverson 2013.

A sua volta, il *folktale* può essere suddiviso in diverse sottocategorie. Nella classificazione proposta nell’indice AT (Aarne-Thompson) – successivamente ATU (Aarne-Thompson-Uther)¹² –, si riconoscono le seguenti: ‘Animal Tales’

¹¹ La sospensione dell’incredulità, che consiste nell’accettazione di determinati elementi e avvenimenti considerati innaturali secondo le regole del mondo reale, viene definita da Coleridge come volontaria. Al contrario, in “On Fairy-Stories” (1947), J. R. R. Tolkien la considera involontaria (Flieger & Anderson 2008, 12).

¹² L’indice ATU, sistema di classificazione di racconti popolari e fiabe, è il risultato di un lavoro internazionale svolto da tre studiosi nell’arco di un secolo. La versione embrionale venne proposta dal folklorista finlandese Antti Aarne in *Verzeichnis der Märchentypen* (1910). In seguito, Thompson tradusse il testo in inglese, lo ampliò e lo pubblicò come *The Types of the Folktale: A classification and bibliography. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen* (1928, 1961), introducendo il

(n. 1-299); ‘Ordinary Folk-Tales’ (n. 300-1199); ‘Jokes and Anecdotes’ (n. 1200-1999); e ‘Formula Tales’ (n. 2000-2399).

Come si può vedere nella rappresentazione grafica inclusa da Teverson nel suo studio sopraccitato (Fig. 11), la categoria degli ‘Ordinary Folk-Tales’ si scompone ulteriormente in: ‘Tales of the Stupid Ogre’ (n. 1000-1199); ‘Novelle (Romantic Tales)’ (n. 850-999); ‘Religious Tales’ (n. 750-849); e ‘Tales of Magic’ (n. 300-749), ossia ‘Fairy Tales’. Di conseguenza, i termini *folktale* e *fairy tale* – insieme al già citato *Märchen* e a *wonder tale*¹³ – sono tendenzialmente utilizzati in maniera intercambiabile, dato che le loro storie sono correlate “and their meanings and applications somewhat overlapping” (Conrad 2008, 363).¹⁴ Cionondimeno, nota Mary Beth Stein, considerando le diverse accezioni di questi due termini, è possibile operare alcune distinzioni.

The words fairy tale can refer to both a category of oral folk tale and a genre of prose literature. As a term, it is often used by folk narrative scholars when

sistema numerico. Infine, più recentemente, il catalogo è stato ulteriormente aggiornato ed esteso dal folklorista tedesco Hans-Jörg Uther nei tre volumi di *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography. Based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson* (2004).

¹³ JoAnn Conrad sottolinea che con l’espressione *wonder tale* si intende rinforzare “the requirement of orality in the more general folktale” (Conrad 2008, 363). Dire esattamente cos’è un *wonder tale*, afferma Jack Zipes, è quasi impossibile perché ogni società ha sviluppato diversi racconti e modi di narrarli in base ai loro costumi, le loro leggi e le loro credenze. Ciononostante, è possibile affermare che le trentuno funzioni individuate da Vladimir Propp in *Morfologija skazki* (1928) – studio basato sui racconti russi raccolti da Aleksandr Afanasyev nel XIX secolo, in italiano noto come *Morfologia della fiaba* (1966) – costituiscono “the formation of a paradigmatic wonder tale” che condivide varie caratteristiche con i *wonder tales* di tutto il mondo (Zipes 2002, xvi). L’espressione è stata utilizzata nel titolo della traduzione inglese di un altro studio proppiano, *The Historical Roots of the Wonder Tale* (1946), e, di recente, è stata adottata come termine ombrello da Cristina Bacchilega e Jennifer Orme nella loro raccolta *Inviting Interruptions: Wonder Tales in the 21st Century*, un testo innovativo che raccoglie “works of several genres created through different media” (Sarti 2021^b, 135) con l’intento di riattivare “the wondrous dimension of the fully animated and in-flux storyworld of older fairy tales” (Bacchilega & Orme 2021, xiv). Per un approfondimento su *fairy tale* e ‘senso di meraviglia’, si vedano Ziolkowski 2006 e Bacchilega 2013 e 2017. Sull’impiego del termine *wonder tale* in contesto irlandese, si rimanda a Gose 1985.

¹⁴ Bascom ritiene invece inappropriato usare *folktale* e *fairy tale* come sinonimi, “both because narratives about fairies are usually regarded as true, and because fairies do not appear in most folktales. Fairies, ogres, and even deities may appear, but folktales usually recount the adventures of animal or human characters” (Bascom 1965, 4).

referring specifically to ‘magic tales’, or tales listed under tale-type numbers 300-749 in the Aarne-Thompson tale-type index. The term folk tale is reserved for any tale deriving from or existing in oral tradition and is generally preferred by folklorists and anthropologists. Literary scholars tend to use the word fairy tale to refer to a genre of prose literature, which may or may not be based on oral tradition. (Stein 2002, 167)

Partendo da queste affermazioni, è dunque possibile identificare il *folktale* come una narrazione derivante dalla o esistente nella tradizione orale, mentre il *fairy tale* può riferirsi sia a una categoria di racconti popolari tramandati principalmente in forma orale – ai cosiddetti *tales of magic* individuati nell’indice ATU –, sia a un genere di letteratura in prosa che può essere o meno basato sulla tradizione orale. In questo secondo caso, si parla di *literary fairy tale* – o *Kunstmärchen*¹⁵ –, definito dall’esperto di fiabe Jack Zipes, nella sua introduzione a *The Oxford Companion to Fairy Tale*, come un genere relativamente “young and modern” (2002, xx), la cui nascita può essere sintetizzata nel seguente modo.¹⁶

In genere, vengono riconosciuti come iniziatori della tradizione fiabesca letteraria in Europa due italiani: il veneziano Giovanni Francesco Straparola, che, intorno alla metà del Cinquecento, pubblicò la raccolta *Le piacevoli notti* (1550-1553); e il napoletano Giambattista Basile, il quale, poco più di mezzo secolo dopo, raccolse decine di racconti della tradizione popolare in lingua napoletana che vennero pubblicati postumi dalla sorella Adriana in *Lo cunto de li cunti, ovvero lo trattenemiento de peccerille* (1634-1636) – conosciuto anche come *Il Pentamerone* e considerato “the first integral collection of literary fairy tales to appear in Western Europe” (Canepa 1999, 11).¹⁷

¹⁵ In *Kunstmärchen* (1977), Jens Tismar definisce il *literary fairy tale* come sintetico, artificiale ed elaborato, scritto da un singolo autore identificabile, diverso ma non migliore del *folktale* orale (*Völksmärchen*) e in stretta connessione con quest’ultimo, così come con “the legend, novella, novel, and other literary fairy tales that it uses, adapts, and remodels during the narrative conception of the author” (Zipes 2002, xv).

¹⁶ In questa sede si accennerà in maniera sintetica soltanto alle fasi principali di tale genesi. Per un approfondimento, si rimanda a Bottigheimer 2009 e Teverson 2013. In merito a significato, forma, stile, usi e simbolismo dei *fairy tales*, si veda invece Lüthi 1970.

¹⁷ Entrambe le raccolte sono caratterizzate da una struttura simile a quella utilizzata nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio, scritto e pubblicato intorno alla metà del XIV secolo. Tra le settantaquattro novelle incluse nella raccolta di Straparola sono state identificate circa quindici storie “that can be defined as literary *märchen*” (Teverson 2013, 46), e cioè *fairy tales* letterari. Per quanto riguarda i racconti raccolti da Basile, come sottolinea Michele Rak nella sua minuziosa introduzione all’edizione Garzanti, essi erano destinati alla conversazione cortigiana nella Napoli barocca (Rak 2013, XXXII).

Nonostante ciò, il genere trovò terreno fertile per la sua istituzionalizzazione soltanto tra fine Seicento e inizio Settecento nella Francia aristocratica, quando questo tipo di racconti, inizialmente destinati in maniera esclusiva a un pubblico adulto, vennero introdotti nei salotti letterari da “numerous gifted female writers” (Zipes 2002, xxii). A questo periodo risalgono due raccolte fondamentali: *Les Contes de fées* (1697) di Marie-Catherine Le Jumel de Berneville, meglio nota come Madame d’Aulnoy, la quale coniò l’espressione *conte de fées*, tradotta in inglese prima come *tale of the fairies* e poi come *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.¹⁸

Successivamente, il genere si consolidò nella Germania ottocentesca ad opera di Jacob e Wilhelm Grimm, i quali, mossi dallo spirito del nazionalismo romantico dell’epoca – che, come si avrà modo di vedere, diede i suoi frutti anche in Irlanda –, nella prima edizione di *Kinder- und Hausmärchen* (1812-1815), cercarono di preservare le caratteristiche dei racconti orali raccolti.¹⁹ In seguito alle critiche ricevute, i due fratelli furono però ‘costretti’ a trasformare quello che, in origine, era stato concepito come “a scholarly tome” in “a book for a wide audience” (Tatar 1987, 11). In particolare, essi adattarono i *Märchen* scelti al linguaggio scritto e si impegnarono – soprattutto Wilhelm – a ‘depurare’ i loro “transgressive tales” (Turner & Greenhill 2012) eliminando riferimenti sessuali e comportamenti ritenuti ‘inappropriati’, per trasformarli in “entertaining and moral tales for children” (Zipes 2015, 106), divenuti, tra Settecento e Ottocento, i destinatari prediletti di quel ‘racconto magico’ che in Italia si definisce convenzionalmente ‘fiaba’.²⁰ Giacché le storie in questione non si possono considerare trascrizioni stampate di racconti popolari orali, visti i numerosi interventi editoriali, né vere e proprie fiabe letterarie, come

¹⁸ La raccolta di Perrault è conosciuta anche con il titolo *Les Contes de ma mère l’Oye*.

¹⁹ In totale, vennero pubblicate sette edizioni nel giro di circa mezzo secolo. La prima, pubblicata in due volumi tra il 1812 e il 1815, conteneva centocinquantasei racconti. La seconda, in cui apparvero sostanziali modifiche, fu pubblicata nel 1819. Le seguenti videro la luce nel 1837, 1840, 1843 e 1850. Nel 1857 fu pubblicata la settima e ultima edizione, “known as the *Grosse Ausgabe*, or ‘Large Edition’”, che includeva un totale di duecentodieci storie; e Wilhelm iniziò a lavorare a un’ottava edizione che non riuscì a portare a termine (Teverson 2013, 67).

²⁰ Per un approfondimento sulle caratteristiche della fiaba italiana si rimanda all’introduzione della raccolta di Italo Calvino *Fiabe italiane* (1956) e a Calvino 2011. Sulla fiaba in contesto italiano, francese, tedesco, e britannico e irlandese, si vedano, rispettivamente, Canepa 2002, Seifert 2002, Bottigheimer 2002 e Avery 2002.

osserva Maria Tatar nel suo studio dedicato ai Grimm, questa raccolta si può definire ‘ibrida’, a metà strada tra folklore e letteratura (1987, 32-33). È invece possibile definire propriamente come *literary fairy tales*, ossia testi che sono il frutto di un’elaborazione ‘artificiale’ di motivi fiabeschi ad opera di un singolo autore (Tismar 1977), quelle storie pubblicate in Europa nel corso del XIX secolo da scrittori che, assumendo diverse posizioni estetiche e ideologiche, diedero gli ultimi ritocchi al genere fiabesco “at a time when nation-states were assuming their modern form and cultivating particular types of literature as commensurate expressions of national cultures” (Zipes 1999, 335). Fra gli altri, si ricordano E. T. A. Hoffmann, Carlo Collodi, George MacDonald, Lewis Carroll, Oscar Wilde 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).²¹

Tuttavia, come precisa Donald Haase nella sua introduzione a *The Greenwood Encyclopedia of Folk and Fairy Tales*, “the oral and the literary need not exist in an oppositional relationship or be the defining terms of fairy-tale studies”; anche se inizialmente possono suggerire “principally narrative forms and the media-based polarity of ‘oral vs. written’”, i termini *folktale* e *fairy tale* sono da ritenersi flessibili e non rigidi (2008, xxxviii). D’altronde, per molti lettori e collezionisti non è possibile individuare chiare differenze tra il *folktale* nelle sue varie forme e il *fairy tale*; piuttosto, “one blends into another” (Teverson 2013, 20). In maniera analoga – come si è accennato in apertura – sono da ritenersi flessibili i termini *myth*, *legend* e *folktale*, soprattutto considerando che, come dimostra la categorizzazione proposta da Bascom – la quale fa eco alle intuizioni di Thompson –, esisterebbe una possibilità di transito tra i generi: un mito o una leggenda che non si ritengono più avere valore di verità possono, nel tempo, diventare un racconto popolare; così come una narrazione che in una società è considerata un racconto popolare può, in un’altra, essere ritenuta un mito (Bascom 1981, 102 in Teverson 2013, 16). In breve, i confini tra le categorie in analisi si possono considerare fluidi, poiché “si tratta di forme alquanto permeabili e che facilmente si fondono o, addirittura, mutano le une nelle altre” (Carrassi 2008, 25). Anche se è possibile individuare alcune utili distinzioni di base tra di esse, queste non possono

²¹ Si fa qui riferimento alle opere di inizio Ottocento di Hoffmann; alle fiabe d’autore pubblicate da Andersen tra il 1835 e il 1872; alle storie scritte nella seconda metà del secolo da MacDonald; alle avventure di Alice rese note da Carroll e a quelle di Pinocchio portate al successo da Collodi; nonché alle raccolte fiabesche di fine secolo di Wilde.

essere imposte in maniera rigida su quello che, in fin dei conti, rappresenta un ricco e metamorfico corpo di materiali popolari (Teverson 2013, 15).

Questa fluidità è particolarmente evidente in contesto irlandese, dove, secondo la tesi avanzata da Vito Carrassi nel suo meticoloso studio *Il fairy tale nella tradizione narrativa irlandese* – principale testo di riferimento del prossimo sottoparagrafo –, “il *fairy tale* si configura come una ideale *terra di mezzo*, nella quale Mito, Leggenda e Storia hanno l’opportunità di confluire e interagire” (2008, 41).

2.1.1. Il *fairy tale* irlandese: una ridefinizione

Nel capitolo introduttivo del suo lavoro, in seguito ad alcune riflessioni su oralità e scrittura, Carrassi mette in discussione la suddivisione in due categorie opposte del patrimonio narrativo irlandese che definisce ‘fiabesco’ *lato sensu*. Tali categorie sono identificate da Douglas Hyde con due termini gaelici: *seanchas*, tradotto in inglese con *belief*, e cioè una narrazione breve, conversazionale, che riguarda principalmente persone reali e non contiene grandi sequenze di avvenimenti; e *scéal*, tradotto con *story* o *folktale*, ossia qualcosa di più lungo, complesso, ponderato e più o meno convenzionale.²² Come nota l’autore, si tratta di una distinzione che, essendo basata sul livello di credibilità che viene attribuito a un certo racconto, genera obiezioni spontanee:

se il *belief* è basato sul credere ed essere in rapporto con una tradizione imbevuta di personali incontri con i *fairies*, che cosa accade se a narrare e ad ascoltare di tali incontri si pone qualcuno che a ciò non crede affatto, magari perché non ne ha avuto alcuna esperienza, diretta o indiretta? [...] Un *tale* narrato come esperienza personale può benissimo essere considerato una *folia*, magari perché privato dei suoi riferimenti concreti, e quindi assumere un valore prettamente *estetico*, così come un narratore che aggiunge a uno *scéal* una precisa localizzazione o personaggi con nome e cognome dà a questo l’aspetto di un’esperienza reale. (Carrassi 2008, 26-27)

Anche in questo tipo di suddivisione, tipicamente irlandese, i confini tra le categorie individuate risultano dunque permeabili. Sprovvisto di informazioni realistiche, uno *seanchas*, corrispondente a un’esperienza personale, potrebbe ritrovarsi a essere considerato una fantasticheria; così come uno *scéal* arricchito di dettagli precisi, come luoghi e/o protagonisti riconoscibili, acquisirebbe la parvenza di un evento realmente accaduto. Altresì, si riflette sulla terminologia

²² Carrassi fa qui riferimento alle riflessioni di Hyde citate in Zimmermann 2001, 563.

adottata da Edwin S. Hartland in *Popular Studies in Mythology, Romance and Folklore* (1914), dove il termine *fairy*, presente in entrambe le categorie fra cui si fa distinzione, ovvero *fairy tale* e *tale about fairies* – quest’ultimo considerato, a differenza del precedente, come un *serious tale*, poiché legato a personaggi e località pressappoco storici – genera ambiguità.²³ Contrastando polarizzazioni come quelle appena illustrate, Carrassi propone quindi l’individuazione del *fairy tale* come “categoria *trasversale* in grado di abbattere barriere tra genere e genere che, come si è visto, possono dare adito a non pochi equivoci” (2008, 27).

Oltre a tenere conto degli studi di Vladimir Propp,²⁴ al fine di supportare la sua tesi, lo studioso prende in considerazione l’analisi di Mary H. Thuente sul materiale della tradizione narrativa irlandese al quale W. B. Yeats attinge per la sua produzione letteraria, classificato nei tre generi principali discussi finora: *myth*, *legend* e *folktale*, e quindi *Märchen*. A questo proposito, viene messo in evidenza che Yeats usa il termine *fairy tale* non come sinonimo di *Märchen*, bensì per indicare un sottogenere del *legend*: un racconto che si riferisce sia agli esseri fatati, sia a esseri “quasi supernatural like ghosts and witches” (Thuente 1979, 93), nel quale è possibile fare rientrare “tutti i casi di incontri o manifestazioni del soprannaturale”, a prescindere dall’ambientazione e dai personaggi coinvolti (Carrassi 2008, 28).²⁵ In altre parole, esso non sarebbe caratterizzato semplicemente dalla presenza di creature fatate, ma da “tutto quanto può essere ricondotto a un ordine che oltrepassi le comuni

²³ La stessa distinzione viene ripresa anche da Teverson nella sezione “Tales of the Fairies and Fairy Land” di *Fairy Tale*. Lo studioso definisce *tales of the fairies* quei racconti che includono “representations of fairy folk, and depict interactions between the ‘otherworld’ of the fairies and the world inhabited by humans”. Al contrario, ritiene che i *fairy tales*, paradossalmente, non includono necessariamente degli esseri fatati “or diminutive beings, of any sort; they do not always deal with an interaction between two realms; and they rarely, if ever, end badly for the people involved” (Teverson 2013, 25).

²⁴ In particolare, Carrassi si riferisce alla rilettura proppiana in chiave strutturalista della categoria ‘Tales of Magic’ dell’indice ATU, la quale consente “di individuare ciò che accomuna Märchen e Sage e tutta una serie di generi intermedi” (Carrassi 2008, 27).

²⁵ Nell’ottica yeatsiana, il concetto di *legend* fa riferimento sia alle narrazioni incentrate sulle avventure di “personaggi pseudostorici di stampo eroico [...] alle prese con creature e situazioni riguardanti un altro mondo non a caso chiamato *Fairyland*”, sia a quelle che hanno per protagonisti personaggi ordinari che vivono esperienze che non si possono spiegare razionalmente; pertanto, conclude Carrassi, non è possibile individuare una vera distinzione “tra il campo di pertinenza del *fairy tale* e quello della *legend*”, soprattutto se si tiene conto della correlazione tra i Tuatha Dé Danann e i *fairies* – argomento tra quelli al centro del prossimo sottoparagrafo –, considerati come “un’eredità proveniente [...] da quei *myths* riconosciuti come i primi esemplari narrativi di una tradizione che su di essi si è andata a strutturare” (Carrassi 2008, 28).

leggi della natura” (29). Riconoscendo questa concezione estesa del termine, Carrassi considera dunque il *fairy tale* come una macro categoria piuttosto che un sottogenere. Nella sua ridefinizione, esso “si configura quale genere narrativo destinato a mettere in contatto personaggi e situazioni appartenenti a contesti *qualitativamente* differenti” (41); e cioè come “the only genre” in cui si verificano manifestazioni del soprannaturale e interazioni tra esseri umani, figure leggendarie, creature magiche ed entità divine (Cleto 2014, 385).²⁶

Questo contatto avviene quindi tra personaggi appartenenti a realtà ‘parallele’, a quelli che vengono indentificati come piani opposti: uno ‘definito’, “il piano dell’oggettivo, del visibile, del presente, nell’ottica di coloro che in un dato contesto spazio-temporale hanno imposto la propria visione della realtà”; e uno ritenuto ‘indefinito’, ossia “una dimensione soggettiva, invisibile e passata, non più *direttamente* attingibile, se non per mezzo di un *movimento* che infranga quel dato equilibrio” (Carrassi 2008, 93).

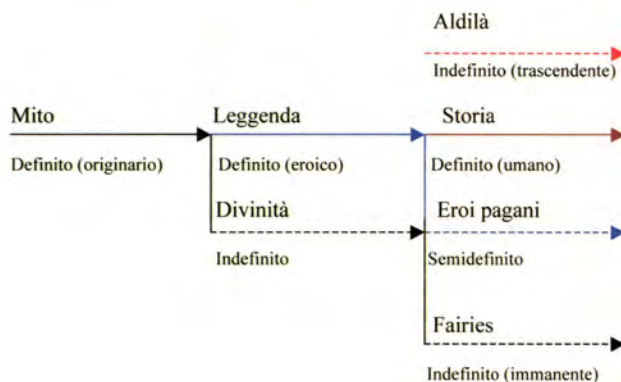


Fig. 12 - Schema riassuntivo dell’orizzonte del *fairy tale*. Carrassi 2008.

²⁶ Se si prende in considerazione l’analisi del termine *fairy* condotta da Noel Williams in “The Semantics of the Word ‘Fairy’: Making Meaning Out of Thin Air” (1991), si può dedurre che sin dal principio “è individuabile nel bagaglio semantico di *fairy* (*tale*) la possibilità di farne una categoria ben più vasta di quanto sia stata in seguito resa” (Carrassi 2008, 32). Infatti, soffermandosi sulla sua evoluzione, Williams sottolinea che la parola *fairy*, dal latino *fatum*, ha assunto nel tempo quattro diverse accezioni: “(1) enchantment, illusion; (2) fairyland, land of illusion; (3) human with special powers; (4) supernatural beings” (Williams 1997, 463); e suggerisce che “the notion of fairy in its earliest uses is not primarily to denote creatures, but a quality of phenomena or events which may or may not be associated with creatures” (464).

La base di partenza del *fairy tale* irlandese – come mostra lo schema grafico riassuntivo dell’orizzonte nel quale esso può operare, proposto da Carrassi (Fig. 12) – è rappresentata dal piano ‘definito’ del ‘Mito’. La genesi di questa dimensione viene ricondotta al momento dell’insediamento nel Paese Verde del ‘popolo magico’ dei Tuatha Dé Danann, rappresentante un livello di umanità ‘originario’, avvenuto con la grande battaglia di Magh Tuireadh, combattuta e vinta contro i Fir Bolg.²⁷ A questa realtà ‘unidimensionale’, considerata tale perché non si interseca con realtà ‘altre’, fanno riferimento le narrazioni appartenenti al cosiddetto Ciclo Mitologico,²⁸ inquadrare in una concezione spazio-temporale ‘unilineare’ (Carrassi 2008, 88). Questo mondo mitico diventa ‘indefinito’ nel momento in cui esso si fa passato; un passato “che *coesiste* con la nuova realtà”, con il piano presente e ‘definito’ della ‘Leggenda’, generatosi, secondo l’autore, in seguito all’invasione dei Milesi,²⁹ che a Teltown sconfissero gli abitanti sovrumani dell’isola e li costrinsero a ritirarsi in una dimensione parallela. Prende così forma uno spazio ‘bidimensionale’, nel quale eroi come Cúchulainn e Fionn Mac Cumhail, e cioè personaggi eroici leggendari semi-divini, hanno la possibilità di interagire con i Tuatha Dé Danann, elevati a divinità pagane, e quindi a personaggi mitici, come testimoniano le storie incluse nel Ciclo dell’Ulster e nel Ciclo Feniano (89). In altri termini, si assiste a quella che T. W. Rolleston, in *Celtic Myths and Legends* (1911), ha inquadrato come la creazione di ‘due Irlande’: “the spiritual and the earthly” (1990, 136). A sua volta, il piano leggendario diviene passato quando inizia a imporsi una terza fase,

²⁷ Il resoconto di questo insediamento viene riportato nel *Lebor Gabála Érenn*, noto in inglese come *The Book of Invasions*, o *The Book of Conquest*, un testo pseudostorico medievale cristiano che racconta della presa d’Irlanda. Nel corso del tempo l’isola sarebbe stata invasa o conquistata da sei popoli differenti: il popolo di Cessair, quello di Partholón, quello guidato da Nemed, i Fir Bolg, i Tuatha Dé Danann, e, infine, i mortali Milesi, i figli di Míl Espáine, da cui sarebbero discesi i Gaeli e, quindi, gli irlandesi. Per una panoramica sul libro che narra queste invasioni, si rimanda a Lennon 2004, 30-36. Sull’insediamento dei Tuatha Dé Danann, le loro battaglie e la loro sconfitta, si rimanda a Gregory 1904.

²⁸ A partire dalla fine dell’Ottocento, i racconti della mitologia irlandese sono stati suddivisi in quattro cicli principali: *Mythological Cycle*, *Ulster Cycle*, *Fenian Cycle* e *Hytorical Cycle*. Gli ultimi tre sono rispettivamente conosciuti anche come *Red Branch Cycle*, *Ossianic Cycle* e *Kings’ Cycles*. Si tratta di una schematizzazione convenzionale, “per cui i confini tra un ciclo e l’altro non vanno intesi in maniera statica” (Carrassi 2008, 40). Nel primo rientrano principalmente i racconti che hanno come protagonisti i Tuatha Dé Danann – in *Ancient Irish Tales* (1936), raccolta curata da Tom Peete Cross e Clark Harris Slover, la parte dedicata al Ciclo Mitologico è infatti intitolata “Tales of the Tuatha Dé Danann”.

²⁹ Sull’etimologia della parola *Milesian*, si veda Lennon 2004, 23-26.

quella considerata “più propriamente *storica*”, e cioè il piano presente e ‘definito’ della ‘Storia’, il cui principio, per Carrassi, risale al V secolo d.C., all’inizio della predicazione di San Patrizio:³⁰ con l’avvento del cristianesimo, i protagonisti delle storie raccontate – come quelle del Ciclo Storico – assumono caratteristiche del tutto umane e hanno modo di interagire con gli eroi pagani del piano leggendario, diventato ‘semidefinito’ perché situato nel mezzo, e, soprattutto, con le divinità mitiche, ora declassate a esseri fatati, “a *fairies*, essendo ovviamente inconciliabile il loro primitivo carattere divino con la nuova fede” (2008, 90-91).

Nella schematizzazione di Carrassi, il *fairy tale* rappresenta dunque lo spazio frapposto tra queste tre dimensioni – alle quali l’autore ne aggiunge una quarta, ossia quella dell’‘Aldilà’ cristiano, vista la correlazione tra esseri fatati, angeli, demoni e fantasmi.³¹ Tali contesti hanno modo di ‘incontrarsi’ in questa “sorta di *zona franca*” quando una figura appartenente a un determinato mondo si muove, ‘evade’, attraversando un confine, verso un altro, ‘invadendolo’ (2008, 94).³² Pertanto, anche se, come sottolinea il suo ideatore, quello appena esaminato resta pur sempre un modello di massima, esso permette di individuare un’ampia categoria, uno spazio ‘intermedio’ tra mito, leggenda e storia, nel quale è possibile fare rientrare tutta una serie di narrazioni – ed evidenzia come la tradizione del *fairy tale* in Irlanda sia “intimamente connessa con la ricostruzione, *sub specie narrativa*, delle tappe che hanno condotto alla *formazione* della nazione irlandese” (92).

In poche parole, si è qui scelto di usare l’espressione *fairy tale* per due motivi principali. Innanzitutto, essa si riferisce alla tradizione orale e a quella scritta, tra le quali, si ripete, non è possibile tracciare una linea divisoria precisa (Thompson 1946, 5);³³ e rappresenta quindi un ponte tra il mondo del folklore

³⁰ Per un approfondimento sulla figura di San Patrizio, si rimanda a Kenney 1933.

³¹ Questa dimensione è definita ‘trascendente’ e ‘ultraterrena’, mentre quella mitica, posta tra cielo e terra, diventa ‘immanente’ (Carrassi 2008, 91-92).

³² In questo spazio, oltre all’incontro tra personaggi appartenenti a diverse dimensioni, si assiste a quello fra “originalità del singolo scrittore e credenze popolari, tradizione orale ed elaborazione scritta, Storia e fantasia” (Fortunato 2011, 422). La suddetta ‘evasione’ – come dimostreranno i racconti analizzati nella seconda parte del presente studio – avviene generalmente “in luoghi di *confine*, quali possono essere un bosco o le rive di un lago o i resti di una costruzione risalente a un antico passato, più probabilmente in momenti *liminari* della giornata quali sono la notte o il crepuscolo” (Carrassi 2008, 94).

³³ Come osserva Tatar, abili narratori potrebbero ritrovarsi ad appropriarsi di materiali provenienti da fonti stampate per arricchire le loro storie, così come scrittori intraprendenti potrebbero attingere ai ricordi di racconti orali per addensare le loro trame (Tatar 1987, 32).

e quello della letteratura, i quali sono “systematically imbricated with one another (Bacchilega 2012, 452).³⁴ In secondo luogo, nella sua ridefinizione, l’espressione consente di fare riferimento a tutti quei racconti della tradizione narrativa irlandese che prevedono manifestazioni del soprannaturale, che includono un incontro con l’“indefinito”, un contatto tra esseri leggendari e divinità mitiche, fra esseri umani – siano essi re o contadini – e ‘fatati’. Dunque, un’interazione che ha come partecipanti personaggi ‘terreni’ e tutta una serie di esseri ‘soprannaturali’, generalmente chiamati *fairies*, le cui origini sono di seguito discusse.³⁵

2.1.2. La genesi dei *fairies*: dai Tuatha Dé Danann agli *Aos Sí*³⁶

Come sottolinea Massimo Conese nell’introduzione del suo studio *La malattia delle fate. Origini degli esseri fatati* – interessante disamina che rappresenta uno dei testi di riferimento principali di questo sottoparagrafo –, le ‘fate’ (*fairies*), termine qui utilizzato in senso ampio per riferirsi a “tutta quella congerie di esseri sovrannaturali (gnomi e folletti, ad esempio) che popolano le cosiddette ‘fiabe di magia’”, sono presenti nelle tradizioni narrative “di popoli appartenenti a quasi ogni cultura ed epoca” (2012, 15). Va da sé che, nel tempo e nello spazio, sono state formulate numerosissime supposizioni sulle loro origini, “aderenti ai diversi ‘credo’, scientifici o meno”, dell’essere umano (23). Per quanto riguarda il contesto irlandese in particolare, cercando una risposta alla domanda “Who are they?”,³⁷ Yeats ha accennato a tre ipotesi principali sulle origini del popolo fatato (*daoine sídhe*), conosciuto anche come ‘il Piccolo Popolo’ – *the Little People, the Good People, the Wee Folk, the*

³⁴ Questa riflessione prende spunto dal titolo di un contributo di Carrassi, “Il fairy tale: un ponte tra mondi paralleli, dal folklore alla letteratura”, basato sulla monografia a cui si è fatto riferimento finora e presentato in occasione del Montelago Celtic Festival nel 2012.

³⁵ Concordando con Carrassi, si è scelto di adottare l’espressione *fairy tale* perché la si può considerare la più appropriata in questa sede, visto che ciò che non è possibile spiegare razionalmente “è dagli irlandesi rimandato a un altro mondo che è chiamato *Fairyland*, senza contare che nel concetto di *fairy faith* è possibile raggruppare l’insieme di credenze di origine pagana che essi si tramandano da tempo immemorabile, malgrado l’avvento della pur sentitissima fede cristiana” (Carrassi 2008, 29).

³⁶ Questo sottoparagrafo è dedicato esclusivamente alle origini dei *fairies* irlandesi. Le loro caratteristiche verranno invece illustrate nella seconda parte del testo, in relazione alle raccolte e agli adattamenti contemporanei analizzati.

³⁷ Come testimoniano i diversi racconti raccolti da Yeats, il pronome *they* e i suoi derivati vengono usati spesso, con una certa enfasi, per riferirsi ai *fairies*.

Fairy Folk o the Gentry. Come si può leggere nella parte introduttiva di “The Trooping Fairies”, la prima delle varie sezioni che compongono l’antologia *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (1888), i *fairies* sarebbero:

“Fallen angels who were not good enough to be saved, nor bad enough to be lost,” say the peasantry. “The gods of the earth,” says the Book of Armagh. “The gods of pagan Ireland,” say the Irish antiquarians, “the Tuatha De Danān, who, when no longer worshipped and fed with offerings, dwindles away in the popular imagination, and now are only a few spans high.” (Yeats 1888, 1)

Secondo la prima supposizione, a quanto pare proveniente principalmente dalla classe contadina, le creature fatate non sarebbero altro che angeli caduti. Si tratta di un concetto nato in seguito all’arrivo di San Patrizio in Irlanda e, quindi, al conseguente “inizio della colonizzazione culturale dell’isola da parte dei monaci di Roma”, che avrebbe portato la ‘mentalità cristiana’ a infiltrarsi nelle “*meravigliose leggende celtiche*” (Conese 2012, 105). Una prova a supporto di questa ipotesi, spiega Yeats nella suddetta sezione, è data dalla natura ambigua di questi esseri: innanzitutto, essi sono estrosi; si comportano bene con i buoni e male con i cattivi; sono accattivanti, ma anche irresponsabili e incoerenti; tanto suscettibili, però, allo stesso tempo, facili da compiacere (1888, 1). La loro storia viene raccontata, tra gli altri, da Sean O’Sullivan in *Irish Folk Custom and Belief* (1967). In seguito alla ribellione di Lucifero, e quindi alla caduta degli angeli dal cielo, pregato da San Michele, Dio avrebbe consentito a ognuno di quei ribelli di restare dov’era, anziché mandarli tutti all’inferno: “[q]uelli che in quel momento si trovavano sulla terra sono le fate, mentre quelli che stavano cadendo vivono ancora nell’aria” (Conese 2012, 106).³⁸ La stessa tesi viene esposta, con qualche variazione, anche da David Rice McAnally nel capitolo “About the Fairies” della raccolta *Irish Wonders* (1888) – molto criticata da Yeats, come si avrà modo di vedere a breve.

According to the most reliable of the rural “fairy-men,” a race now nearly extinct, the fairies were once angels, so numerous as to have formed a large part of the

³⁸ Con molta probabilità, O’Sullivan fa riferimento a quelli che vengono identificati come *the host of the air* (*Sluagh Gaoith*), spiriti che, a differenza della loro controparte, *the host of the sidhe* (*Sluagh Sidhe*), sono “of a peculiar malignancy” (Yeats 1993^b, 212). Questa distinzione ricorda quella tra *sheogues*, esseri fatati, e *dhoul*s, esseri demoniaci, entrambi figli di Lilith; i primi nati dall’unione con Adamo, i secondi, invece, da quella con il Diavolo, “[t]he Great Dhoul [...] her present husband” (Yeats 1993^d, 106). Si rammenta che nel 1963, con l’intento di catalogare tutti i racconti popolari conosciuti in Irlanda, insieme a Reidar Thoralf Christiansen, O’Sullivan redasse *The Types of the Irish Folktales*.

population of heaven. When Satan sinned and drew throngs of the heavenly host with him into open rebellion, a large number of the less warlike spirits stood aloof from the contest that followed, fearing the consequences, and not caring to take sides till the issue of the conflict was determined. Upon the defeat and expulsion of the rebellious angels, those who had remained neutral were punished by banishment from heaven, but their offence being only one of omission, they were not consigned to the pit with Satan and his followers, but were sent to earth where they still remain, not without hope that on the last day they may be pardoned and readmitted to Paradise. They are thus on their good behavior, but having power to do infinite harm, they are much feared, and spoken of, either in a whisper or aloud, as the “good people.” (McAnally 1888, 92-93)³⁹

Stando a quanto scrive McAnally, i *fairies* non sarebbero propriamente gli angeli caduti dopo la ribellione condotta da Satana, bensì quelli rimasti neutrali, quelli che, al momento della rivolta, non si sono schierati. Per questo motivo, essi sono condannati a vivere sulla Terra in attesa del Giudizio universale, nella speranza di essere perdonati, come dimostrano vari racconti della tradizione. Un esempio è rappresentato da “The Priest’s Supper” – storia inclusa da Thomas Crofton Croker in *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland* (1825-1828) e riproposta da Yeats nella sua celebre antologia –, che inizia riassumendo l’ipotesi fino a questo momento esaminata: “the good people, or the fairies, are some of the angels who were turned out of heaven, and who landed on their feet in this world, while the rest of their companions, who had more sin to sink them, went down farther to a worse place” (Croker 1834, 22). In questo breve racconto, ambientato nella parte occidentale della contea di Cork, l’incontro ‘fiabesco’ avviene tra un uomo di nome Dermot Leary (figura del piano ‘definito’) e un gruppo di *fairies* minuscoli (piano ‘indefinito’), i quali chiedono al giovane di domandare a Father Horrigan, un prete suo ospite, “[if] the souls of the good people are to be saved at the last day” (26), come si suppone accadrà alle anime dei buoni cristiani.⁴⁰

³⁹ Questo estratto è citato nella sua traduzione in italiano in Conese 2012, 106.

⁴⁰ Questo breve racconto, oltre a descrivere la preoccupazione del ‘buon popolo’ nei confronti del destino della propria anima, è sintomatico del sincretismo religioso che caratterizza i *fairy tales* irlandesi. La supposizione che i *fairies* siano angeli caduti viene presa in considerazione anche nella sezione “Fairies as Fallen Angels” della prima raccolta di Lady Jane Wilde, la quale afferma che tutti gli irlandesi, da buoni isolani, credono che gli esseri fatati siano “the fallen angels who were cast down by the Lord God out of heaven for their sinful pride. And some fell into the sea, and some on the dry land, and some fell deep down into hell, and the devil gives to these knowledge and power, and sends them on earth where they work much evil” (Wilde 1887, 169).

Spostandosi dal cristiano al pagano, facendo riferimento al *Book of Armagh* (*Leabhar Ard Mhacha*),⁴¹ la seconda ipotesi vede invece associati i *fairies* agli dèi della terra; e quindi, agli spiriti naturali. Questi spiriti – sostiene Yeats nella prima nota della sua prima raccolta, citando Paracelso ed Elephas Levi – vengono in genere suddivisi dagli occultisti in spiriti della terra (gnomi), dell'aria (silfidi), del fuoco (salamandre) e dell'acqua (ondine), e sono contraddistinti da determinati tratti fisici e caratteriali. Probabilmente, si tratta di anime che, prima di assumere quella umana, passano attraverso molte altre forme; sono pertanto esseri invisibili e talvolta possono avere aspetto animale o di uccello (Yeats 1888, 319). Nella sua dissertazione sulle fate, Joseph Ritson afferma che queste creature sono menzionate per la prima volta nell'*Iliade* e nell'*Odissea*, dove vengono messe in relazione con le divinità della natura – le ninfe risiedenti nei boschi (driadi), sui monti (oreadi o nereidi), negli alberi (amadriadi), nelle acque salate (nereidi) e in quelle dolci (naiadi).⁴² Come osserva l'antiquario inglese, noto per la sua raccolta settecentesca dedicata al leggendario Robin Hood, il termine 'ninfe', utilizzato da Omero nei due poemi epici, fornisce un'idea accurata "of the *fays* (*fées* or *fates*) of the ancient French and Italian romances; wherein they are represented as females of inexpressible beauty, elegance, and every kind of personal accomplishment, united with magic, or supernatural power" (Ritson 1831, 11-12).⁴³ Inoltre, a supporto della concezione delle fate "come personificazioni delle forze naturali" (Conese 2012, 25), e quindi della relazione tra *fairy* e *nymphē*, è

⁴¹ Si tratta di un manoscritto miniato irlandese del IX secolo, scritto principalmente in latino e attualmente conservato presso la biblioteca del Trinity College di Dublino.

⁴² Questa dissertazione, tradotta da Conese in italiano e inclusa nella raccolta *Fiabe e leggende irlandesi* (2004), viene ripresa dall'autore nel primo degli otto capitoli che compongono la sua monografia dedicata alle origini delle fate, e cioè "Gli esseri fatati nella mitologia". La classificazione delle ninfe di Ritson è ampliata in Conese 2012, 25-26.

⁴³ Nella prima nota della sua dissertazione Ritson sostiene che il modo in cui viene utilizzata la parola *fairy* nella lingua inglese "is a mere blunder". In realtà, essa indicherebbe il regno degli esseri fatati, "what we call Fairy-land". Pertanto, il termine giusto da usare per riferirsi alle creature soprannaturali sarebbe *fay* (Ritson 1831, 11). La questione è ripresa da Briggs nella sua enciclopedia delle 'fate', dove viene chiarito che il termine *fays*, identificato come "a broken-down form of *Fatae*", è con il tempo divenuto obsoleto ed è stato sostituito da *fairies*, generalmente impiegato per riferirsi a un folto gruppo di creature soprannaturali appartenenti a un'ampia area geografica (Briggs 1976, 131): il termine *fairy* "was originally 'fayerie', the enchantment of the fays, and only later became applied to the people working the enchantment rather than to the state of illusion" (169). A proposito dell'etimologia del termine, Valerio Petrarca e Silvia Vacca – nel loro studio su Harf-Lancner 1989 – evidenziano che "[l]'origine delle figure letterarie medievali cui si dà nome di Fate veniva generalmente rintracciata nelle *Fatae* latine, le Parche che decidono il destino (*fatum*) del neonato" (Petrarca & Vacca 1991, 612).

possibile aggiungere che alcune leggende popolari che hanno per protagoniste certe ninfe, come le driadi, mostrano analogie con quelle incentrate sulle vicende che coinvolgono fate e sirene (27). In altre parole, si può sintetizzare affermando che, in questa seconda ipotesi, gli esseri fatati coincidono con quelle che vengono etichettate come le ‘divinità secondarie’ del mondo classico – l’idea successiva, anch’essa di natura decisamente pagana, li vede invece associati alle cosiddette ‘divinità eminenti’, in questo caso, non del mondo classico, ma di quello celtico.⁴⁴

Infatti, per chi concorda con la terza opzione elencata da Yeats – in special modo, gli antiquari irlandesi –, i *fairies* sarebbero i Tuatha Dé Danann, gli antichi abitanti dell’Irlanda successivamente elevati al rango di divinità, ai quali si è accennato in precedenza. Stando alle testimonianze fornite dai manoscritti medievali irlandesi, dopo essere stato sconfitto dai Milesi (gli antenati dei Gaeli), si suppone che il popolo della dea Dana⁴⁵ non abbia lasciato l’isola, ma si sia rifugiato, in seguito a un ‘accordo’ con i nuovi abitanti, in un ‘mondo altro’, “in una inedita dimensione *invisibile, ultraterrena*, diciamo pure *sotterranea*” (Carrassi 2008, 86).⁴⁶ In “Inisfail”, storia inclusa in *Celtic*

⁴⁴ Si fa qui riferimento al saggio di Mario Manlio Rossi incluso in *Il Regno Segreto* (1993), traduzione italiana di *The Secret Commonwealth of Elves, Fauns and Fairies* (1815), opera del folklorista scozzese seicentesco Robert Kirk, citato in Conese 2012, 27.

⁴⁵ Nota anche come Danu, si tratta di una dea primordiale irlandese, Dea Madre della cosiddetta stirpe divina. Per un approfondimento sui Tuatha Dé Danann, i loro luoghi e le loro caratteristiche, si rimanda a Yeats 1993^e.

⁴⁶ Questa teoria viene ripresa da Eoin Colfer in *Artemis Fowl and the Lost Colony* (2006), quinto romanzo della serie *Artemis Fowl* (2001-2012), per spiegare il motivo per il quale il popolo fatato, descritto come un popolo tecnologicamente avanzato, vive sottoterra nascondendosi dagli esseri umani. Come osserva Briggs in *The Fairies in Tradition and Literature* (1967), l’appartenenza al sottosuolo è tipica dei *fairies* delle isole britanniche: “[t]he fairies of these Islands are of different sizes, habits, dispositions and kinds and they have their habitations in different places, but, great or small, benevolent or wicked, they most commonly lived underground” (Briggs 2002, 14). Qualcosa di simile accade in *Prince Caspian: The Return to Narnia* (1951), secondo romanzo (in ordine di pubblicazione) della serie *The Chronicles of Narnia* (1950-1956) di C. S. Lewis, nel quale, all’inizio della storia, il giovane Caspian apprende che, in seguito all’invasione e alla conquista di Narnia da parte dei Telmarini (popolo di guerrieri umani), i superstiti del ‘popolo magico’, ritenuti esseri leggendari, sono stati costretti a rifugiarsi in luoghi difficilmente accessibili: “[a]ll you have heard about Old Narnia is true. It is not the land of Men. It is the country of Aslan, the country of the Waking Trees and Visible Naiads, of Fauns and Satyrs, of Dwarfs and Giants, of the gods and the Centaurs, of Talking Beasts. It was against these that the first Caspian fought. It is you Telmarines who silenced the beasts and the trees and the fountains, and who killed and drove away the Dwarfs and Fauns, and are now trying to cover up even the memory of them” (Lewis 1998).

Wonder-Tales – raccolta illustrata da Maud Gonne, musa ispiratrice di Yeats⁴⁷ –, la poetessa Ella Young, esponente del *Revival* letterario irlandese, racconta che, in seguito alla sconfitta subita, guidati da Nuada dalla mano d'argento, i Tuatha Dé Danann stesero su di sé “the Cloak of Invisibility, the Faed Feea” (1910, 124).⁴⁸ Da quel momento, essi si sarebbero ridimensionati e trasformati nel ‘popolo delle fate’, e sarebbero andati ad abitare i “grandi tumuli sepolcrali dell'Irlanda preceltica, dai quali continuano a compiere incursioni tra gli umani” (Conese 2012, 34). Queste dimore sono conosciute con il termine *sidhe* (al singolare, *sidh*) e, come illustrato nella seconda edizione di *Celtic Mythology A to Z* (2010), consistono in:

A man-made hill covering a burial tomb. *Sidhe* consist of long, narrow passages leading to one or more burial chambers. Also called “fairy mounds,” “passage graves,” or “passage tombs,” they were created long before the Celtic era. The Celts believed the passages were entrances to the Otherworld and revered them as the dwelling places of individual gods and goddesses. According to the Book of Invasions, after the mortal Milesians defeated them, the divine Tuatha Dé Danann were driven underground. The *sidhe* were believed to be the places where the gods entered the earth. (Matson & Roberts 2010, 102)

Come chiarisce Conese, citando la *Mitologia celtica* (2000) di Sylvia e Paul Botheroyd, oltre a indicare delle dimore soprannaturali, come le tombe megalitiche del *Brú na Bóinne*,⁴⁹ questo termine viene utilizzato per fare riferimento anche ai loro abitanti altrettanto soprannaturali, siano essi visti come i divini Tuatha Dé Danann o come i ‘popolari’ *fairies*, gli

⁴⁷ Attrice e rivoluzionaria femminista irlandese, nota per aver rifiutato varie proposte di matrimonio di Yeats, Maud Gonne ha ispirato diversi suoi drammi e componimenti poetici, come nel caso di “He wishes for the Cloths of Heaven”, incluso nella raccolta di poesie *The Wind among the Reeds* (1899). La turbolenta relazione tra il poeta e la sua musa, una delle più iconiche in Irlanda, è stata oggetto di film e documentari, oltre a essere stata ripresa dal gruppo rock irlandese The Cranberries nella canzone “Yeats Grave”, pubblicata nell'album *No Need To Argue* (1994).

⁴⁸ *Inis Fáil*, letteralmente ‘isola del destino’, è il nome che i Tuatha Dé Danann diedero all'Irlanda ispirati dalla *Lia Fáil*: la ‘pietra del destino’, situata sulla collina di Tara, nella contea di Meath, che era solita ruggire “under the feet of every king that would take possession of Ireland” (Gregory 1904, 7).

⁴⁹ Noto complesso archeologico, situato nella contea di Meath, che comprende gli antichissimi monumenti preistorici di Newgrange, Knowth e Dowth.

Aos Sí,⁵⁰ ovvero il ‘popolo delle colline’, presenti anche in corsi d’acqua, laghi e mari (Conese 2012, 34). Infatti, per supportare la tesi che identifica gli esseri fatati come una versione 2.0 degli antichi abitanti dell’Isola di Smeraldo, i suoi sostenitori affermano che “the Tuatha Dé Danann used also to be called the *slooa-shee* [*sluagh sidhe*] (the fairy host)” (Yeats 1888, 1). In definitiva, si tratta di una supposizione molto diffusa, come si evince da diversi scritti pubblicati da Yeats a cavallo tra Ottocento e Novecento. Un esempio è possibile individuarlo in “The Tribes of Danu” (1897), dove il poeta definisce gli esseri fatati come le tribù della dea Dana:

There is no place in Ireland [...] outside the big towns where they do not believe that the Fairies, the Tribes of the goddess Danu, are stealing their bodies and their souls, or putting unearthly strength into their bodies. (Yeats 1993^c, 139)⁵¹

In “A Note on ‘The Hosting of the Sidhe’” (1899), una lunga nota alla poesia “The Hosting of the Sidhe”, inclusa nella raccolta *The Wind Among the Reeds*, egli ne fa invece una questione di ‘classe’:

The powerful and wealthy called the gods of ancient Ireland the Tuatha Dé Danaan, or the Tribes of the goddess Danu, but the poor called them, and still sometimes call them, the sidhe, from *aes sidhe* or *sluagh sidhe*, the people of the Faery Hills, as these words are usually explained. (Yeats 1993^b, 208)

E ancora, in “Irish Witch Doctors” (1900), Yeats riconduce gli *sí*, nei suoi scritti sul folklore irlandese spesso etichettati come *the others*, agli antichi abitanti dell’Irlanda:

The old inhabitants of Ireland who have become ‘the others’, the people say, because they were magicians, and cannot die till the last day, wore striped clothes. (Yeats 1993^k, 256)

⁵⁰ *Sí* è l’equivalente di *sidhe* – termine utilizzato in inglese solitamente nella sua forma non accentata, *sidhe*, o nella forma anglicizzata, *shee* – nell’irlandese moderno.

⁵¹ Con *they*, qui Yeats si riferisce alla ‘sua stessa gente’, “the people of a Celtic habit of thought” (Yeats 1993^c, 138). Lo scritto in questione venne pubblicato per la prima volta dallo scrittore nel novembre del 1897 sul *New Review*. Si tratta del primo “creative outcome of his friendship with Lady Augusta Gregory” (Welch 1993^c, 419). A questo, ne seguirono altri cinque: “The Prisoners of the Gods” (1898), pubblicato sul *Nineteenth Century*; “Ireland Bewitched” (1899), sul *Contemporary Review*; “The Broken Gates of Death” (1898), “Irish Witch Doctors” (1900) e “Away” (1902), sul *Fortnightly Review*.

Alle ipotesi appena analizzate, che vedono gli esseri fatati irlandesi discendere, rispettivamente, dagli angeli ribelli, dagli spiriti della natura o dai Tuatha Dé Danann, se ne può aggiungere una quarta che precede l'avvento del cristianesimo. Questa ulteriore teoria sulle origini dei *fairies* “considera questi esseri magici come le anime delle persone morte senza remissione dei propri peccati, le quali attendono di essere riunite con il loro corpo il giorno del Giudizio” (Conese 2012, 81); e, come quelle precedenti, è presa in considerazione da diversi studiosi. Ad esempio, nella sezione “Theories of fairy origins” di *An Encyclopedia of Fairies Hobgoblins, Brownies, Bogies, and Other Supernatural Creatures* (1976), Katharine M. Briggs afferma che una delle teorie sulle origini delle fate meglio argomentate “is that which equates the fairies with the dead” (Briggs 1976, 393).⁵² La piccola dimensione di alcune fate potrebbe infatti essere spiegata in maniera plausibile con l'idea primitiva che l'anima sia una replica in miniatura dell'essere umano emersa “from the owner's mouth in sleep or unconsciousness. If its return was prevented, the man died” (394). Nel contesto irlandese, una prima prova a favore di questa quarta supposizione è rappresentata dalla duplice natura di Finvarra: egli sarebbe, al contempo, il re dei *daoine sídhe*, delle ‘fate’ dell'Irlanda occidentale, e il re dei morti, come testimoniano le storie di cui è protagonista.⁵³ In *The Fairy-Faith in Celtic Countries* (1911), definito da Briggs come un prezioso studio sull'argomento, Walter Yeeling Evans-Wentz aggiunge che, talvolta, la categoria di appartenenza dei morti è specificata. Per esempio, “Finvarra's following in Ireland seem to comprise the dead who have recently died as well as the ancient dead” (Briggs 1976, 318).

Con i morti e i loro spiriti i *fairies* condividono la condizione di esseri *in between*, fra questo mondo e un altro, come dimostrano le seguenti definizioni.

Ghosts, or as they are called in Irish, *Thevshi* or *Tash* (*taidhbhse*, *tais*), live in a state intermediary between this life and the next. (Yeats 1888, 128)

The fairy may be defined as a species of being partly material, partly spiritual; with a power to change its appearance, and be, to mankind, visible or invisible, according to its pleasure. (Ritson 1831, 27)

⁵² La teoria dei “fairies as the dead” è presentata già in *The Secret Commonwealth* (1815) di Kirk insieme ad altre teorie sulle origini degli esseri fatati (Briggs 1976, 253).

⁵³ Nel capitolo “The Sídhe Race” della sua raccolta del 1887, Lady Wilde riporta che “Finvarra the king is still believed to rule over all the fairies of the west, and *Onagh* is the fairy queen” (Wilde 1887, 252).

Nella definizione di Yeats, gli spiriti dei morti vengono collocati in uno stato intermedio tra questa vita e la prossima, e cioè tra il presente, ‘definito’, e la dimensione ‘indefinita’ dell’Aldilà. Similmente, in quella di Ritson, le fate vengono definite come esseri in parte materiali e in parte spirituali, e possiedono la capacità di rendersi visibili o invisibili a proprio piacimento. Per questo, sono spesso definite come ‘ombre’: “[t]he fairies have already called themselves spirits, ghosts, or shadows, and, consequently, they never died” (1831, 42).⁵⁴ Per esempio, lo stesso Yeats, in “New Chapters of the Celtic Twilight, IV”, scritto e pubblicato per la prima volta sullo *Speaker* nel 1902, in riferimento ai *fairies*, osserva che “[w]ithout mortal help they are shadows” (Yeats 1993¹, 303); e, in *A Midsummer Night’s Dream* – celebre opera in cui “Shakespeare confonde il folklore e la letteratura classica” (Fusini 2006, XV) –, Puck, o Robin Goodfellow, si rivolge a Oberon, re delle fate, chiamandolo “King of the shadows” (Ritson 1831, 28).⁵⁵

Nel complesso, come mette in risalto Briggs, le diverse teorie sulle origini dei *faeries* e, di conseguenza, sulle credenze in questi esseri soprannaturali, possono essere ritenute “all strands in a tightly twisted cords” (1976, 394). Riconoscere queste ipotesi non solo consente di giustificare l’utilizzo del termine *fairy* in senso molto ampio in questa sede, ma, in un certo modo, permette anche di delineare l’evoluzione del pensiero sulla natura di queste creature, influenzato in maniera decisiva dal passaggio dal paganesimo al cristianesimo, dal quale ha avuto origine il sincretismo religioso che caratterizza l’Irlanda. Tenendo in conto le supposizioni analizzate – alle quali Conese aggiunge una più ‘realistica’ che, per quanto possa essere interessante, qui non è stata considerata perché riguarda le figure del piano ‘definito’⁵⁶ –, si

⁵⁴ Sull’immortalità dei *fairies* esistono pareri discordanti. Generalmente, si crede che siano immortali. Yeats, infatti, conclude la già citata introduzione a “The Trooping Fairies” nel seguente modo: “Do they die? [William] Blake saw a fairy’s funeral; but in Ireland we say they are immortal” (Yeats 1888, 3). Si tratta di un’ulteriore caratteristica condivisa con i Tuatha Dé Danann, definiti come “The Ever-Living Living Ones” nel titolo del libro IV in Gregory 1904.

⁵⁵ La frase a cui fa riferimento Ritson viene pronunciata da Puck nell’atto terzo, scena seconda. In tutta l’opera shakespeariana, i *fairies*, che siano guidati da Oberon o dalla regina Titania, si rivolgono spesso l’uno all’altro utilizzando la parola *spirit* o *sprite*, come nel caso della conversazione che avviene tra Puck e un altro essere fatato all’apertura dell’atto secondo, scena prima. Ed è proprio la capacità di rendersi invisibili che consente ai *fairies* di spiare le vicende dei quattro amanti umani ‘fuggiti’ nel bosco.

⁵⁶ Dopo avere abbondantemente discusso le teorie sulle origini delle fate prendendo in considerazione un lunghissimo lasso di tempo che va dal Neolitico all’epoca contemporanea,

può quindi asserire che i *fairies* discendono da o hanno forti legami con figure appartenenti ai diversi piani ‘indefiniti’ individuati da Carrassi. E sono proprio queste identificazioni che, in un modo o nell’altro, consentono di includere nella sfera del *fairy tale* anche racconti che sono generalmente considerati miti o leggende, nonché storie che hanno al centro della narrazione il contatto tra il mondo dei vivi e quello dei morti.

In conclusione, che siano angeli caduti, spiriti naturali, antiche divinità ridimensionate o fantasmi, sono queste le creature soprannaturali che gli esseri umani, siano essi leggendari o storici, di alto lignaggio o appartenenti alla classe contadina, incontrano nei tanti racconti che arricchiscono e contraddistinguono la tradizione narrativa irlandese. Storie che, come si è accennato nel capitolo precedente, nel XIX secolo, in particolare negli anni del *Celtic Revival*, attirarono l’attenzione di note personalità irlandesi o di discendenza irlandese – ma non solo –, le quali si impegnarono a tradurle, trascriverle e collezionarle. Le raccolte pubblicate in quel periodo, anche se con mezzi differenti, avevano lo scopo di preservare questi racconti dall’oblio e, allo stesso tempo, contribuire alla formazione dell’identità nazionale e culturale degli irlandesi, a lungo ‘soffocati’ dall’oppressione prima inglese e poi britannica.

2.2. Le antologie folkloriche tra Ottocento e Novecento

Nel XIX secolo, ispirati dal lavoro dei Fratelli Grimm, diversi studiosi provenienti da tutta Europa si cimentarono nella realizzazione di raccolte destinate a rappresentare, e, come osserva Teverson, se necessario a ‘fabbricare’, il patrimonio tradizionale delle proprie nazioni, regioni ed etnie. In tal modo, prese gradualmente forma un *corpus* di antologie folkloriche, il cui obiettivo

Conese, grazie alle sue competenze mediche acquisite durante la sua formazione di patologo, introduce “una spiegazione più ‘concreta’ e ‘scientifica’: questi esseri ... sono sempre esistiti tra noi sin dalla preistoria semplicemente perché sono sempre esistite certe patologie fisiche e mentali che ... sono state mitizzate per cercare di dare una risposta a quanto non poteva venire spiegato razionalmente” (de Turris 2012, 12). In altri termini, soffermandosi principalmente sui *changelings* – e cioè gli esseri fatati che si crede vengano messi nella culla al posto di quei bambini che sono *over looked*, e cioè ammirati troppo e con invidia (Yeats 1888, 47) –, l’autore sostiene, attingendo a fonti letterarie, alle arti visive e, soprattutto, a conoscenze mediche, che gli esseri fatati non appartengono al campo dell’immaginazione, ma sono ‘reali’. Essi non sarebbero altro che persone con disabilità e sindromi congenite, come l’autismo, il nanismo, le sindromi di Williams e Down, e quelle di Hunter e Hurler, note anche come ‘gargoylismi’, che in tempi remoti l’umanità non conosceva. In sintesi, secondo la tesi proposta da Conese, “le fate, gli elfi, gli gnomi hanno sempre abitato tra noi, rappresentando la deviazione dalla norma, la malattia” (Conese 2012, 199).

primario era quello di preservare le tradizioni narrative di una certa collettività “at a time when those traditions were felt to be fast disappearing under the pressure of urbanisation and industrialisation” (2013, 72).⁵⁷ In Irlanda – la quale, si ricorda, a inizio Ottocento, era solo una ‘provincia’ dell’Impero Britannico, vittima dell’oppressione culturale dei suoi ‘invasori’ –, alla stregua dei chierici medievali che secoli prima avevano salvato dall’oblio una significativa tradizione narrativa, tutta una serie di personalità cominciarono a impegnarsi in una missione simile, al fine di preservare storie che circolavano principalmente tra i contadini.⁵⁸

I primi segni di questo interesse vennero manifestati nella prima parte del secolo, ma fu solo sul finire della seconda che l’attenzione crebbe notevolmente, soprattutto grazie all’impegno di Yeats, generalmente considerato come l’esponente principale di tale fenomeno. Tuttavia, come si è già evidenziato, egli non fu l’unico, tantomeno fu l’iniziatore. Pertanto, prima di procedere con una breve panoramica sulle sue raccolte di *fairy tales*, si ritiene doveroso dedicare qualche riga a chi lo precedette e ispirò nel processo di salvaguardia di quel “patrimonio [...] di vastissime proporzioni, che nel resto d’Europa non aveva eguali” (Carrassi 2008, 36).⁵⁹ Un processo nel quale è possibile riconoscere due approcci principali: da un lato, la trascrizione ‘fedele’; dall’altro, una vera e propria rielaborazione – non solo di fonti orali, ma, come si vedrà, anche di fonti scritte, per lo più tradotte dal gaelico.

⁵⁷ Carrassi definisce il processo di trascrizione e raccolta di tali eredità come un fenomeno ‘universale’, in grado “di dimostrare l’unità di fondo che legava tutti gli uomini, al di là di artificiose barriere”; e ‘nazionale’, capace di sottolineare “la specificità che ciascun popolo, in quanto depositario di una *propria* tradizione narrativa, aveva diritto di rivendicare di fronte a tutti gli altri: e ciò tanto più per quei popoli sottoposti a una egemonia straniera”, come quello irlandese (Carrassi 2008, 35-36).

⁵⁸ Si tratta di un interesse “per una materia mai prima ritenuta degna d’attenzione, o quanto meno considerata inadatta a essere trasferita in un contesto letterario” (Carrassi 2008, 51). A questo proposito, si sottolinea che, oltre a recuperare storie da fonti orali, molti si preoccuparono di dare nuova vita a quelle che giacevano abbandonate sotto strati di polvere in manoscritti antichi.

⁵⁹ Si ricorda che tale patrimonio, frutto della civiltà celtica, aveva avuto modo di prosperare perché l’isola non era stata conquistata dai Romani. In tal modo, l’Irlanda era riuscita a preservare la sua significativa impronta celtica e a fonderla in maniera originale con la fede cristiana (Carrassi 2008, 36). È infatti da San Patrizio “che viene fatta discendere la prima intenzione di preservare dall’oblio un patrimonio di racconti che teneva in vita la fase pre-storica dell’Irlanda e del suo popolo” (43); un patrimonio frutto dell’incontro tra oralità e scrittura, paganesimo e cristianesimo, tramandato in gran parte nel Medioevo grazie alla trascrizione monastica (44).

2.2.1. I primi esempi: da Thomas Crofton Croker a Lady Wilde

Come capofila del secondo approccio, quello che si può definire ‘letterario’, nonché pioniere dell’intero processo di ‘conservazione’ – “il primo a occuparsi di folklore irlandese” quando “la parola ‘folklore’ non era stata ancora inventata” (Meneghelli 2016, 9)⁶⁰ –, viene riconosciuto il già citato Croker, il quale, tra il 1825 e il 1828, pubblicò *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland*.⁶¹ Sebbene l’antiquario irlandese mirasse a diffondere “una tradizione narrativa che conferisse una specifica identità” all’Isola di Smeraldo, la sua opera, illustrata nella prima edizione da W. H. Brooke, è stata accusata di essere una raccolta di racconti che: in prima istanza, non erano stati trascritti ‘fedelmente’, ma abbondantemente rielaborati dallo scrittore in base al suo gusto e alle aspettative del pubblico; in secondo luogo, determinavano lo stato di ‘arretratezza’ della popolazione, ancorata alle tradizioni e restia nei confronti del ‘progresso’ (Carrassi 2008, 53). Questo tipo di atteggiamento, adottato nel decennio successivo anche da Samuel Lover in *Legends and Stories of Ireland* (1834), fu molto criticato da Yeats, il quale, anche se incluse i racconti del suo predecessore nella sua antologia, affermò con decisione di non approvare le sue interpretazioni umoristiche e razionali: “Croker was certainly no ideal collector. He altered his material without word of warning, and could never resist the chance of turning some naïve fairy tale into a drunken peasant’s dream” (Yeats 1993^c, 69).

Ad adottare un atteggiamento opposto, ossia un approccio che si potrebbe definire più tipicamente ‘folklorico’, fu Patrick Kennedy in *Legendary Fictions of the Irish Celts* (1866) e *The Fireside Stories of Ireland* (1870). Non uno scrittore, bensì un rivenditore di libri di seconda mano, egli si dimostrò rispettoso nei confronti del folklore e trascrisse con “una fedeltà senza precedenti all’idioma e alla struttura delle narrazioni orali” i racconti che aveva ascoltato da ragazzo da abili *storytellers*, limitandosi a eliminare ‘soltanto’ quelle scene che erano ritenute troppo cruente per il pubblico vittoriano (Carrassi 2008, 55). Lo stesso approccio ‘fedele’ venne utilizzato qualche anno dopo anche da Letitia McClintock, la quale pubblicò alcuni articoli sul *Dublin University*

⁶⁰ Si rammenta che il termine ‘folklore’ venne usato per la prima volta da Thoms proprio in quegli anni, precisamente nell’agosto del 1846 in una lettera alla rivista *Athenaeum* (Emrich 1946, 355).

⁶¹ Prima ci furono i *Royal Hibernian Tales*, pubblicati in forma anonima. Nel 1834, i tre volumi di Croker apparvero in un’unica antologia che rappresenta la terza delle sei edizioni pubblicate nel XIX secolo. La raccolta è stata pubblicata in italiano, tradotta e curata da Francesca Diano, e arricchita dalle illustrazioni originali, con il titolo *Racconti di fate e tradizioni irlandesi* (1998).

Magazine trascrivendo una tradizione viva, con la quale era venuta a contatto, senza intervenire con spiegazioni razionali. Pertanto, in ambito irlandese, la si può considerare come il primo vero esempio di folklorista (56).

Nonostante l'impatto di questi testi, che è possibile considerare come le radici del fenomeno in questione, essi costituirono degli esempi isolati nei periodi in cui vennero pubblicati. Fu infatti solo negli ultimi decenni dell'Irlanda ottocentesca che l'interesse nei confronti del folklore e dei suoi racconti si risvegliò in maniera significativa, e, come la linfa vitale che pervade un albero in primavera, diede meravigliosi frutti. Come sottolinea Yeats nella recensione di *Beside the Fire* (1890) di Hyde,⁶² apparsa sul *National Observer*, fino a qualche anno prima "the only writers who had dealt with the subject at any length" erano stati Croker, Kennedy e uno scrittore anonimo su *The Dublin and London Magazine* del 1825 e del 1828; altri, come Gerald Griffin, si erano limitati a incorporare vecchi racconti popolari nei loro lunghi romanzi, o, come Lover e William Carleton, avevano basato su di essi storie di vita contadina. Solo sul finire del secolo, quando le speranze di potere sfogliare nuove raccolte si erano ormai indebolite, nel giro di pochissimi anni, venne pubblicato "as much Irish folklore as in the foregoing fifty", fra l'altro, di alta qualità (Yeats 1993^c, 68-69).

Tra quelli principali, si ricordano i contributi di David Fitzgerald sul *Revue Celtique* e quelli della nazionalista irlandese Jane Francesca Agnes Wilde. Per quanto riguarda quest'ultima – madre del noto scrittore Oscar, al quale aveva trasmesso l'interesse verso il genere fiabesco⁶³ –, con il nome di Lady Wilde, pubblicò due raccolte a distanza di pochi anni: *Ancient Legends, Mystic Charms and Superstitions of Ireland* (1887) e *Ancient Cures, Charms, and Usages of Ireland* (1890). Alla prima Yeats aveva attinto ampiamente per la sua prima raccolta, dato che la considerava "as the most imaginative collection of Irish folklore", da leggere insieme a quella di Hyde poc'anzi menzionata (Welch 1993^c,

⁶² Per Yeats, la raccolta bilingue di Hyde, che includeva il testo irlandese e la sua traduzione in *Irish English*, aveva colto e riprodotto fedelmente "the peasant idiom and phrase" (Yeats 1993^c, 69).

⁶³ Oscar Wilde pubblicò due raccolte di storie per bambini: *The Happy Prince and Other Tales* (1888), illustrata da Walter Crane e Jacomb Hood, e *A House of Pomegranates* (1891), illustrata da Charles S. Ricketts e Charles Shannon. Oltretutto, l'autore di *The Picture of Dorian Gray* (1890) può essere in un certo qual modo definito come una 'testimonianza vivente' dell'interesse dei suoi genitori nei confronti del folklore dell'Irlanda e del suo patrimonio narrativo. Nel suo nome completo, Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde, si ritrovano infatti i nomi di due eroi del Ciclo Feniano della mitologia irlandese, e cioè, Fingal, altro nome con il quale è conosciuto il già citato Fionn Mac Cumhail, e Oscar, nome del nipote di quest'ultimo, nonché figlio del guerriero leggendario e bardo gaelico Oisín.

404); alla seconda, che si basava principalmente su racconti, formule e proverbi delle isole occidentali raccolti dal marito della scrittrice, Sir William Wilde, il noto poeta dedicò invece una recensione sullo *Scots Observer*, definendola come “a farrago of spells, cures, fairy-tales, and proverbs” molto apprezzabile e meritevole di attenzione, nonostante alcuni difetti (Yeats 1993^b, 55).

2.2.2. Oltre i confini: D. R. McAnally e Jeremiah Curtin

Tuttavia, l’interesse verso il folklore e i racconti dell’Irlanda non coinvolse solo chi risiedeva sull’isola. Ad esempio, le storie del Piccolo Popolo, così come quelle incentrate sulle avventure di eroi leggendari come Fionn Mac Cumhail e Cúchulainn, attirarono anche l’attenzione di coloro che, irlandesi di nascita o di discendenza, si trovavano oltreoceano. È questo il caso di due americani con radici irlandesi: D. R. McAnally Jr. e Jeremiah Curtin.⁶⁴

Nato a inizio Ottocento a Grainger County, nel Tennessee, McAnally pubblicò *Irish Wonders: The ghosts, giants, pookas, demons, leprechawns, banshees, fairies, witches, widows, old maids, and other marvels of the Emerald Isle. Popular tales as told by the people* (1888). Si tratta di una raccolta composta da quattordici capitoli, arricchita dalle numerose illustrazioni (sessantaquattro in totale) di H. R. Heaton e basata, come spiega il suo autore nella prefazione al testo, sul materiale raccolto durante una lunga visita in Irlanda, nel corso della quale ogni contea dell’isola fu attraversata da un capo all’altro. Sebbene McAnally si fosse impegnato a riportare racconti popolari così come erano stati narrati dai contadini, l’opera venne aspramente criticata da Yeats nella sua recensione “Irish Wonders”, apparsa sullo *Scots Observer* nel marzo del 1889.

Mr McAnally is an Irish-American. In his feelings for the old country there is a touch of genuine poetry. But the Ireland he loves is not the real Ireland: it is the false Ireland of sentiment. He strains to make everything humorous, according to the old convention, pretty according to the old prepossession. From his desperate search for the pretty and humorous, he has brought home some strange baggage. (Yeats 1993, 30)

⁶⁴ L’interesse verso i racconti in questione fu mostrato anche da studiosi che non erano irlandesi, né avevano origini irlandesi, per quanto si sappia. Si pensi a Joseph Jacobs, folklorista di origini australiane, trapiantato in Inghilterra, che pubblicò le raccolte *Celtic Fairy Tales* (1892) e *More Celtic Fairy Tales* (1894), illustrate da John D. Batten; e ad Andrew Lang, lo scrittore scozzese noto per la sua lunga serie di *Fairy Books*, composta da venticinque raccolte pubblicate tra il 1899 e il 1913, insieme alla moglie Leonora Blanche Alleyne. I racconti irlandesi sono inclusi in una delle dodici raccolte ‘colorate’, e cioè *The Lilac Fairy Book* (1910), illustrata da H. J. Ford.

Come si legge in questo breve estratto, Yeats non approvò il ritratto obsoleto e stereotipato dell'Irlanda che emergeva dalla raccolta in questione, definita come uno 'strano bagaglio' che, nel tentativo di compiacere il pubblico, non rispecchiava la realtà. Nel complesso, a detta del poeta, le storie incluse sono quasi tutte buone e anche le frasi hanno spesso "an Irish turn in them, though the pronunciation is written anyhow"; il problema principale è rappresentato dalle affermazioni del *collector* e da come egli dice le cose più importanti, ovvero: "in the most jaunty, careless way" (Yeats 1993, 32-33).

Se il testo di McAnally viene definito da Yeats "inaccurate and ill-written", quelle di Jeremiah Curtin sono invece considerate delle "fine collections" (Yeats 1993^c, 69). Folklorista e traduttore statunitense, nato a Detroit, Michigan, da genitori irlandesi, Curtin raccolse racconti popolari direttamente da fonti orali durante i suoi numerosi viaggi nelle aree *Gaeltachtí* dell'Irlanda, tra gli anni Settanta e Novanta del XIX secolo.⁶⁵ In seguito, li tradusse dall'irlandese con l'aiuto di interpreti locali e li pubblicò in tre raccolte: *Myths and Folk-Lore of Ireland* (1890), *Hero-Tales of Ireland* (1894) e *Tales of the Fairies and of the Ghost World: Collected from the Oral Tradition in South West Munster* (1895). Per quanto riguarda il primo volume, Curtin racconta nella sua corposa introduzione al testo di avere raccolto personalmente i venti racconti trascritti, definiti *myth tales*, ben preservati nelle aree rurali. Questa operazione di raccolta, avvenuta nell'Irlanda occidentale, nelle contee di Kerry, Galway e Donegal, nell'anno 1887, riguardò contastorie, per lo più anziani, "who, with one or two exceptions, spoke only Gaelic, or but little English, and that imperfectly" (1890, 7). Apprezzato per la sua accuratezza, si tratta di un testo che rappresentò una delle tante fonti alle quali Yeats attinse nel corso della sua cospicua carriera letteraria.⁶⁶

⁶⁵ Si ricorda che con il termine *Gaeltacht* si fa riferimento alle aree dell'Irlanda – principalmente delle contee di Donegal, Mayo, Galway e Kerry, e, in parte, di Cork, Meath e Waterford – in cui si parla prettamente la lingua irlandese. Per un approfondimento, si rimanda al sito web dell'*Údarás na Gaeltachta*: <https://udaras.ie/en/our-language-the-gaeltacht/the-gaeltacht/>.

⁶⁶ In merito alle altre due raccolte, si osserva che *Hero-Tales of Ireland* è composta da ventiquattro storie che, nonostante siano raccontate in maniera moderna, "relate to heroes and adventures of an ancient time, and contain elements peculiar to early stages of story-telling" (Curtin 1894, ix). *Irish Tales of the Fairies and the Ghost World*, invece, include ben trenta racconti raccolti durante un soggiorno dello studioso nella suggestiva penisola di Dingle, ospitato da un certo Maurice Fitzgerald: "a man who knew the whole countryside well, spoke Gaelic with more ease than English, and held intimate relations with the oldest inhabitants" (Curtin 1895, 1). Come suggerisce il titolo, si tratta di storie incentrate su incontri tra esseri umani e fate o fantasmi. Ovviamente, il fatto che la raccolta sia dedicata a racconti basati sull'interazione, più o meno diretta, con creature fatate o

2.2.3. Un punto di partenza: W. B. Yeats, Lady Gregory, James Stephens

Considerato come “la figura più eminente tra i *revivalists*, nonché il più tenace assertore della rinascita letteraria del suo Paese” (Carrassi 2008, 66), Yeats pubblicò le sue due celebri antologie folkloriche sul finire del XIX secolo. Redatti con lo scopo di contribuire alla creazione di una letteratura nazionale, questi volumi includono storie di ogni tipo, dal “canto *leggendario* di un antico bardo trascritto da un chierico medievale” al “resoconto di un’esperienza *fairy* di un contadino contemporaneo trascritto da un folklorista” (68), tuttavia selezionate in base a una serie di criteri discriminanti. Nel tentativo di rimediare alle narrazioni ‘corrotte’ e ‘degradanti’ dei suoi predecessori, alle quali si è accennato poc’anzi, il poeta decise di puntare all’‘autenticità’ e alla semplicità nella sua missione, la quale aveva come obiettivo la diffusione di un patrimonio narrativo inquadrato “nella giusta luce” (71).⁶⁷

La prima raccolta, *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (1888), viene generalmente considerata come un contributo innovativo grazie alla classificazione tematica offerta. L’opera si compone infatti di sessantacinque testi, tra componimenti in versi e in prosa, raggruppati in nove sezioni principali secondo un criterio preciso, e cioè in base all’argomento intorno al quale ruota la narrazione: “The Trooping Fairies”; “The Solitary Fairies”; “Ghosts”; “Witches, Fairy Doctors”; “Tyee-na-n-Oge”; “Saints, Priests”; “The Devil”; “Giants”; e “Kings, Queens, Princesses, Earls, Robbers”. Le prime due sezioni, dedicate a quelli che, in italiano, sono stati tradotti come ‘folletti in frotte’ e ‘folletti solitari’, si suddividono, a loro volta, rispettivamente, in: “Changelings” e “The Merrow”; e “Leprecaun, Clurican, Far-Darrig”, “The Pooka” e “The Banshee” (Carrassi 2008, 72).⁶⁸ Queste sezioni e sottosezioni, salvo rare eccezioni, sono presentate da introduzioni specifiche che si aggiungono alla dettagliata introduzione generale. Talvolta, anche alcuni componimenti sono introdotti da brevi considerazioni, come nel

esseri spettrali consente, ancora una volta, di poter speculare sulla quarta ipotesi realistica all’origine dei *fairies* illustrata in precedenza, la quale vedrebbe questi ultimi equiparati alle anime dei defunti.

⁶⁷ Nell’introduzione al primo volume Yeats conclude asserendo che il suo lavoro intende illustrare, per quanto possibile, “every kind of Irish folk-faith”, senza cercare spiegazioni razionali nelle sue note (Yeats 1888, xvi).

⁶⁸ La classificazione dei *fairies* irlandesi in “the sociable and the solitary” (Yeats 1892, 223) viene ripresa anche nel lavoro successivo dello scrittore. Tra le sottosezioni della sezione dedicata ai folletti ‘socievoli’, Carrassi inserisce il testo intitolato “The Fairies”. Più precisamente, si tratta di un componimento poetico di William Allingham che rappresenta il primo brano della raccolta.

caso del racconto “Teig O’Kane and the Corpse”, “literally translated from the Irish by Douglas Hyde” (Yeats 1888, 16). Si tratta di introduzioni che, come nota Carrassi, preparano “*spiritualmente* il lettore, in modo da renderlo idoneo ad attraversare la *soglia* al di là della quale si troverà in un’altra dimensione, quella retta dalle leggi del *fairy tale*” (2008, 74).⁶⁹

La seconda antologia yeatsiana, *Irish Fairy Tales* (1892), illustrata da Jack B. Yeats, fratello dello scrittore, è invece sprovvista di introduzioni specifiche. Si tratta di un volume decisamente più breve rispetto al precedente, composto da quattordici racconti raggruppati in quattro categorie: “Land and Water Fairies”; “Evil Spirits”; “Cats”; e “Kings and Warriors”. Questi sono preceduti da un’introduzione dedicata alla *storyteller* Biddy Hart – nella quale si può leggere, in apertura, una critica nei confronti del passaggio da una società rurale a una industriale, ritenuto responsabile dell’indebolimento della *fairy faith* (*Creideamh Sí*): “the hum of wheels and clatter of printing presses [...] have driven away the goblin kingdom and made silent the feet of the little dancers” (Yeats 1892, 1) – e sono seguiti da un’appendice composta da due sezioni. In “Classification of Irish Fairies”, viene ripresa ed estesa la distinzione tra *fairies* socievoli, considerati solitamente gentili, e *fairies* solitari, ritenuti per lo più malevoli. Secondo questa classificazione, i primi si dividerebbero in *fairies* di terra, gli *Sheoques* (*Sidheog*), e *fairies* d’acqua, i *Merrows* (*Moruadh*); dei secondi, “nearly all gloomy and terrible in some way” (226), farebbero parte le seguenti creature: il *Lepricaun* (*Leith bhrogan*); il *Cluricaun* (*Clobhair-ceann*); il *Gonconer* o *Ganconagh* (*Gean-canogh*); il *Far Darrig* (*Fear Dearg*); il *Pooka* (*Púca*); il *Dullahan* (*Dubhlachan*) con il *coach-a-bower* (*Coite-bodhar*); la *Leanhaun Shee* (*Leanhaun sidhe*); il *Far Gorta*; la *Banshee* (*Bean-sidhe*) e altri esseri meno noti, tra cui rientrano gli spettri.⁷⁰ La sezione “Authorities on Irish Folklore” rappresenta invece una lista di fonti già apparsa nel lavoro precedente, qui aggiornata e corretta.

In merito alle fonti, si osserva che in entrambe le antologie sono stati inclusi, a volte con qualche piccola modifica, sia brani precedentemente pubblicati in raccolte e riviste, sia storie inedite appositamente trascritte e, in certi casi, tradotte dall’irlandese. Si tratta di testi che sono il frutto di un lavoro condotto

⁶⁹ In totale, il volume è composto da un’introduzione generale, undici introduzioni specifiche, cinquantadue brani in prosa, tredici componimenti in versi e una breve sezione dedicata alle note posta in chiusura.

⁷⁰ Si avrà modo di vedere quali sono le caratteristiche di alcune di queste creature nella seconda parte del presente studio.

da numerosi ‘narratori’ nel nome di una missione comune.⁷¹ Come sottolinea Pietro Meneghelli nell’introduzione alla traduzione italiana dell’opera da lui curata, *Fiabe irlandesi* (1994):

Yeats [...] riteneva fosse compito della sua generazione creare un’arte che riassumesse tutta la vita del paese: un’arte raffinata, sì, come lo era stata la cultura della classe dei proprietari terrieri protestanti, ma allo stesso tempo popolare, e dunque vicina ai sentimenti della maggioranza cattolica. Non c’è dunque da stupirsi se, all’atto di raccogliere brani destinati a costituire le due antologie [...] egli ha accostato l’uno all’altro, in grazia del loro comune interesse per la tradizione folklorica irlandese, autori tra loro separati da quelle che allora erano barriere di classe, cultura, religione. (Meneghelli 2016, 9)

Quelli di Yeats si presentano dunque come volumi che sono il prodotto dell’unione di diversi procedimenti di traduzione, (ri)scrittura e raccolta portati avanti da individui con vissuti differenti, tuttavia accomunati da uno stesso interesse. Di conseguenza, essi includono brani di diversa natura, e cioè: “rielaborazioni letterarie di racconti tradizionali, traduzioni dall’irlandese, trascrizioni di fiabe raccolte dalla viva voce dei narratori” (Meneghelli 2016, 13).

Benché queste antologie rappresentino l’opera principale dello scrittore in materia di racconti popolari, è possibile rintracciare altri suoi numerosi scritti su folklore, leggende e miti irlandesi, pubblicati nel corso degli anni in diverse riviste e nella sua raccolta *The Celtic Twilight* (1893, 1902), e messi insieme da Robert Welch in *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth* (1993).⁷² Esplorando questo ricco volume, si può notare come, con l’intento di supportare le proprie argomentazioni, Yeats non si limita semplicemente a descrivere avvenimenti e caratteristiche riguardanti quelli che in questa sede sono stati

⁷¹ Nelle sue raccolte, oltre a un paio di storie anonime, ai suoi componimenti poetici “The Stolen Child” e “The Priest of Colony”, e alla trascrizione di un racconto narrato da Michael Hart, Yeats include i testi – già pubblicati in precedenza o inediti – di: William Allingham; William Carleton; Thomas Crofton Croker; Samuel Ferguson; Douglas Hyde; Jeremiah Callanan; Samuel Lover; Letitia McClintock; Edward Walsh; Patrick Kennedy; John Todhunter; James Clarence Mangan; Ellen O’Leary; Lady Wilde; Alfred Percival Graves; Catherine Crowe; S. C. e A. M. Hall; Gerald Griffin; Giraldus Cambrensis; Nicholas O’Kearney; Patrick Weston Joyce; Standish James O’Grady; e John Keegan.

⁷² Come spiega il curatore nella nota editoriale posta in apertura al testo, questo volume comprende, nello specifico, saggi, introduzioni e bozzetti scritti grosso modo tra il 1887 e il 1904, ed esclude la produzione poetica e teatrale di Yeats ispirata a materiali folklorici (Welch 1993, xiii), come il poema epico dedicato a Oisín e il dramma basato sulla storia tragica di Deirdre.

definiti come *fairies*, ma arricchisce spesso i suoi scritti con testimonianze dirette o indirette. Ad esempio, in “The Prisoners of the Gods” (1898), incentrato sulla credenza popolare che vede gli esseri umani rapiti e portati via da quelli che vengono chiamati *the others*,⁷³ lo scrittore inserisce i racconti di un pescatore di Aasleagh, di una signora di Galway, o di un uomo di Spiddal, per citarne alcuni (Yeats 1993^g). Allo stesso modo, in “Ireland Bewitched” (1899) – in gran parte riproposto in *Visions and Beliefs in the West of Ireland* (1920) di Lady Gregory –, per descrivere Biddy Early⁷⁴ e narrare episodi che la vedono protagonista, egli riporta quanto viene raccontato da un vecchio pensionato di Kiltartan, da un uomo del Burren, o da una donna di Tipperary (Yeats 1993ⁱ).

In definitiva, si può dire che Yeats si sia impegnato a individuare, selezionare e raccogliere testi già pubblicati, racconti inediti e, come si è appena visto, numerose testimonianze di esperienze *fairy*, più o meno dirette, senza mai cedere a razionalizzazioni. In altre parole, si può affermare che nei suoi scritti il poeta “confonde la sua voce – non la sovrappone né la sottomette – in quella collettiva del suo popolo” (Carrassi 2008, 74), con l’obiettivo di creare “a vital Irish imagination based on ancient knowledge, ancient wisdom” (Welch 1993^b, xxxiii).

Successivamente alla pubblicazione delle antologie yeatsiane, all’alba del XX secolo, nuovi testi significativi sotto diversi aspetti videro la luce. È questo il caso delle due raccolte pubblicate da Augusta Gregory: *Cuchulain of Muirthemme* (1902) e *Gods and Fighting Men* (1904).⁷⁵ In questo caso, si tratta di due volumi di storie in prosa tradotte da Lady Gregory non dalla voce dei contadini, ma dal gaelico degli antichi manoscritti, e introdotte, in entrambi i casi, da prefazioni scritte da Yeats, suo amico e collega. Il primo, definito ai tempi della pubblicazione come “the best book that has ever come out of Ireland” (Yeats 1902, vii), è composto da venti racconti che narrano la vita e le gesta del semi-dio Cúchulainn, eroe leggendario protagonista del Ciclo dell’Ulster – incentrato sull’antico regno gaelico di Ulaidh e i

⁷³ È possibile ritrovare la definizione di creature soprannaturali o extraterrestri come *the others* anche in prodotti culturali contemporanei. Un esempio è rappresentato dal titolo del film *The Others* (2001), diretto da Alejandro Amenábar, il quale lo utilizza per fare riferimento a dei fantasmi.

⁷⁴ Biddy Early fu una guaritrice dotata di poteri straordinari – quella che gli irlandesi definiscono una *bean feasa*, e cioè una “woman-of-knowledge” o “wise-woman” (Ó Cruaíoch 2005) –, vissuta durante il XIX secolo nella contea di Clare. Si tratta di una figura molto popolare, citata spesso anche da Yeats nei suoi scritti, alla quale lo *storyteller* Eddie Lenihan ha dedicato il testo *In Search of Biddy Early* (1987).

⁷⁵ I due volumi sono stati pubblicati insieme in Gregory 2014.

suoi abitanti –, dalla sua nascita alla sua morte. Naturalmente, la scelta del soggetto non è dettata da un gusto personale, poiché dietro alla decisione di tradurre queste storie nell'inglese d'Irlanda e riproporle in una forma e un linguaggio più accessibili al pubblico dell'epoca si possono individuare due motivazioni principali. Come spiega l'autrice stessa nella sua "Dedication of the Irish Edition to the People of Kiltartan", al tempo c'era "very little of the history of Cuchulain and his friends left in the memory of the people", e le versioni letterarie, sia nella lingua originale, sia nelle varie traduzioni, erano difficili da leggere e da comprendere, e presentavano i racconti in maniera confusa (Gregory 1902, v).⁷⁶ Nel secondo volume, a essere tradotte e messe insieme sono invece le storie dei Tuatha Dé Danann e quelle dei Fianna, l'esercito di Fionn Mac Cumhail, altro personaggio semidivino che, a differenza di Cúchulainn, non è considerato dalle divinità irlandesi come un essere 'inferiore': "Finn is their equal" (Yeats 1904, xii). Il testo, nel complesso molto più esteso rispetto al precedente, è difatti suddiviso in due parti principali: "The Gods" e "The Fianna"; con storie tratte, rispettivamente, dal Ciclo Mitologico e, in maniera consistente, dal Ciclo Feniano.

I brani inclusi in questi cicli rappresentano la fonte di un'altra importante raccolta di inizio Novecento basata sulla tradizione gaelica scritta: *Irish Fairy Tales* (1920) di James Stephens.⁷⁷ Il testo, arricchito dalle illustrazioni a colori di Arthur Rackham, si compone di dieci storie in totale. Fatta eccezione per la prima e l'ultima, che fungono da cornice, queste riguardano i Fianna e sono per lo più incentrate sulle avventure del mitico cacciatore-guerriero Fionn Mac Cumhail, dall'infanzia alla vecchiaia. Nello specifico, si tratta di rielaborazioni letterarie di testi medievali irlandesi basate non su fonti primarie, ma su edizioni e traduzioni otto-novecentesche – incluse in opere come *Silva Gadelica* (1892)

⁷⁶ Di qualche anno prima è la raccolta *The Cuchullinn Saga in Irish Literature* (1898), che raccoglie le storie dell'eroe tradotte dall'irlandese da diversi studiosi e, in certi casi, adattate da Eleanor Hull. Le avventure di Cúchulainn sono state riproposte da Hull anche in *The Boys' Cuchulain: Heroic Legends of Ireland* (1904), una raccolta per bambini accompagnata dalle illustrazioni a colori di Stephen Reid.

⁷⁷ Mentre la prima raccolta di Yeats può essere ritenuta il punto di partenza del *Revival* letterario, quella di Stephens – etichettato come il "*leprechaun* della letteratura irlandese" a causa del piccolo corpo e della testa sproporzionata (Cataldi 1987, 6) –, può essere identificata come un punto di arrivo (Carrassi 2008, 74). Attingendo direttamente all'antica letteratura dell'isola in maniera più equilibrata rispetto a quella dei suoi predecessori, l'opera stephensiana, composta da dieci storie che è possibile leggere come se fossero dei capitoli di un romanzo, consente al *fairy tale* di assumere "quella pienezza e universalità di senso che ne legittima senza dubbio l'ingresso nel piano *alto* della letteratura" (77).

di Standish Hayes O'Grady e il volume di Lady Gregory dedicato ai *fighting men* citato poc'anzi.⁷⁸ Come evidenzia Melita Cataldi nell'introduzione alla traduzione italiana del testo da lei curata, *Fiabe irlandesi* (1987), la raccolta è rappresentativa degli intenti e della posizione di Stephens all'interno di quell'ampio movimento definito come *Irish Literary Revival*.

Con questo lavoro di rielaborazione dell'antica materia epica e leggendaria [...] Stephens si inseriva in modo del tutto personale in quel vivace movimento che dall'ultimo decennio dell'Ottocento era teso ad offrire una soluzione culturale, e non più direttamente politica, dunque sul piano del linguaggio prima che su quello del potere, al compito di ritrovare l'identità irlandese rispetto all'universo inglese. (Cataldi 2017, 12-13)

Partendo da questa riflessione, si può dunque affermare che, pur rimanendo sostanzialmente fedele ai testi di partenza, nella sua raccolta lo scrittore punta a una dimensione essenzialmente estetica. Accentuando determinati aspetti delle storie ri-narrate e aggiungendo nuovi dettagli, prospettive e considerazioni, egli si impegnò in un processo di rifacimento in chiave 'umoristica' che è però possibile definire più maturo ed equilibrato rispetto ad altri grazie alle sue competenze. Infatti, per Stephens si rivelarono fondamentali la conoscenza della lingua irlandese, di filologi che potevano aiutarlo nell'interpretazione dei testi a cui attingeva, e dell'arte "dei *seanschaithe*, i narratori di storie professionisti, eredi di una ininterrotta tradizione, tuttora ancora viva" (Cataldi 2017, 11). Conoscenze che, in altre parole, permisero all'autore "di ridare forma viva ai contenuti dei testi antichi adottando le tecniche narrative del *seanchaí*" (12), ristabilendo "il valore originario del *fairy tale* in quanto strumento esemplare di formazione e diletto" (Carrassi 2008, 79), e intrecciando, ancora una volta, scrittura e oralità, letteratura e folklore.⁷⁹

⁷⁸ Fra le altre, si ricordano "The Boyhood of Fionn", rielaborazione basata su *Macgnímartha Finn* (Le imprese giovani di Finn), testo incompleto risalente al XII secolo, conservato nel manoscritto *MS Laud 610* (XV secolo) e ripreso da Kuno Meyer in *Revue Celtique* nel 1882 e in *Eriu* nel 1904 (Cataldi 2017, 47); "Oisín's Mother", rielaborazione di una storia accennata nel *Book of Leinster* (XII secolo) e narrata nel manoscritto *MS Egerton 161* (XVIII secolo), riproposta da Patrick Kennedy nel 1866 e da Lady Gregory nel 1904 (111); e "The Enchanted Cave of Cesh Corran", una rielaborazione del testo tardomedievale *Bruiden Chéise Chorráin*, "conservato in un manoscritto del XIX secolo, *MS Additional 18.747* della British Library; edito a cura di S. O'Grady in *Silva Gadelica, I* (1892)" (189).

⁷⁹ Il materiale narrativo 'fiabesco' irlandese, così come per Yeats, ispirò Stephens anche per altre opere, come il romanzo fantastico *The Crock of Gold* (1912) e due testi basati su storie

La breve panoramica su alcune delle raccolte ‘fiabesche’ più significative del *Celtic Revival* appena tracciata consente di individuare quali sono stati gli intenti, le motivazioni e gli approcci principali che, a partire dall’Ottocento, hanno caratterizzato il lavoro di numerose personalità. Si è visto come scrittori più o meno professionisti, con lo scopo condiviso di contribuire alla formazione di una letteratura nazionale e, quindi, di rafforzare l’identità culturale dei figli dell’Isola di Smeraldo, si siano impegnati a preservare e tramandare un folto patrimonio narrativo basandosi su fonti orali e fonti scritte, attingendo a storie raccontate dalla classe contadina o ‘conservate’ dai monaci nei manoscritti medievali. La varietà di approcci a cui si fa riferimento, manifestati nelle forme più disparate, è riassunta da Cataldi quando afferma:

Per ridefinire l’idea stessa di Irlanda alcuni si impegnavano a far rivivere la lingua gaelica, altri a raccogliere la tradizione orale, altri a far conoscere la letteratura del lontano passato con edizioni, traduzioni, adattamenti; altri ancora si impegnavano in un lavoro creativo, mutuando però soggetti e personaggi dalla tradizione. (Cataldi 2017, 13).

Tecniche come la trascrizione ‘fedele’ di racconti, la loro rielaborazione letteraria, o l’unione delle due all’interno di una stessa storia o raccolta, sono perdurate nel tempo; e, anche oggi, nel XXI secolo, vengono adottate da *storytellers* e *collectors* irlandesi di nascita o di discendenza nelle loro antologie ‘fiabesche’. Si tratta di lavori che, tenendo conto dei temi che sono attualmente al centro del dibattito, come la globalizzazione e le questioni di genere, mirano a diffondere un patrimonio narrativo unico nel suo genere. Pubblicando racconti trascritti per la prima volta o adattando quelli già noti in base al pubblico di riferimento, scrittori e illustratori contemporanei, più o meno noti, contribuiscono così alla formazione di un *corpus* di testi che, alla stregua di quelli pubblicati dai loro predecessori, rafforzano quella che si definisce *Irishness*.

In altre parole, è possibile affermare che i testi del Crepuscolo celtico si configurano come un punto di partenza, un termine di paragone indispensabile per l’analisi delle raccolte di *fairy tales* pubblicate nel terzo millennio, protagoniste della seconda parte del presente studio.

appartenenti al Ciclo dell’Ulster: il romanzo *Deirdre* (1923), che rielabora in chiave psicologica la storia dell’infelice fanciulla e del suo amato, e la raccolta *In The Land of Youth* (1924).

II.

Il *fairy tale* irlandese nel XXI secolo: fra trascrizioni e rielaborazioni

*Come away, O human child!
To the waters and the wild
With a faery, hand in hand,
For the world's more full of weeping that you can understand.*

– W. B. Yeats –

3.

Preservare e diffondere storie locali nell'era globale

3.1. Narrazioni fiabesche egemoniche: l'incantesimo Disney

Raramente oggi, nel XXI secolo, quando si parla di 'fiabe' – in Italia, continuamente confuse con le 'favole'¹ –, si può fare a meno di pensare, anche se solo per un istante, ai prodotti Disney. A prescindere da se si tratti di classici film d'animazione – come *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Cinderella* (1950) e *Sleeping Beauty* (1959)² –, di *live-action films* più o meno recenti,³ di trasposizioni letterarie o di altre tipologie di adattamenti, come fumetti e videogiochi, è dalla prima metà del Novecento che – nonostante gli alti e bassi e le recenti polemiche dovute perlopiù al rapporto con il 'politicamente corretto'⁴

¹ Sulle differenze tra 'fiaba' e 'favola', si rimanda al primo capitolo di Battistel 2018.

² Conosciuti in Italia come *Biancaneve e i sette nani*, *Cenerentola* e *La bella addormentata nel bosco*, corrispondono, rispettivamente, al primo, al dodicesimo e al sedicesimo classico d'animazione Disney.

³ Oltre che ai vari *live-action remakes* dei classici d'animazione realizzati negli ultimi anni – si pensi a *Cinderella* (2015), *Beauty and the Beast* (2017), *Aladdin* (2019) e *Pinocchio* (2022), solo per citarne alcuni –, si fa qui riferimento ai *live-action films* Disney dalle atmosfere fiabesche, come *Darby O'Gill and the Little People* (1959) e *Hocus Pocus* (1993), nonché a quelli realizzati in tecnica mista, e cioè unendo cartoni animati e personaggi in carne e ossa, come *Mary Poppins* (1964) e il suo recente sequel, *Mary Poppins Returns* (2018), *Bedknobs and Broomsticks* (1971), *Pete's Dragon* (1977) ed *Enchanted* (2007).

⁴ Si tratta di un rapporto davvero complesso. Da un lato, i 'vecchi' prodotti Disney vengono puntualmente accusati di non essere *politically correct* a causa di: baci non consensuali fra principi e principesse prive di sensi; raffigurazioni stereotipate e razziste di popoli e culture, come nel caso dei gatti siamesi in *Lady and the Tramp* (1955) e *The Aristocats* (1970), nonché dei personaggi di ispirazione afroamericana – un gruppo di corvi canterini e il re delle scimmie – in *Dumbo* (1941) e *The Jungle Book* (1967); un linguaggio ritenuto offensivo e discriminatorio, come nel caso della parola 'pellerossa' (*redskins*), utilizzata in *Peter Pan* (1953) per riferirsi ai nativi americani, e, più recentemente, del termine 'ottentotti' (*Hottentots*), pronunciato nel già citato *Mary Poppins* per riferirsi agli spazzacamini. Dall'altro lato, i 'nuovi' prodotti disneyani, soprattutto i *remakes* menzionati, sono spesso criticati per un eccesso di *political correctness* – si pensi alle polemiche provocate dalla scelta di Halle Bailey per interpretare la Ariel di *The Little Mermaid* (2023) e di Rachel Zegler come protagonista di *Snow White*, il cui lancio è stato posticipato al 2025 a causa della controversia scoppiata in seguito all'annuncio della sostituzione dei 'sette nani' con creature magiche di diverse etnie e dimensioni, pensata per realizzare una pellicola più 'inclusiva'.

– le narrazioni disneyane affascinano adulti e bambini di ogni generazione, formazione e provenienza.⁵ Tale successo, come sottolinea argutamente Jack Zipes in “Breaking the Disney Spell”⁶ – saggio pubblicato in *Fairy Tale As Myth. Myth As Fairy Tale* (1994) e successivamente incluso, con alcune piccole modifiche, in *The Classic Fairy Tales* (1999) di Maria Tatar –, può essere interpretato come l’effetto diretto di un potente ‘incantesimo’: quello lanciato da Walt Disney sul *fairy tale*.

It was not once upon a time, but at a certain time in history, before anyone knew what was happening, that Walt Disney cast a spell on the fairy tale, and it has been held captive ever since. He did not use a magic wand or demonic powers. On the contrary, Disney employed the most up-to-date technological means and used his own “American” grit and ingenuity to appropriate European fairy tales. His technical skills and ideological proclivities were so consummate that his signature has [obscured] the names of Charles Perrault, the Brothers Grimm, Hans Christian Andersen, and Carlo Collodi. If children or adults think of the great classical fairy tales today, be it *Snow White*, *Sleeping Beauty*, or *Cinderella*, they will think Walt Disney. Their first and perhaps lasting impressions of these tales and others will have emanated from a Disney film, book, or artefact. Though other filmmakers and animators produced remarkable fairy-tale films, Disney managed to gain a cultural stranglehold on the fairy tale, tightened by the recent production of *Beauty and the Beast* (1991) and *Aladdin* (1992). The man’s spell over the fairy tale seems to live on even after his death. (Zipes 1999, 332-333)

La storia della scalata al successo di Disney viene descritta da Zipes come una fiaba contemporanea, ambientata non in uno spazio-tempo remoto e indefinito, ma in un cronotopo ben preciso e riconoscibile: l’America dei primi decenni del XX secolo. Anziché servirsi di una bacchetta magica o di poteri speciali, così come si conviene a potenti maghi e stregoni, il noto cineasta avrebbe – ovviamente, in senso metaforico – lanciato un incantesimo sulla fiaba servendosi di mezzi tecnologici all’avanguardia (*in primis*, del *technicolor*) e di qualità considerate tipicamente americane. Grazie alla sua determinazione e alla sua ingegnosità, si è appropriato del materiale fiabesco europeo a disposizione, già sottoposto a un processo di americanizzazione

⁵ John Wills evidenzia che, nei primi decenni del XX secolo, il marchio Disney “was synonymous with family fun, childhood, and the American Dream” (Wills 2017, 2). Si rimanda al primo capitolo di questo suo testo per un approfondimento sulla nascita della cultura disneyana.

⁶ Il titolo del saggio riecheggia quello del primo studio monografico di Zipes, ossia *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales* (1979).

negli anni precedenti, e lo ha 'disneyficato', oscurando nomi di noti scrittori del 'vecchio' continente, come Charles Perrault e Carlo Collodi. Pertanto, se quando oggi si parla di fiabe 'classiche' e di canone fiabesco si pensa a Disney, piuttosto che agli scrittori europei che lo hanno ispirato, sia per i suoi adattamenti che per le nuove narrazioni, è perché il suo incantesimo sul *fairy tale* continua ad avere effetti significativi, ponendo in ombra altri prodotti fiabeschi cinematografici e letterari di tutto rispetto presenti sul mercato.

Utilizzando un'espressione ripresa da Zipes in una delle sue monografie più recenti, ovvero quella dedicata all'eredità fiabesca dei Fratelli Grimm, è possibile definire il processo di americanizzazione a cui sono state sottoposte tante fiabe letterarie europee anche come "globalized Disneyfication" (2015, 79). A partire dalla Seconda Guerra Mondiale, infatti, "the cinematic Americanization of the Grimms' and other classical fairy tales became more stable and were dominated by the Disney mode of production and ideology" (102); un modello e un'ideologia, frutto di un determinato contesto storico-culturale, che presto si rafforzarono e si diffusero nel resto del mondo. Soprattutto attraverso i lungometraggi d'animazione incentrati su figure principesche, come quelli menzionati in precedenza, Disney "established a model of conformity" che centinaia di registi e produttori – ma anche scrittori – hanno seguito e continuato a seguire tutt'oggi (Zipes 2010, xi):

1) girl falls in love with young man, often a prince, or wants to pursue her dreams; 2) wicked witch, stepmother, or a force of evil wants to demean or kill girl; 3) persecuted girl is abducted or knocked out of commission; 4) persecuted girl is rescued miraculously either by a prince or masculine helpers; 5) happy ending in the form of wedding, wealth, and rise in social status or reaffirmation of royalty. (Zipes 2010, xi)

Gli adattamenti disneyani delle storie che hanno per protagoniste Biancaneve, Cenerentola e Aurora – ispirati, principalmente, alle fiabe raccolte da Perrault e dai Grimm⁷ – rappresentano degli esempi celebri di applicazione del suddetto modello. Biancaneve, perseguitata dalla matrigna, la Regina Grimilde,⁸ che è intenzionata a ucciderla a ogni costo,

⁷ Disney si sarebbe ispirato principalmente, ma non esclusivamente, ai Grimm per quanto riguarda *Snow White and the Seven Dwarfs*, a Perrault per *Cinderella*, e a entrambi per *Sleeping Beauty*.

⁸ La rappresentazione della Regina cattiva (*the Evil Queen*) – madre e non matrigna di Biancaneve nella fiaba dei Grimm – dimostra che, per i suoi film, Disney attinse non solo

è da questa avvelenata; successivamente, viene risvegliata col ‘bacio del vero amore’ (*true love’s kiss*) dal principe azzurro, il *Prince Charming* di turno, che la sposa e ripristina il suo *status* di principessa.⁹ Cenerentola è invece umiliata e trattata come una serva in casa propria dalla perfida Lady Tremaine e dalle due sorellastre, Genoveffa e Anastasia, prima di cambiare vita grazie al matrimonio col principe, il quale riconosce la giovane donna di cui si è innamorato al ballo attraverso la prova della scarpetta. Infine, la principessa Aurora, maledetta alla nascita da Malefica, la strega malvagia, viene risvegliata, ancora una volta grazie al bacio ‘miracoloso’, dal principe Filippo, suo promesso sposo, col quale convola a nozze una volta sconfitto il nemico e spezzato il maleficio.

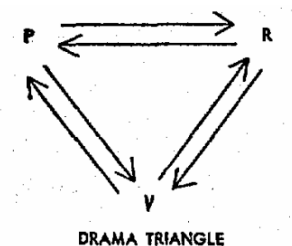


Fig. 13 - Triangolo Drammatico. Karpman 1968.

Si tratta di uno schema alla base del quale si può riconoscere il cosiddetto ‘triangolo drammatico’ (*drama triangle*) (Fig. 13) proposto da Stephen B. Karpman in “Fairy Tales Script and Drama Analysis” (1968), composto dalla triade *Persecutor*

al folklore e al materiale fiabesco, ma anche a grandi classici della letteratura europea, tenendo in considerazione il lato estetico dei suoi personaggi. Come sottolinea John Hanson Saunders in *The Evolution of Snow White*, citando Rudy Behlmer, “Disney knew his audience; he knew that the Queen would have to look scary without being too scary [...] By introducing the narrative to the relatively new media of animated film, Disney did not just have to worry about the Queen’s character, but also had to deal with the aesthetics. Disney envisioned the Queen as a mixture of Lady Macbeth and the Big Bad Wolf” (Behlmer 1982, 42 in Saunders 2008, 117).

⁹ Si ricorda che, nella storia dei Grimm, Biancaneve si risveglia perché, mentre viene portata al castello del principe dai suoi servitori, uno di questi inciampa, la bara cade, e lei riesce a espellere il pezzo di mela che l’aveva avvelenata. Quindi, non viene resuscitata dal bacio disneyano, ultimamente finito sotto accusa perché ritenuto ‘non consensuale’ (Tremaine & Dowd 2021).

(P), *Rescuer* (R), *Victim* (V).¹⁰ Un triangolo che, come sottolinea lo psicologo statunitense, è possibile definire ‘drammatico’ solo se si assiste a dei cambi nei ruoli dei personaggi principali coinvolti, ovvero quelli che, all’inizio della storia, vengono identificati come ‘persecutore’, ‘salvatore’ e ‘vittima’.¹¹ Per quanto riguarda molte produzioni disneyane, in special modo quelle in questione, questi cambi – fatta eccezione per quei ‘cattivi’ che, alla fine, diventano in un certo senso ‘vittime’ solo perché vengono uccisi – sono praticamente quasi del tutto assenti. È difatti possibile riscontrare una certa rigidità, nei ruoli dei personaggi creati o rielaborati da Disney, i quali hanno contribuito, in un modo o nell’altro, a rafforzare tutta una serie di stereotipi.¹² Di conseguenza, i *villains* sono ritratti come figure cattive dall’inizio alla fine della storia; le principesse, al contrario, sono vittime innocenti e passive, bisognose di aiuto per tutto il tempo della narrazione; e i principi, personaggi per lo più anonimi – in *Snow White and the Seven Dwarfs* e *Cinderella* non hanno neanche un nome –, svolgono puramente la funzione di eroi, pronti a salvare le loro damigelle in pericolo. Una serie di stereotipi, soprattutto di genere, che rispecchiavano le ideologie appartenenti alla società dell’epoca e, al contempo, le irrobustivano.¹³

In altri termini, lungo il Novecento, quello disneyano è divenuto un modello fiabesco di ispirazione che oggi si può definire ‘classico’, così come le raccolte dei Grimm avevano rappresentato un modello da seguire per gran parte dei volumi pubblicati nell’Europa dell’Ottocento (Zipes 2010, xi), inclusi quelli

¹⁰ Nei tre adattamenti disneyani sopracitati – *Snow White and the Seven Dwarfs*, *Cinderella* e *Sleeping Beauty* – è possibile individuare, rispettivamente, le seguenti triadi: Grimilde (P), Principe (R), Biancaneve (V); Lady Tremaine e le sue figlie (P), Principe (R), Cenerentola (V); Malefica (P), Filippo (R), Aurora (V).

¹¹ Karpman sostiene che il dramma inizia “when these roles are established, or are anticipated by the audience. There is no drama unless there is a switch in the roles”; un cambio che, nel diagramma, viene indicato dal cambio di direzione dei vettori (Karpman 1968, 40).

¹² Per quanto riguarda Malefica, ad esempio, per assistere a un cambio di ruolo vero e proprio, bisognerà aspettare *Maleficent* (2014), il film che narra la storia dal punto di vista della ‘strega’, a suo tempo vittima della perfidia degli esseri umani.

¹³ Tali stereotipi, come si avrà modo di vedere nella seconda parte del prossimo capitolo, sono stati messi in discussione, a partire dagli anni Settanta del Novecento, attraverso numerosi adattamenti fiabeschi ‘femministi’. Altresì, sul finire del secolo, anche nel regno Disney le eroine hanno iniziato a subire una sorta di ‘trasformazione’ e a essere ritratte come figure femminili dotate di *agency*, come dimostrano celebri lungometraggi animati quali *Beauty and the Beast* (1992), *Pocahontas* (1995) e *Mulan* (1998) – riproposto in *live action* nel 2020 –, nonché produzioni più recenti come *The Princess and the Frog* (2009), *Tangled* (2010), *Brave* (2012), *Frozen* (2013) e *Moana* (2016).

di *fairy tales* irlandesi.¹⁴ Un modello che, col tempo, è diventato egemonico, influenzando non solo altre produzioni cinematografiche, letterarie, teatrali e artistiche con i suoi archetipi popolari, ma anche il modo di percepire e raccontare la realtà. Infatti, se si tiene conto che, come sostengono alcuni studiosi, le persone ragionano servendosi di ‘modelli mentali’ (Johnson-Laird 1983),¹⁵ e che “[i]l modello mentale della [fiaba] è uno dei più ancorati nella cultura europea” (Pirazzini 2016, 155), si può affermare che il modello disneyano ha inciso notevolmente sulla definizione dei ruoli che compongono la triade fiabesca (eroe/vittima/cattivo) utilizzata simbolicamente per intendere e descrivere eventi di vita reale e quotidiana – riguardanti ambiti come quello familiare, quello lavorativo e quello sociale –, nonché fatti di attualità, dalla politica alla cronaca nera, passando per il gossip.¹⁶ Un modello che, in definitiva, ha cambiato – soprattutto per gli americani – il modo di interpretare il mondo e coloro che lo abitano.

In sintesi, come osserva John Wills in “The World According to Disney”, uno dei quattro capitoli che compongono la sua monografia intitolata *Disney Culture*:

Walt Disneyfied his European source material: simplifying narrative, adding new characters and creatures, introducing comedy and music, and highlighting the sentimentality. He transformed tired and overfamiliar stories into spectacular and exciting movies. Disney fed the Hyperion and Burbank studios with European folklore, and out came cartoon blockbusters. (Wills 2017, 54)

A proposito di questa affermazione, che pone l’accento sulla semplificazione delle narrazioni fiabesche ‘importate’ negli Stati Uniti d’America,¹⁷ due

¹⁴ In particolar modo, si fa qui riferimento alle raccolte di W. B. Yeats, ma anche a quella di Thomas Crofton Croker, tradotta dai Grimm nei primi decenni del XIX secolo. Per un approfondimento sul legame tra Croker e i Grimm, si rimanda a Hennig 1946.

¹⁵ La teoria dei modelli mentali, che trova le sue radici in *The Nature of Explanation* (1943) di Kenneth Craik, è stata sviluppata da Philip Johnson-Laird e Ruth M. J. Byrne nel secondo Novecento. Per una storia dei modelli mentali, si rimanda a Johnson-Laird 2004.

¹⁶ Ad esempio, Isabella Pirazzini mostra come nella comunicazione digitale il modello cognitivo fiabesco sia divenuto uno dei “più ricorrenti per affrontare il tema dell’immigrazione” (Pirazzini 2016, 158).

¹⁷ In merito alle fiabe dei Grimm, Zipes sostiene che esse, già stravolte dalle traduzioni inglesi in Europa, siano state sottoposte, una volta arrivate in America, a “Disneyfication, trivialization, infantilization, and commercial exploitation”; processi che diventarono dominanti nel XX secolo “and continue into the twenty-first” (Zipes 2015, 49).

precisazioni si rendono fondamentali. In primo luogo, va sottolineato che se, da un lato, è vero che Disney rese più sdolciate e romantiche le fiabe europee adattate – per esempio, dando un lieto fine alla Sirenetta¹⁸ che nella fiaba letteraria di Andersen, *Den lille Havfrue* (1837), si trasforma in spuma marina –, dall'altro, è anche vero che, in tanti suoi film, mantenne una certa dose di 'oscurità', un cosiddetto *dark side*. Come sottolinea Thomas A. Nelson in "Darkness in the Disney Look" (1978), le fiabe 'disneyficate' spesso contengono rappresentazioni spaventose di "dark characters and dark forces" (95). Basti pensare alla foresta spettrale nella quale Biancaneve si perde quando fugge via dal castello, o alla stessa Grimilde, che, grazie a una pozione magica, si trasforma in una vecchia strega orripilante; a Lady Tremaine, che appare spesso dall'oscurità e nell'oscurità si dissolve; e a Malefica, il suo corvo nero e i suoi seguaci raccapriccianti.¹⁹ In secondo luogo, va detto che, riempiendo gli *studios* di folklore europeo, Disney diede vita non solo a *cartoon blockbusters*, ma anche a *live-action films* di successo, come nel caso di *Darby O'Gill and the Little People*, dove la suddetta 'oscurità', tipica dei *fairy tales* irlandesi – come si vedrà più avanti –, è predominante.

3.1.1. Il caso di *Darby O'Gill and the Little People*

Basato su alcune avventure di Darby O'Gill, narrate in *Darby O'Gill and the Good People* (1903) e *The Ashes of Old Wishes* (1926), due raccolte di fiabe letterarie irlandesi della scrittrice anglo-irlandese-americana Herminie Templeton Kavanagh, *Darby O'Gill and the Little People* è un film *fantasy* del 1959.²⁰ Scritto da Lawrence Edward Watkin e diretto da Robert

¹⁸ Si fa qui riferimento al film d'animazione *The Little Mermaid* (1989).

¹⁹ Questa 'oscurità' diventa preponderante in *The Black Cauldron* (1985). Basato sui primi libri di *The Chronicles of Prydain* (1964-1968) – serie di cinque romanzi *fantasy* scritti da Lloyd Alexander, a loro volta ispirati al *Mabinogion*, il principale testo mitologico della letteratura gallese –, il venticinquesimo classico d'animazione Disney, considerato troppo spaventoso per i bambini, rappresenta uno dei più grandi fallimenti della storia cinematografica disneyana. Per un approfondimento sulla questione, si vedano Stewart 2005, 68-71 e Antunes 2020, 42-43.

²⁰ Come osserva Brian McManus nel suo lavoro dottorale, rappresentante "the first sustained and comprehensive scholarly analysis of either Kavanagh's tales or the Disney film" (McManus 2018, 4), la carriera letteraria di Herminie Templeton Kavanagh, pseudonimo di Minnie Allen McGibney, iniziò con la pubblicazione della fiaba letteraria "Darby Gill and the Good People" sul *McClure's Magazine*, nel dicembre del 1901 (27). Nata in Inghilterra, cresciuta in Irlanda ed emigrata in America, pubblicò i suoi lavori come Herminie Templeton, utilizzando il cognome del marito John, fino al 1908, quando, all'età di quarantesette anni, sposò Marcus Kavanagh e diventò Herminie T. Kavanagh (29).

Stevenson – futuro regista dei memorabili *Mary Poppins* (1964) e *Bedknobs and Broomsticks* (1971)²¹ –, fu realizzato da Disney per onorare il folklore irlandese.²²

È risaputo che l'interesse del cineasta nei confronti della cultura dell'Isola di Smeraldo non era di natura intellettuale e speculativa ma pratica e legata anche alle sue origini. Come viene riportato in "When Disney met Delargy" – resoconto degli incontri e del rapporto tra Disney (e il suo entourage) e Séamus Delargy, l'allora direttore dell'*Irish Folklore Commission* (*Coimisiun Béaloideas Éireann*)²³ –, nel 1946, con l'obiettivo di realizzare un film che celebrasse fedelmente il folklore dell'Irlanda, Disney, americano di discendenza irlandese,²⁴ fece un viaggio "to the land of his ancestors" (Tracy 2010, 42). Il film venne distribuito – dopo un lungo processo fatto di ricerche, cambiamenti e ripensamenti – a tredici anni di distanza da quel primo soggiorno irlandese e resta "one of the best-known depictions of Irish themes in post-war American cinema", nonostante le critiche ricevute per avere rafforzato una serie di stereotipi attraverso una rappresentazione 'obsoleta'

²¹ Come si è accennato in precedenza, si tratta di due film in tecnica mista. Il primo è basato principalmente su *Mary Poppins* (1934), primo degli otto libri della serie scritta da Pamela Lyndon Travers, pseudonimo di Helen Lyndon Goff – madre australiana e padre inglese di origini irlandesi –, illustrata da Mary Shepard e pubblicata tra il 1934 e il 1988. Il secondo si ispira invece ai romanzi della scrittrice inglese Mary Norton, *The Magic Bedknob; or, How to Become a Witch in Ten Easy Lessons* (1943) e *Bonfires and Broomsticks* (1947), pubblicati insieme col titolo *Bedknobs and Broomsticks* nel 1957. Inizialmente, Disney aveva pensato di utilizzare la stessa tecnica anche per il film dedicato al folklore irlandese, come ricorda Tony Tracy: "the newspaper announcement of the Watkin's arrival in Cork seems to indicate that decisions had been made and that the projected film would definitely 'feature leprechauns'. Furthermore, the leprechauns would be animated but inserted into an otherwise live-action film – a mixed-media technique gaining popularity in the 1940" (Tracy 201, 52-53). Successivamente, il cineasta cambiò idea per creare l'illusione di avere coinvolto dei folletti veri nella sua pellicola.

²² Il film è stato adattato a sua volta in un *graphic novel*, pubblicato da Dell Comics nel 1959.

²³ L'*Irish Folklore Commission* (IFC) fu formata nel 1935 dal governo irlandese in seguito alla fondazione, nel 1927, della *Folklore of Ireland Society* (*An Cumann le Béaloideas Éireann*) e della sua rivista *Béaloideas*, istituite da Delargy allo scopo di conservare il folklore irlandese. Dal 1971, la commissione è stata sostituita dal Dipartimento di Folklore Irlandese dello University College Dublin, il quale ospita l'archivio dei dati raccolti, ovvero la National Folklore Collection. Per un approfondimento sulla IFC, si rimanda ad Almqvist 1977-1979 e Briody 2007.

²⁴ Il bisnonno di Disney, Arundel Elias Disney, emigrò in America dalla contea di Kilkenny all'età di ventidue anni, nel 1823 (McManus 2018, 283).

degli irlandesi e dell'Irlanda, dipinta nella seconda metà del Novecento ancora come “a romantic site of pastoral simplicity and pre-modern cultural practices” (44).²⁵ Tuttavia, come dimostra lo scritto di Tony Tracy, questo lungometraggio non nacque con l'intento di creare un film basato sulle storie di Kavanagh. Si ricorda infatti che, in principio, il progetto era semplicemente quello di realizzare un film basato sul folklore e, in particolare, sugli esseri fatati del Paese Verde, come riportarono i giornali irlandesi dell'epoca, i quali, dal luglio del 1946, iniziarono a scrivere, in maniera generica, che “Disney was planning a project that would centre on ‘the little people’” (47). Fu solo in un secondo momento, anche se non si sa con precisione quando, che egli scelse di ispirarsi alle storie su Darby O’Gill, le quali “were largely forgotten by 1947” (55).²⁶

Sebbene sia possibile identificare alcuni punti in comune tra le storie di partenza e la loro trasposizione cinematografica – entrambi i lavori, ad esempio, “address a dual audience of child and adult members of the Irish diaspora in the USA at the particular diasporic moments at which they were produced” (McManus 2018, 12-13)²⁷ –, è altrettanto possibile individuare differenze rilevanti. Per cominciare, le fiabe letterarie di Kavanagh, pubblicate all'inizio del XX secolo, durante gli ultimi anni del cosiddetto *American Celticism*, narrano le vicende di Darby O’Gill, un giovane contadino irlandese che vive a Ballinderg (probabilmente Ballinderry), un villaggio della contea di Tipperary, con sua moglie Bridget e otto figli. Nella pellicola disneyana, che vide la luce nell’America del secondo dopoguerra, O’Gill è invece un simpatico uomo anziano che lavora come custode di una proprietà terriera a Rathcullen, villaggio immaginario situato nella contea di Kerry – visitata da Disney durante il suo viaggio in Irlanda –, dove vive insieme a sua figlia:

²⁵ Il film fu evidentemente influenzato dall'immagine dell'Isola di Smeraldo inclusa nelle fiabe letterarie di Kavanagh, così come in altri testi dell'*American Celticism*, corrispettivo americano del Rinascimento letterario irlandese, i quali presentavano l'Irlanda “to their implied audience of diasporic readers as an unspoiled, pre-modern rural idyll” (McManus 2018, 198) e funzionavano come una sorta di “reassuring literary escapism” per tali lettori (60).

²⁶ In “Walt Disney and the Little People”, articolo pubblicato sul *Dublin Review* nel 2015, Carol Taaffe spiega che Disney e il suo staff “chose to ignore the material brought to their attention by Irish folklorists and adapt Kavanagh’s tales instead because of their perception of what would attract the largest proportion of their target Irish-American audience” (McManus 2018, 23).

²⁷ Come suggerisce il catenaccio di un articolo scritto da McManus per *The Irish Times*: “Walt Disney aimed the film at Americans with ‘shamrocks in their eyes’” (McManus 2019). Per un approfondimento sul concetto di *dual audience*, si rimanda a Walls 1991 e Beckett 1999.

la *damsel in distress* di turno, personaggio introdotto per l'occasione, ben lontano dai personaggi femminili creati da Kavanagh.

Infatti, anche il film in analisi segue, in un certo qual modo, quel *model of conformity* disneyano illustrato poc'anzi. In poche parole, una ragazza, Katie O'Gill (interpretata da Janet Munro), figlia di Darby O'Gill (Albert Sharpe), si innamora di un giovane uomo, Michael McBride (Sean Connery) – nonostante venga presentata come un personaggio femminile anticonformista per lo scarso interesse nei confronti del matrimonio (Brode 2004, 211).²⁸ Una forza maligna, la *banshee* – uno degli antagonisti della storia –, cerca di 'uccidere' la ragazza, la quale riesce a salvarsi, più di una volta, grazie all'intervento dei personaggi maschili (in particolare, del padre). Il film si conclude con il fidanzamento di Katie e Michael, diventato a tutti gli effetti il nuovo guardiano della proprietà: un evento che consente agli O'Gill di mantenere la loro posizione privilegiata all'interno della società.²⁹

Come osserva Brian McManus, anche se non vivono in uno splendido palazzo con servitù al seguito, gli O'Gill e McBride appartengono comunque all'*élite*; sono personaggi di rilievo destinati a operare a un livello sociale più alto rispetto alla maggioranza della popolazione, in questo caso contadina. Ovviamente, quella alla quale si fa riferimento è una gerarchia sociale coloniale, dato che Darby, Katie e Michael godono di una posizione privilegiata solo perché sono associati al proprietario della tenuta, "Lord Fitzpatrick, who represents the Anglo-Irish ascendancy in the text" (2018, 232).

Si può quindi sostenere che, ancora una volta, del materiale di provenienza europea, per alcuni versi già americanizzato da Kavanagh per il pubblico irlandese-americano, si sia ritrovato a essere 'vittima' dell'incantesimo Disney.

²⁸ A questo proposito, McManus osserva che Douglas Brode ignora il fatto che, in realtà, Katie O'Gill si 'trasforma' durante il film "from a fairly assertive and autonomous figure to an emphatically conservative figure who is soon to be married and who appears willing to adopt a submissive role within that marriage" (McManus 2018, 24).

²⁹ Seguendo quel modello sintetizzato in precedenza, alla storia sono stati aggiunti elementi musicali, come un assolo di violino suonato da Darby quando è 'ospite' nel mondo fatato e la canzone "Pretty Irish Girl" cantata da Michael, prima da solo e poi con Katie nella scena finale. Per quanto riguarda McBride, si tratta di un personaggio che viene introdotto come uno degli antagonisti di O'Gill, ormai anziano per svolgere il suo lavoro; un antagonista che, seguendo le leggi del *drama triangle* di Karpman, finisce per diventare l'eroe della storia. La *banshee* è una creatura appartenente al mondo irlandese soprannaturale che si avrà modo di approfondire in seguito.

Un incantesimo che ha avuto diversi effetti su diverse tematiche, nonché sulla rappresentazione di alcune creature appartenenti al folklore dell'Irlanda. Ad esempio, nel film, attraverso Lord Fitzpatrick, proprietario terriero per lo più assente, gentile e grato nei confronti di Darby, la colonizzazione dell'Irlanda appare come “a benign and unobtrusive force in the lives of the native Irish population”; una rappresentazione che rispecchia “the socially elitist ideology of the Disney fairy-tale model” ed entra in contrasto con quelle presenti nei racconti di Kavanagh, dove i *landlords*, figure decisamente marginali, appaiono come persone per nulla comprensive e cortesi (McManus 2018, 233). In secondo luogo, i diversi personaggi femminili sovversivi ideati da Kavanagh, spesso caratterizzati come “roguish heroes” (95) – a partire da Bridget, moglie di Darby –, vengono messi da parte per fare spazio a una protagonista femminile ‘passiva’, che si rivela essere sovversiva rispetto agli stereotipi di genere del tempo soltanto nelle scene iniziali, e, di conseguenza, all'amore romantico.

Inoltre, nonostante l'intenzione di realizzare una pellicola che fosse fedele al folklore irlandese, Disney raffigurò alcune creature soprannaturali tipiche con delle caratteristiche che non corrispondevano propriamente a quelle che, di solito, si ritrovavano nei racconti popolari che venivano tramandati oralmente o trascritti nelle raccolte fiabesche di cui si è parlato nel capitolo precedente. Per cominciare, si assiste a una vera e propria fusione tra gli esseri fatati socievoli (*trooping fairies*) e quelli solitari (*solitary fairies*) – le due categorie individuate da W. B. Yeats nelle sue antologie. Difatti, King Brian Connors (interpretato da Jimmy O'Dea) è, allo stesso tempo, ‘il re dei folletti’³⁰ – coi quali vive nel suo palazzo a Knocknasheega, la collina fatata – e un leprecauno – creatura, in realtà, solitaria e scorbutica abituata a vivere lontana sia dagli altri *fairies*, sia dagli esseri umani, con i quali entra raramente e indesideratamente in contatto.³¹ Da questo amalgama – derivante dall'unione degli esseri fatati protagonisti dei primi due racconti di Kavanagh, ossia “Darby O’Gill and the Good People” e “Darby O’Gill and the Leprechaun” – risulta dunque

³⁰ *Darby O’Gill e il re dei folletti* è il titolo italiano del film, trasmesso per la prima volta su Rai 1 il 21 aprile 1988 e, successivamente, distribuito in VHS.

³¹ Probabilmente John J. Winberry fa riferimento anche a Disney quando, nel suo scritto, asserisce che “[t]he leprechaun is unique among Irish fairies and should not be confused with the *Aes Sidhe*, the ‘good people’, who populate the fairy mounds and raths, steal children, beguile humans, and perform other malicious pranks” (Winberry 1976, 63).

un personaggio che conserva “both the charming and affable nature of Kavanagh’s trooping fairies and the sly and cunning nature of Kavanagh’s leprechaun” (McManus 2018, 276). Per di più, nell’adattamento Disney, la *banshee* viene definitivamente trasformata in uno spirito disumano che uccide, dall’aspetto terrificante e quasi sempre vestita di nero. Si tratta di una rappresentazione che devia da quelle dei racconti della tradizione, dove, generalmente, la *banshee* – descritta, a seconda dei casi, come una donna giovane o vecchia, vestita anche di bianco, di rosso o di verde – non è definita come un’assassina, bensì come un presagio di morte, come si evince dal sottotitolo della monografia di Patricia Lysaght, *The Banshee: The Irish Supernatural Death-Messenger* (1986).³²

Nonostante queste ‘deviazioni’, bisogna comunque riconoscere che, almeno in parte, Disney riuscì a mantenere quella ‘promessa di fedeltà’ fatta nei confronti del folklore irlandese. Oltre a conservare le atmosfere oscure tipiche di molti *fairy tales* provenienti dall’Isola di Smeraldo, egli volle presentare il Piccolo Popolo – in questo caso, sarebbe forse meglio dire il ‘Popolo dei leprecauni’ – come un popolo realmente esistente, enfatizzando

³² In questo caso, si tratta del risultato di un processo di ‘americanizzazione’ che trova le sue radici nella storia che Kavanagh dedica a questa figura, e cioè “The Banshee’s Comb” – precedentemente pubblicata sul *McClure’s Magazine* col titolo “The Banshee’s Halloween” –, dove la *banshee* viene presentata “as a figure who not only has supernatural knowledge of who will live and who will die but who also has control over who lives and who dies” (McManus 2018, 112). Questo tipo di raffigurazione della *banshee* è diventato predominante, forse proprio a partire dall’adattamento disneyano, in numerose narrazioni cinematografiche statunitensi, nelle quali la creatura ha assunto, di volta in volta, nuove caratteristiche. Ad esempio, nella ventunesima puntata della terza stagione della serie TV *Charmed* (1998-2006) è in grado di uccidere gli esseri mortali e di trasformare le streghe in *banshee* col suo pianto; nella 11x11 di *Supernatural* (2005-2020) è un demone aggressivo; nella terza stagione di *Chilling Adventures of Sabrina* (2018-2020), settimana puntata, si vede una *banshee* elegante, vestita di nero, colore associato alla morte nel mondo occidentale, che compare anche di giorno; infine, nel film horror *Scream of the Banshee* (2011), anche se viene recuperata l’immagine della giovane donna vestita di bianco e rosso, questa creatura viene per lo più raffigurata come un orribile mostro. La *banshee* compare anche nel terzo romanzo della celebre serie *fantasy* di J. K. Rowling, *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (1999) – ma non nel suo adattamento cinematografico –, dove è descritta come “a woman with floorlength black hair and a skeletal, green-tinged face” (Rowling 2004, 104). In realtà, in questo caso non si tratta di una *banshee* vera e propria, ma di un molliccio (*boggart*) – mutaforma che assume l’aspetto di ciò che spaventa di più chi gli si trova davanti –, il quale, quando compare dinanzi allo studente irlandese Seamus Finnegan, prende le sembianze della ‘messenger’. Per un approfondimento su questa creatura soprannaturale, si rimanda a Lysaght 1986 e 1991.

quella credenza negli esseri fatati (*fairy faith*) che ha a lungo contraddistinto gli irlandesi e i cosiddetti ‘figli della diaspora’. Pertanto, anziché animare i leprecauni e inserirli “into an otherwise live-action film”, così come era stato progettato nel 1947 (Tracy 2010, 53), Disney e i suoi collaboratori decisero di abbandonare l’idea di adottare la tecnica mista e scelsero di coinvolgere dei folletti ‘veri’. Come viene raccontato nell’articolo “How I Met the King of the Leprechauns” – scritto da John Conner, anche se attribuito a Disney, e pubblicato nel febbraio del 1959 sul *Walt Disney’s Magazine* – e nel programma TV *I Captured the King of the Leprechauns* – trasmesso nel maggio dello stesso anno per promuovere l’uscita del film –, Disney decise di reclutare “real leprechauns to avoid undermining the integrity of the project through the use of unconvincing, animated alternatives” (McManus 2018, 283).

In sintesi, questi due prodotti affermavano le origini irlandesi del cineasta e confermavano il coinvolgimento di ‘leprecauni reali’ nel suo film sull’Irlanda,³³ come si evince dalle primissime righe dello scritto di Conner, dove l’io narrante coincide con la voce di Disney:

Being half Irish myself, I learned about the Leprechauns of Ireland while I was still a small boy on our farm at Marceline, Missouri. I began to believe in Leprechauns, then, because some of my relatives had pretty convincing stories to tell about the magic powers of these Little People, and the tricks they could play when angry. So, I promised myself that one day, after I had grown up, I would go to the land of the Leprechaun myself, and meet one in person. The opportunity finally came last year when we decided to use real Little People instead of cartoon imitations in a movie we were planning [...] [O]nce we decided on using real Leprechauns in the picture, I set out for Ireland to hire some. We needed about 150, all told, for the picture we had in mind. (Conner 2011)

³³ Si tratta di strategie di marketing messe in atto per attirare il pubblico in generale e, come sottolinea McManus, quello degli americani di discendenza irlandese in particolare: “[t]he publicists behind the marketing of the film appropriated that narrative in their efforts to appeal to Irish Americans and assert the actual existence of leprechauns and their involvement in the making of the film” (McManus 2018, 283). Disney era infatti convinto che fare credere al pubblico di avere coinvolto dei folletti ‘veri’, definirsi per metà irlandese e mostrare il suo ‘ritorno’ in Irlanda “would engage and entertain the Irish in America, children and adults, men and women and first-generation and sixth-generation alike” (McManus 2019).

Secondo questi paratesti promozionali, Disney riuscì nell'impresa di incontrare di persona un leprecauno quando, su suggerimento di un esperto, si recò nella contea di Kerry "to meet a famous *seanchai* who knows all about leprechauns" (Tracy 2010, 59). Questo *storyteller* – Sharpe nei panni di Darby O'Gill – gli avrebbe presentato King Brian – O'Dea travestito da leprecauno, rimpicciolito per l'occasione grazie agli stessi effetti speciali utilizzati nella pellicola, adottati anche in questo caso per portare avanti quell'operazione commerciale volta a creare l'illusione di avere coinvolto dei 'veri' folletti. Solo dopo avere appreso delle sue origini irlandesi, il sovrano del Piccolo Popolo avrebbe accettato di conversare con Disney e, infine, di partire per l'America, insieme ad altri centocinquanta *fairies*, per partecipare al film.³⁴ Un film indirizzato principalmente agli americani con origini irlandesi che, in definitiva, rappresenta un lavoro basato su una percezione dei temi irlandesi trattati dalla prospettiva irlandese-americana. Un lavoro che, per dirlo utilizzando la terminologia di teorici come Stuart Hall e Homi Bhabha, è il frutto di un' 'ibridità culturale' originatasi in uno spazio diasporico, "the 'third space' of Irish America" (McManus 2017, 259). In questo caso, uno spazio non creato da rapporti coloniali – almeno non direttamente –, bensì generato essenzialmente da quei flussi migratori ai quali si è accennato nel primo capitolo.

Tuttavia, quello di *Darby O'Gill* costituisce un 'caso isolato' – risalente a più di sessanta anni fa – di 'disneyficazione' di materiale narrativo europeo appartenente al folklore irlandese. Infatti, fatta eccezione per questo film, nonostante il legame ancestrale con l'Irlanda e il ricco patrimonio di storie a cui potere attingere, Disney – così come i suoi successori – non utilizzò mai *fairy tales* irlandesi, più o meno 'classici', per i suoi lungometraggi animati. Analizzare i motivi per i quali tali storie non sono state 'vittime' del *Disney spell* va oltre gli obiettivi di questo studio. Ciò che si vuole sottolineare con questa riflessione è che, da un lato, con il film in analisi e i suoi contenuti promozionali, si è assistito all'americanizzazione di certe creature tipiche del folklore irlandese, nonché alla conseguente diffusione di una serie di immagini stereotipate ancora stipate nell'immaginario collettivo; dall'altro, la 'scelta' di non attingere ad altri racconti della tradizione fiabesca irlandese

³⁴ Al fine di mantenere l'illusione creata, O'Dea non venne accreditato e, per la campagna pubblicitaria, gli venne chiesto di vestire i panni di re Brian: una mossa frustrante non solo per l'attore, ma anche per Disney e il suo team, che non potettero vantarsi degli effetti speciali utilizzati da Peter Ellenshaw per rimpicciolire i personaggi sullo schermo (McManus 2018, 292).

ha contribuito, in un certo qual modo, a far sì che questi racconti e i loro protagonisti riuscissero a mantenere una propria identità, una propria *Irishness*. In altre parole, le fiabe irlandesi non sono state sottoposte a quei processi intensivi di “Disneyfication, trivialization, infantilization, and commercial exploitation” che hanno interessato, ad esempio, le fiabe dei Grimm (Zipes 2015, 49). Al contrario di queste ultime, non sono state trasformate in “good family fairy-tale films in accord with so-called American norms, especially with patriarchy and capitalism” (99).³⁵

Queste storie sono contraddistinte ancora oggi, come si vedrà a breve, da un nucleo peculiare di creature soprannaturali che interagiscono con personaggi ‘tipicamente’ irlandesi, da ambientazioni specifiche, da elementi narrativi ricorrenti e da trame talvolta prive di quello che può essere considerato un marchio di fabbrica dei film Disney: l’immancabile lieto fine.³⁶ Cionondimeno, se si guarda l’altra faccia della medaglia, si può ipotizzare che gran parte dei *fairy tales* irlandesi ‘classici’ e i loro protagonisti siano tutt’oggi per lo più sconosciuti, o quantomeno poco noti, al pubblico internazionale proprio perché non sono stati ‘disneyficati’. Infatti, se a partire dagli anni Settanta le fiabe europee che Disney aveva adattato iniziarono a ricevere nuove attenzioni perché molti scrittori – soprattutto scrittrici – cominciarono ad adattare a loro volta al fine di rompere l’‘incantesimo’ che aveva contribuito a creare un’immagine egemonica della ‘fiaba’, quelle irlandesi, non essendo state ‘disneyficate’, non vennero interessate da questo processo di rivendicazione. E ancora oggi, a differenza di alcune figure che li caratterizzano – come il leprecauno e la *banshee* poc’anzi citati, presenti in prodotti culturali europei e americani –, si può dire che questi racconti faticano a uscire dai propri confini e a conquistare il ‘grande’ pubblico. Contrariamente, nell’Irlanda del terzo millennio, essi continuano a essere narrati in varie forme, attraverso differenti *media* e per diversi pubblici, anche grazie al lavoro degli *seanchaithe*, i contastorie irlandesi: figure emblematiche che confermano lo stretto legame tra Irlanda e *storytelling*.

³⁵ Disney non è da ritenersi l’unico responsabile di questo processo di trasformazione, ma, come dimostrano diversi studi, a partire da quelli di Zipes, visti i risultati delle sue produzioni, può essere considerato il ‘maggiore esponente’.

³⁶ I classici d’animazione Disney che non si concludono con un lieto fine sono rari. Un esempio è rappresentato da *Pocahontas*; tuttavia, si tratta di un finale infelice momentaneo, dato che l’eroina del trentatreesimo classico avrà il suo *happy ending* in *Pocahontas II: Journey to a New World* (1998).

3.2. La magia dello *storytelling* orale: un'arte a rischio³⁷

In *The World of Storytelling* (1977), Anne Pellowski riconosce che non è semplice offrire una definizione di *storytelling* dato il disaccordo tra gli studiosi sull'uso delle parole *tell*, *teller* e *telling*, impiegate per descrivere sia processi orali che scritti; e del termine *story*, viste le innumerevoli teorie formulate sui suoi significati (1990, 17). Tuttavia, tenendo conto di lavori precedenti, tra cui quelli di Walter Benjamin, Axel Olrik, Harold Scheub e Dennis Tedlock, nella sua monografia, considerata “an incredible amalgamation of storytelling research” (Street 1979), l'autrice definisce tale arte come:

the entire context of a moment when oral narration of stories in verse and/or prose, is performed or led by one person before a live audience; the narration may be spoken, chanted, or sung, with or without musical, pictorial, and/or other accompaniment, and may be learned from oral, printed or mechanically recorded sources; one of its purposes must be that of entertainment or delight and it must have at least a small element of spontaneity in the performance. (Pellowski 1990, 18)

La definizione proposta da Pellowski nel primo capitolo del suo studio nasce con l'idea di provare a conciliare le posizioni degli studiosi che prende in considerazione ed è significativa per differenti motivi. Ad esempio, evidenzia che, affinché si possa parlare di *storytelling*, la storia raccontata non deve essere appresa obbligatoriamente da una fonte orale, come viene generalmente sostenuto da folkloristi e antropologi, ma può provenire anche da fonti scritte o registrate grazie all'ausilio di altri mezzi e procedimenti meccanici. Inoltre, sottolineando che quello di intrattenere e deliziare il pubblico è ‘uno’ degli scopi dell'atto del narrare storie, suggerisce che tale atto sottintende una varietà di finalità.³⁸

³⁷ Alcune parti di questo paragrafo e di quello successivo sono state utilizzate per l'articolo “Tra rispetto per la natura e *fairy faith*: i racconti *ever(green)* di Eddie Lenihan”, pubblicato nel tredicesimo numero di *Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies* (Sarti 2023^b).

³⁸ Sulle origini dello *storytelling*, riassumendo punti di vista espressi in diverse teorie, Anne Pellowski scrive che si tratta di un'attività nata per soddisfare diversi bisogni degli esseri umani: quelli giocosi e di auto-intrattenimento; quello di spiegare il mondo fisico circostante; quello religioso di onorare o propiziare le forze soprannaturali; quello di comunicare l'esperienza ad altri esseri umani; e ancora, quello di codificare e preservare le norme di interazione sociale in base alle quali viveva una data società. Si tratta dunque di un'attività che soddisfa un'esigenza estetica di bellezza, regolarità e forma attraverso il linguaggio espressivo, la musica e il movimento del corpo, e che, infine, deriva dal desiderio di registrare

Ciononostante, limitandosi a parlare – almeno in questa definizione – esclusivamente di narrazione orale, in versi o in prosa, accompagnata o meno da elementi musicali e pittorici, e performata dinanzi a un pubblico dal vivo, Pellowski esclude la narrazione di storie scritte, in tal modo allontanandosi dalle definizioni di *storytelling* e *storyteller* presenti nei principali dizionari moderni, come quelle di seguito elencate per offrire alcuni esempi.³⁹

Inserendo i lemmi *storytelling* e *storyteller* nella barra di ricerca del sito web dell'*Oxford Advanced Learner's Dictionary* compaiono queste definizioni:

<i>storytelling</i>	“the activity of telling or writing stories” ⁴⁰
<i>storyteller</i>	“a person who tells or writes stories” ⁴¹

Tab. 1 - “*storytelling*”/“*storyteller*”, *Oxford Advanced Learner's Dictionary*.

Il *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus* definisce invece i termini in questione nel seguente modo:

<i>storytelling</i>	“the activity of writing, telling, or reading stories” ⁴²
<i>storyteller</i>	“a person who writes or tells stories, or reads them aloud” ⁴³

Tab. 2 - “*storytelling*”/“*storyteller*”, *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*.

Infine, il *Merriam-Webster's Dictionary* propone una definizione unica come risultato per la ricerca di entrambe le voci:

le azioni o le qualità degli antenati e dei leader, nella speranza che ciò dia una sorta di immortalità (Pellowski 1990, 10-11).

³⁹ Il primo uso del termine inglese *storyteller* nello “Oxford English Dictionary occurred in 1709, [...] but it is likely that the word was used widely long before that date” (Pellowski 1990, 3).

⁴⁰ Cfr., <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/storytelling>.

⁴¹ Cfr., <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/storyteller>.

⁴² Cfr., <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/storytelling>.

⁴³ Cfr., <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/storyteller>.

<i>storyteller/ storytelling</i>	“a teller of stories: such as a: a relater of anecdotes b: a reciter of tales (as in a children’s library) c: LIAR, FIBBER d: a writer of stories” ⁴⁴
---	--

Tab. 3 - “*storyteller/storytelling*”, Merriam-Webster’s Dictionary.

Nel primo dei tre esempi riportati (Tab. 1), lo *storytelling* viene letteralmente definito come un’attività che consiste nel raccontare oralmente o scrivere storie.⁴⁵ Di conseguenza, lo *storyteller* è identificato come un individuo che racconta oralmente o scrive storie. La stessa definizione è ripresa ed estesa nel secondo esempio (Tab. 2), dove alle attività di *writing* e *telling* – che in questo caso compaiono in ordine inverso rispetto al caso precedente – viene aggiunta quella di *reading aloud*, ovvero leggere storie ad alta voce. Nel terzo e ultimo esempio (Tab. 3), viene infine fornita una definizione ancora più includente e dettagliata: tralasciando il punto ‘c’, che segnala l’accezione negativa del termine, lo *storyteller* è descritto, generalmente, come un narratore di storie, e, nello specifico, come un narratore di aneddoti, un dicitore di racconti, uno scrittore di storie. In sintesi, come dimostrano gli esempi appena presentati, si può affermare che le due parole in analisi vengono essenzialmente impiegate per indicare l’arte di raccontare storie sia oralmente che in forma scritta, confermando l’ambiguità dei lessemi *telling* e *teller* sottolineata da Pellowski nel suo studio precedentemente citato.

Pertanto, quella della studiosa può forse essere meglio inquadrata come una definizione di *oral storytelling*, ossia la narrazione orale di storie; una pratica che in Irlanda, incentrata soprattutto sui racconti che ruotano intorno alla ‘razza magica’ degli *Aos Sí*, è ancora viva, anche se indebolita dall’avanzamento tecnologico e dal passaggio da una società rurale a una società industrializzata prima e digitalizzata poi. Come sottolinea la *storyteller* nordirlandese Liz Weir nella prefazione della raccolta di ‘fiabe’ irlandesi gotiche pubblicata da Steve

⁴⁴ Cfr., <https://www.merriam-webster.com/dictionary/storyteller>.

⁴⁵ Lo stesso significato viene attribuito in italiano. Nella definizione offerta da *Treccani*, che ha inserito il termine tra i neologismi nel 2008, *storytelling* viene tradotto come ‘affabulazione’, e cioè l’“arte di scrivere o raccontare storie catturando l’attenzione e l’interesse del pubblico”; https://www.treccani.it/vocabolario/storytelling_%28Neologismi%29/.

Lally e Paula Flynn Lally, “even in our hi-tech world, stories of the otherworld are still being told” (Weir 2018, 10).⁴⁶

Il legame indissolubile tra Irlanda e *storytelling* può essere riassunto con le prime tre parole utilizzate da Kathleen Krull – una delle scrittrici protagoniste del prossimo capitolo – nell’introduzione del suo libro dedicato al Paese Verde, e cioè: “Ireland loves words” (2009, 1). Si tratta di un amore per le parole che trova le sue radici in un tempo lontano, un passato celtico, ed è contraddistinto da scopi differenti ma non inconciliabili tra loro. Come sottolinea Vito Carrassi citando George Denis Zimmermann, già nella concezione celtica lo *storytelling* svolgeva una duplice funzione: da un lato, era ritenuto un’attività seria perché consentiva alla conoscenza tradizionale di essere tramandata e contribuiva dunque al consolidamento dell’identità della comunità; dall’altro, rappresentava la forma di intrattenimento favorito dei membri appartenenti a ogni livello sociale per occupare il proprio tempo libero, e quindi “lo svago preferito da una popolazione che, a tutt’oggi, conserva una predilezione esclusiva per l’arte della parola” (2008, 38). Chiaramente, onde evitare generalizzazioni, si precisa che questa predilezione non è da intendere come dote comune appartenente a tutti gli irlandesi. Infatti, in *The Irish Storyteller*, sostanzioso volume dedicato a questa figura emblematica del panorama irlandese folklorico e letterario, Zimmermann mette in risalto che:

The Irish are often said to have great facility in verbal expression, to love eloquence, and to spin tales. In actual fact, verbal agility is unevenly distributed among them and there are good and bad storytellers everywhere, but it can hardly be denied that Ireland has enjoyed a highly verbal culture, that conversation and storytelling have been cultivated there as a game or a fine art, and that a good deal of the narrative exchange has been perceived as “traditional”. (Zimmermann 2001, 12)

Pur specificando che essere irlandese non corrisponde necessariamente a essere un bravo narratore, Zimmermann sottolinea che difficilmente si può negare che quella dell’Irlanda sia una cultura altamente verbale, dato che lì la conversazione e la narrazione sono state coltivate come un gioco o un’arte raffinata da quelli che Pellowski ha suddiviso in *storytellers* dilettanti e *storytellers* professionisti (come bardi e menestrelli), e che buona parte dello

⁴⁶ Si fa qui riferimento a *Irish Gothic Fairy Stories: From the 32 Counties of Ireland* (2018), volume in cui, come suggerisce il titolo, viene raccolta una ‘storia fatata gotica’ per ognuna delle trentadue contee irlandesi.

scambio narrativo è stato ed è ancora percepito come parte di una tradizione. Per dirlo con le parole di Gearóid Ó Cruaíoch, è opinione diffusa che “Irish people and Irish culture are supposed to have a special talent, a special capacity, a special appreciation for storytelling and verbal art in general” (2000, 173). Di conseguenza, non c’è da meravigliarsi se intorno all’eloquenza degli irlandesi ruotino diverse storie, come quella che ha per protagonista la ‘Pietra di Blarney’.

Nota anche come ‘Pietra dell’eloquenza’, si tratta di un blocco di calcare incastonato tra i bastioni merlati del Blarney Castle, il castello medievale simbolo di Blarney, villaggio situato nella contea di Cork dal quale prende il nome.⁴⁷ La leggenda narra che questa pietra, oggi una delle attrazioni principali della provincia del Munster per turisti provenienti da tutto il mondo, consente a chi la bacia – fra l’altro, in una posizione poco comoda – di acquisire il dono dell’eloquenza (*gift of the gab*).⁴⁸ Come viene riportato da uno dei primi pannelli descrittivi che si incontrano una volta entrati nel parco che ospita il castello, per oltre duecento anni, “world statesmen, literary giants, and legends of the silver screen have joined the millions of pilgrims climbing the steps to kiss the Blarney Stone and gain the gift of eloquence”.⁴⁹

Sebbene non ci siano dubbi sui poteri dell’iconica pietra, la storia delle sue origini ha a lungo creato dibattito. Secondo alcuni – continua la suddetta descrizione –, si tratterebbe del cuscino di Giacobbe, la pietra menzionata nel libro della *Genesi*, che fu portata dal profeta Geremia in Irlanda, precisamente a Tara, dove divenne la celebre *Lia Fáil*, il trono oracolare dei re irlandesi, gli

⁴⁷ Secondo una delle diverse ipotesi formulate, il termine *blarney* – col quale si indica sia la capacità di raccontare storie, sia quella di adulare e persuadere – sarebbe stato introdotto nella lingua inglese da Elizabeth I. Nello specifico, la sovrana avrebbe esclamato “That is all blarney!” dopo avere appreso dal suo emissario, Sir George Carew, conte di Leicester, che il capo dei MacCarthy (*Mac Cárthaigh*), sovrano del Munster sud-occidentale, continuava a sfuggire alla richiesta di abbandonare il castello, e quindi di accettare l’autorità della corona inglese, grazie alla sua eloquenza. Per un approfondimento, si rimanda al sito ufficiale del complesso: <https://blarneycastle.ie/>.

⁴⁸ Per baciare la pietra, una volta difficilmente accessibile (Grose 1785, 29), poiché “you must be held by the legs, head downwards, over the battlements” (Le Fanu 1893, 105), bisogna sdraiarsi sulla schiena e inclinare la testa all’indietro nel vuoto, aggrappandosi a delle sbarre di ferro con l’ausilio di un addetto. *Discovery Travel Channel* ha inserito il bacio alla celebre pietra tra le novantanove cose da fare nella vita.

⁴⁹ Tra le personalità note che hanno baciato la pietra si ricordano: Mick Jagger, il front man dei Rolling Stones; un giovane Winston Churchill; lo scrittore scozzese Sir Walter Scott; e il duo comico composto da Stan Laurel e Oliver Hardy, in Italia meglio conosciuti come Stanlio e Olio.

High Kings of Ireland (Ardri na hÉireann); in altre parole, “a kind of Harry Potter-like ‘sorting hat’ for kings”. Successivamente, sarebbe stata trasferita a Scone, in Scozia, dove iniziò a essere utilizzata per l’incoronazione dei re scozzesi. Infine, dopo l’aiuto militare dato da Cormac MacCarthy Mór, sovrano del Regno di Desmond,⁵⁰ al re di Scozia Robert I, detto Robert the Bruce, nella battaglia di Bannockburn del 1314, una sua parte sarebbe ritornata in Irlanda, a Blarney, in segno di ringraziamento. I suoi poteri sarebbero stati rivelati ai MacCarthy qualche anno dopo da una ‘strega’ che questi avevano salvato dall’annegamento.⁵¹

Sul pannello descrittivo in questione, tra le altre cose, si possono leggere i seguenti versi: “[t]here is a stone there, / That whoever kisses, / Oh! he never misses / To grow eloquent”. Si tratta di alcuni dei versi che il giornalista e umorista irlandese Francis Sylvester Mahoni, conosciuto con lo pseudonimo di Father Prout, aggiunse a *The Groves of Blarney*, componimento scritto intorno al 1798 da Richard Alfred Millikin.⁵² In questa ballata – citata, fra gli altri, da William Richard

⁵⁰ In seguito al Trattato di Glanmire del 1118, il Regno del Munster (*Ríocht Mhumhain*) fu diviso in Munster del Nord e Munster del Sud: Thomond (*Tuadh-Mhumhain*) e Desmond (*Deasmhumhain*). I MacCarthy regnarono su quest’ultimo fino al 1596. Dermot MacCarthy of Muskerry, secondogenito di Cormac, edificò il Castello di Blarney nel 1446 sulle fondamenta di un edificio di pietra costruito intorno al 1210, che era stato a sua volta costruito su una struttura di legno del X secolo.

⁵¹ Secondo una leggenda più ‘romantica’, Cormac MacCarthy fu informato di tali poteri dalla bellissima Regina delle Fate del Munster meridionale. Quest’ultima gli avrebbe rivelato che la pietra era divenuta magica perché aveva assorbito i suoi poteri nel momento in cui l’aveva baciata continuamente in un momento di disperazione: “[s]he fell in love with a gallant young chieftain who broke her heart by not returning her love. He was killed in battle, and she found his body on a stone on the banks of the river Lee. His blood had soaked into the stone. There she grieved, her tears joining his blood in the stone which she continually kissed. This caused her magical powers to be absorbed by the stone itself”; <https://blarneycastle.ie/blarney-stone/>. Tuttavia, a prescindere dal finale più o meno romantico, questa teoria sulle origini della Pietra di Blarney entra in contrasto con quella che sostiene che la pietra sia stata sottratta agli scozzesi da Edward I of England nel 1296 – quasi vent’anni prima della battaglia di Bannockburn –, anno di inizio delle guerre d’indipendenza scozzesi, e portata a Londra, nell’Abbazia di Westminster, dove venne incastonata nella ‘sedia dell’incoronazione’. Nota anche come ‘Pietra del destino’, questa pietra è stata a lungo conservata nel Castello di Edimburgo prima di essere spostata a Perth. Per quanto accattivante, si tratta di una teoria che recentemente è stata smentita da alcuni ricercatori dell’Università di Glasgow, i quali hanno dimostrato che la pietra non è scozzese, ma al cento per cento irlandese, in quanto si tratta di una “330-million-year-old limestone local to the south of Ireland” (McDonald 2014).

⁵² I versi apparvero nel primo dei due volumi di *Reliques of Father Prout* (1836), in cui Mahoni pubblicò dei poemi che finse di aver trovato nel baule di Prout – un prete di Watergrasshill

Le Fanu (fratello minore dello scrittore di storie di fantasmi Joseph Sheridan Le Fanu) in *Seventy Years of Irish Life* (1893, 105)⁵³ – viene menzionato un altro sito di interesse legato alla mitologia e al folklore irlandesi ubicato nei vasti giardini che circondano il Castello di Blarney: il Rock Close.

Come viene sottolineato anche sul sito ufficiale del complesso, questo luogo ‘magico’ viene descritto nel XVI capitolo di *Researches in the South of Ireland* di Thomas Crofton Croker come un angolo romantico dove natura e arte vanno a braccetto, visto che non è semplice “at first to determine what is primitive, and what the produce of design”; “a fairy scene”, uno scenario perfetto dove immaginare “these little elves holding their moon-light revelry” (1824, 306). Difatti, questo paesaggio senza tempo è caratterizzato dalla presenza di una radura ‘fatata’ (Fairy Glade) che ha lo scopo di tenere al sicuro i *fairies* del posto. Inoltre, si trovano le seguenti attrazioni: alcune appartenenti all’eredità druidica, e cioè un altare sacrificale (Sacrificial Altar), i resti delle pietre che una volta formavano un cerchio druidico (Druid Circle) e il rifugio di un eremita religioso (Druid’s Cave); altre legate alla Strega di Blarney – verosimilmente la stessa che, secondo la leggenda, rivelò ai MacCarthy i poteri della pietra dell’eloquenza –, e quindi le Wishing Steps (delle scale da percorrere a ritroso a occhi chiusi per far sì che un desiderio si avveri), la Witch Stone (una pietra che tiene imprigionata la strega durante il giorno) e la Witch’s Kitchen (la cucina che si dice resti fumante fino all’alba, quando la strega è costretta a tornare nella pietra che la tiene prigioniera). E ancora, un Dolmen, tomba megalitica preistorica, e un cerchio di pietre chiamato Seven Sisters.⁵⁴

In definitiva, si può affermare che il Castello di Blarney e i suoi giardini rappresentano un luogo simbolico nel quale convergono due caratteristiche che si ritiene abbiano contraddistinto a lungo – e, per molti, contraddistinguono ancora oggi – gli irlandesi: da un lato, l’eloquenza, e dunque la passione e la predilezione per lo *storytelling*, qui inteso come narrazione orale di storie; dall’altro, la credenza negli esseri fatati, la cosiddetta *fairy faith*. Due caratteristiche che, fondendosi, mantengono vivo il ricco patrimonio di *Irish fairy tales* di cui può

che l’umorista aveva conosciuto da giovane – dopo la sua scomparsa. Mahoni è ricordato soprattutto per il poema “The Bells of Shandon”, dedicato alle campane della torre della Chiesa di Sant’Anna, situata nel distretto di Shandon, nella parte settentrionale della città di Cork.

⁵³ James Joyce allude a questa ballata nel suo celebre romanzo semi-autobiografico *A Portrait of the Artist As a Young Man* (1916). Per uno studio sull’uso della musica nei lavori di Joyce, si veda Bowen 1974.

⁵⁴ Per ulteriori dettagli su queste attrazioni, si rimanda al sito ufficiale del complesso di Blarney.

vantarsi l'Irlanda e altresì contraddistinguono colui che viene definito come uno dei più grandi *storytellers* irlandesi odierni: Eddie Lenihan.

3.2.1. Eddie Lenihan, *seanchaí* contemporaneo

Nato nel 1950 a Brosna, nella contea di Kerry, Edmund Lenihan è uno *seanchaí* contemporaneo, da molti considerato una 'leggenda vivente'.⁵⁵ Popolarmente noto come Eddie Lenihan, è uno dei pochissimi custodi delle antiche storie e tradizioni d'Irlanda, del cosiddetto *seanchas* – di ciò che l'Organizzazione Mondiale per la Proprietà Intellettuale (OMPI) definisce *traditional knowledge* e *traditional cultural expression* –, che tutt'oggi continuano a dedicarsi a un'incessante attività di preservazione e trasmissione di racconti mitologici, leggendari, folklorici, e quindi fiabeschi.⁵⁶

Scrittore, folklorista, docente e broadcaster, pure avendo pubblicato cinque libri e sei audiocassette già negli anni precedenti, è diventato noto al pubblico solo sul finire degli anni Ottanta grazie alle sue *storytelling series* di successo: *Storyteller* (1986) e *Ten Minute Tales* (1987-1988), trasmesse dalla RTÉ (*Raidió Teilifís Éireann*), l'emittente radiotelevisiva nazionale della Repubblica d'Irlanda. Come osserva John S. Gentile nella sezione introduttiva di "Stories of the Otherworld: An Interview with Eddie Lenihan", con i suoi lunghi baffi e la barba che gli arriva al petto, "Lenihan looks very much like he may have stepped directly out from the *sidhe*, those earthen mounds that dot the landscape of Ireland and are said to be inhabited by the fairy folk" (2009, 152).⁵⁷

Spesso invitato come ospite in programmi televisivi e radiofonici per parlare della sua 'missione', Lenihan finì sotto i riflettori di mezzo mondo nel 1999, quando si oppose allo sradicamento di un 'arbusto fatato' (*sceach*) a Latoon (villaggio a venti chilometri dalla parrocchia civile di Crusheen,

⁵⁵ Le informazioni biografiche riportate in questo sottoparagrafo, eccetto laddove vengono indicati i relativi riferimenti bibliografici, provengono dalle sezioni su Lenihan inserite nelle raccolte *Meeting the Other Crowd: The Fairy Stories of Hidden Ireland* (oggetto di analisi del prossimo paragrafo) e *Irish Tales of Mystery and Magic* (2006), nonché dalla sezione "About Eddie" del sito ufficiale dello *storyteller*: <https://eddielenihan.weebly.com/about-eddie.html>.

⁵⁶ Si ricorda che la tradizione narrativa irlandese, come sottolinea Clodagh Brennan Harvey, si divide in due categorie principali: *seanchas*, e cioè "shorter, more realistic forms (including local and family history, tales about encounters with various supernatural beings, and genealogical lore); e *scéalaíocht*, ovvero "long structural complex tales" (Harvey 1992, 5).

⁵⁷ Per un approfondimento sul rapporto tra Lenihan e lo *storytelling*, si rimanda a questa intervista avvenuta il 13 marzo del 2008 sul palco dello Stillwell Theatre (Kennesaw State University), in Georgia.

contea di Clare, dove vive attualmente): un'operazione necessaria per portare a termine il progetto da cento milioni di sterline della *National Roads Authority*, assegnato all'ingegnere Tom Carey, che prevedeva la costruzione di un tratto dell'autostrada M18 che aggirasse New Market on Fergus ed Ennis.⁵⁸ Sostenendo che la rimozione del biancospino 'sacro' "could result in misfortune or even death for those travelling the proposed new road" (Holmquist 1999), Lenihan, grazie alla sua eloquenza, e supportato soprattutto dalla gente del posto, riuscì infine a convincere le autorità a interrompere i lavori stradali e a modificare il progetto per salvaguardare il *fairy bush*, considerato in vari racconti un punto di ritrovo dei *faries* del luogo (Deegan 1999).⁵⁹

Questo episodio, all'epoca riportato da vari mezzi di comunicazione di massa europei e statunitensi, nel corso degli anni – anche recentemente⁶⁰ – è stato ripreso da diversi blog e testate giornalistiche, specialmente in relazione all'ambientalismo, di cui lo *storyteller* – come si evince dallo scritto che introduce il volume che verrà esaminato a breve – è sostenitore. Lenihan è infatti "noto anche per il suo fervente attivismo ambientalista. Il suo impegno [...] è rivolto a tematiche legate al processo di industrializzazione di questi ultimi cinquant'anni, che ha letteralmente trasformato e ridotto le aree rurali dell'isola verde" (Pagliaro 2019). In merito alla questione, si ricorda che lo *seanchai* ha collaborato, insieme all'ambientalista Sinéad Mercier e all'artista Michael Holly, al volume *Men Who Eat Ringforts* (2020), nel quale viene denunciata la profanazione dell'antico passato irlandese, nonché la distruzione dei forti ad anello, attuata in nome del 'progresso'. Dunque, oltre a essere un raro esempio di conservatore di storie, Lenihan può essere identificato anche come un preservatore di simboli 'naturali', di luoghi del paesaggio irlandese ritenuti 'sacri', per una ragione o l'altra.

⁵⁸ Lenihan inviò una lettera all'*Irish Times* per esprimere la sua preoccupazione riguardo l'abbattimento del biancospino.

⁵⁹ Si tratta del luogo in cui, secondo varie storie, i *fairies* del Munster si incontrano per discutere le tattiche da adottare contro i vicini *fairies* del Connacht. Come ha confermato Lenihan nella conversazione privata citata nell'introduzione di questo studio, l'arbusto 'fatato' "is still there today, quite a tourist attraction now". Un evento simile si è verificato in Islanda nel 2014, quando la veggente Ragnhildur Jonsdottir – a detta sua, capace di interloquire con il 'popolo invisibile', gli *huldufólk* – ha indotto il governo a sospendere i lavori di una nuova superstrada, fra la periferia di Reykjavik e la penisola di Alftanes, per permettere agli elfi del posto di "trasferirsi temporaneamente al sicuro per sopportare il trasloco" della loro casa millenaria, e cioè "della 'Chiesa' e della 'Cappella' di roccia lavica", in un altro luogo, poiché situata sul tratto da asfaltare (Brera 2014).

⁶⁰ Si veda Magan 2021.

In definitiva, vista l'influenza dello *seanchai* sull'edificazione della circonvallazione – leggermente deviata per evitare l'abbattimento dell'albero caro alle fate nel tratto indicato dalla freccia nell'immagine (Fig. 14) –, la vicenda appena raccontata può rappresentare un buon punto di partenza per affermare che, in Irlanda, la credenza nelle fate – magari intrinseca, e sicuramente indebolita rispetto al passato – è ancora radicata, oltre a essere strettamente connessa con il 'mondo naturale' che queste creature abitano. E ciò viene suggerito anche dal titolo scelto dal *New York Times* per l'articolo che al tempo riportò l'accaduto: "If You Believe in Fairies, Don't Bulldoze Their Liar" (Clarity 1999). I *fairies* – come si vedrà tra poco – costituiscono uno degli interessi principali di Lenihan, il quale, nel ruolo di preservatore culturale, è impegnato da mezzo secolo in un processo di ricerca che gli ha permesso di assemblare la più vasta raccolta privata di materiale folklorico narrativo irlandese; un materiale che, altrimenti, sarebbe andato probabilmente perso.⁶¹

In totale, tra testi destinati prettamente agli adulti, ai bambini, o a entrambi, dal 1982, Lenihan ha finora pubblicato circa venti libri, ai quali si aggiungono numerose registrazioni audio e video, su audiocassette, CD e



Fig. 14 - Deviazione di un tratto dell'autostrada M18. Google Maps 2022.

⁶¹ Benché le raccolte di *fairy tales* irlandesi predominino, il suo vasto repertorio può vantare anche testi di altro genere, come poesie, racconti storici, storie di personalità celebri, di santi, di mostri e di eroi leggendari. Tra gli altri, si ricordano: *Even Iron Men Die* (1985); *In Search of Biddy Early* (1987); *In the Tracks of the West Clare Railway* (1990); *The Devil Is an Irishman* (1995); *Defiant Irish Women* (1997), originariamente intitolato *Ferocious Irish Women* (1991); e il più recente *The Man in the Big House* (2022), un testo che raccoglie storie raccontate da Jimmy Armstrong, un paziente dell'ospedale psichiatrico di Ennis, circa quarant'anni fa. La maggior parte dei libri di Lenihan è stata pubblicata dalla casa editrice irlandese Mercier Press, con sede a Cork e a Dublino.

DVD, e documentari e podcast.⁶² La sua produzione crossmediale è dunque il risultato di decenni trascorsi a raccogliere racconti soprattutto dalle voci delle vecchie generazioni, da *storytellers* eccezionali che, negli anni, hanno deciso di condividere con lui la loro conoscenza, al fine di mantenerla viva e renderla fruibile sia per le nuove generazioni di irlandesi, sia per chiunque fosse interessato alla cultura dell'Isola di Smeraldo. Si tratta di un patrimonio ricco di messaggi significativi che lo *seanchai* del Munster cerca di diffondere in vari modi e attraverso diversi *media*: dalle registrazioni audio ai video caricati sulle piattaforme digitali; dai libri stampati e tradotti in diverse lingue alle apparizioni in pubblico presso festival letterari e nelle televisioni, radio, scuole, biblioteche e prigioni.⁶³

Alcune delle storie raccolte dalla voce dei 'vecchi' irlandesi sono state trascritte e pubblicate da Lenihan nel testo di seguito analizzato: *Meeting the Other Crowd*.

3.3. *Meeting the Other Crowd*: trascrizioni di un mondo parallelo

Pubblicato nel 2003 da Gill & Macmillan a Dublino, *Meeting the Other Crowd: The Fairy Stories of Hidden Ireland* è un volume di *fairy tales* – termine qui inteso, si ricorda, nell'accezione discussa nel secondo capitolo – raccolti da Lenihan nell'arco di circa tre decenni, a partire dalla metà degli anni Settanta, personalmente ed esclusivamente da fonti orali, nella campagna irlandese sud-occidentale.⁶⁴ Trattandosi di un lavoro che rappresenta il frutto dell'incontro tra l'Irlanda e l'America, il testo è stato ripubblicato oltreoceano l'anno successivo dalla casa editrice Tarcher/

⁶² Fra i testi indirizzati prettamente ai bambini, si ricordano: *Stories of Old Ireland for Children* (1986); *Strange Irish Tales for Children* (1987); *A Spooky Irish Tale for Children* (1996); *Gruesome Irish Tales for Children* (1997); *Humorous Irish Tales for Children* (1998); *Rowdy Irish Tales for Children* (2001); e *Irish Tales of Mystery and Magic*, incentrato, come molti altri, sulle avventure dell'eroe leggendario Fionn Mac Cumhail e del suo esercito, i Fianna.

⁶³ Lenihan gira costantemente il mondo per raccontare le 'sue' storie irlandesi tradizionali, per fare assaporare i frutti del suo duro lavoro di ricerca a un pubblico sempre più vasto e variegato: dall'Irlanda all'Europa continentale; dall'America all'Asia. Servendosi della sua voce, a prescindere dal *medium* utilizzato, egli mira a ricreare un ambiente analogo a quello dei suoi antenati, i quali, spesso radunati attorno al fuoco, si rivolgevano a un pubblico di ascoltatori pronti a lasciarsi incuriosire dalle vicende narrate e a riflettere su quanto ascoltato per poi, nella migliore delle ipotesi, impossessarsi a loro volta di quei racconti e condividerli, innescando un processo di trasmissione ancora in corso.

⁶⁴ Ciononostante, come ha sottolineato Lenihan, la raccolta è indicativa di ciò che si può trovare nel resto dell'isola.

Penguin.⁶⁵ La raccolta nasce infatti da una collaborazione avvenuta per una 'magica' coincidenza che ha per protagonisti il folklorista del Munster e la statunitense Carolyn Eve Green.⁶⁶

Nella sua prefazione al volume, "Editor's Preface", Green racconta di avere scoperto dell'esistenza di Lenihan, per caso, una mattina d'estate del 1999, mentre discuteva insieme al marito Ken di quale albero comprare per l'ingresso della loro casa nel Colorado e di quali *storytellers* coinvolgere per la produzione "of an audio series for children, *Secrets of the World*" (Green 2004, xiii). La risposta ai loro dilemmi arrivò tra una tazza di tè cinese e l'altra, quando, sfogliando il *New York Times*, i loro sguardi si posarono sull'articolo di James F. Clarity menzionato poc'anzi, accompagnato da una fotografia di Lenihan davanti al biancospino fatato di Latoon. Grazie a Laura Simms, *storyteller* coinvolta nel progetto di registrazione in questione, Green si procurò il numero di telefono dello *seanchaí* e si mise in contatto con lui, concordando un appuntamento in America. Dopo l'incontro, al quale seguirono tre giorni di registrazioni di storie irlandesi per bambini, rendendosi conto che Lenihan aveva molto di più da raccontare, Green lo contattò nuovamente per proporgli un progetto per adulti che gli avrebbe permesso "to unearth far more of his collection and bring it to a large audience" (xvi). Un progetto che, qualche tempo dopo, sarebbe diventato *Meeting the Other Crowd*.

Come John O'Donohue, autore di *Anam Cara: A Book of Celtic Wisdom* (1996), mette in risalto nell'elogio riportato nella prima pagina della raccolta, nella sezione "More Praise for *Meeting the Other Crowd*", si tratta di un testo significativo, poiché offre "wonderful glimpses of a world we need to re-cover and reimagine". Infatti, alla stregua degli esponenti del *Celtic Revival* che, circa un secolo prima, si erano impegnati profusamente per recuperare il passato

⁶⁵ In questo studio si farà riferimento all'edizione *paperback* pubblicata negli Stati Uniti nel 2004. Per eventuali traduzioni in italiano si citerà la traduzione di Rossana Terrone, *Le creature della notte: le storie incantate dell'Irlanda segreta. Racconti e testimonianze sul mondo parallelo del «Piccolo Popolo»: fate, folletti e gnomi* (2004). Il volume è stato tradotto anche in giapponese nel 2016; un traguardo che, come ha raccontato Lenihan in una sua visita presso il Centre for Folklore & Ethnology (*Roinn an Bhéaloidis*) dello University College Cork, gli ha permesso di viaggiare in Giappone e di raccontare storie irlandesi tradizionali a un pubblico 'nuovo'; <https://www.ucc.ie/en/bealoideas/news/meeting-the-other-crowd.html>.

⁶⁶ Tratto dalla sezione "About the Authors" del volume: Carolyn Eve Green si è dedicata alla preservazione del sapere tradizionale attraverso diversi *media*. Scrittrice, regista e curatrice di produzioni teatrali, multimediali, video e audio, inclusa la premiata serie audio di narrativa per bambini *Secrets of the World*, vive in Colorado (Lenihan & Green 2004, 333).

gaelico e ricreare un mondo che era stato reso invisibile dall'oppressione britannica, all'alba del nuovo millennio, attraverso il suo lavoro, Lenihan cerca di offrire un assaggio di quel mondo, ora oscurato dall'avanzamento tecnologico, nonché dalla presenza di forme di espressione culturale egemoniche. "Following in the footsteps of Yeats and Gregory", osserva Tom Knapp (2004) nella sua recensione, "Lenihan collects tales in the old fashion – by talking to those who knew and loved them, by listening while there are still voices to share this rich cultural heritage". I racconti collezionati provengono quindi dalla voce di 'rari' narratori, ai quali il testo è dedicato, come dimostrano le quattro righe poste all'inizio del volume: "[t]o all those tellers now gone / WHOSE VOICES ARE NOT FORGOTTEN, / and to those still with us / WHOSE KNOWLEDGE IS MORE INDISPENSABLE THAN EVER". Una dedica che, da un lato, intende ringraziare e ricordare le voci del passato; dall'altro, enfatizza l'importanza di quelle che continuano a trasmettere una conoscenza di inestimabile valore affinché non vada persa.

L'antologia include testimonianze dirette o indirette di coloro che, in un modo o nell'altro, credono nei *fairies*;⁶⁷ testimonianze che sono rappresentative della cosiddetta *fairy faith*, quella "specialized form of belief in a spiritual realm inhabited by spiritual beings which has existed from prehistoric times until now", in Irlanda così come nel resto di quello che un tempo fu l'antico impero dei Celti (Evans-Wentz 1911, xvi). In altri termini, le storie narrate ruotano intorno a misteriosi incontri che avvengono tra due 'mondi paralleli': quello umano e quello fatato. E ciò è evidente sin dal titolo della raccolta. Analizzandolo, si può osservare come il verbo *Meeting* annunci l'incontro tra quelli che Carrassi ha chiamato piano 'definito' e piano 'indefinito' (*supra* Capitolo 2), ossia l'interazione tra protagonisti umani e *the Other Crowd*: altra espressione utilizzata per fare riferimento ai *fairies*, le creature 'soprannaturali'⁶⁸ attraverso le quali viene ricordato ai lettori di rispettare il mondo – e i suoi abitanti – nella sua interezza. Passando al sottotitolo, si riconosce invece un'indicazione di genere, *Fairy Stories*, che chiarisce che quelle narrate sono storie 'fatate'. Tuttavia, come specifica Lenihan nella sua

⁶⁷ Nell'introduzione Lenihan precisa che non tutti credono necessariamente in ciò che raccontano (Lenihan 2004, 8).

⁶⁸ Come nota Walter Yeeling Evans-Wentz in *The Fairy-Faith in Celtic Countries* – combinando *folk-traditions* registrate in letteratura e tramandate oralmente –, dato che in Irlanda si suppone che i *fairies* esistano realmente, sarebbe forse più corretto identificarli come esseri 'naturali' e non soprannaturali, "for nothing which exists can be supernatural" (Evans-Wentz 1911, xvi).

introduzione, non si tratta delle solite storie di fate gentili a lieto fine alle quali il grande pubblico è stato abituato attraverso prodotti culturali *mainstream*; al contrario, quelle in questione sono storie generalmente considerate “far too serious, too complicated” per i bambini (2004, 3). Tramandate di generazione in generazione, soprattutto di notte, quando l'elettricità non esisteva ancora, esse appartengono a una *Hidden Ireland*: un mondo che non viene definito immaginario, bensì nascosto, e quindi verosimilmente esistente anche nel nuovo millennio, nonostante gli innumerevoli attacchi subiti nel tempo, prima dalla Chiesa cattolica, poi dal sistema scolastico nazionale, e, più recentemente, dalla rivoluzione informatica. In poche parole, si tratta di racconti di un'Irlanda parallela “which most Irish people acknowledge exists, but which few of them, except the very oldest or professional folklorists, know much about” (1).

In quanto alla struttura, il volume, composto da settantadue *fairy stories* di diversa lunghezza,⁶⁹ si divide in tre parti. La prima, “‘The Queerest Thing I Ever Saw’: Who They Are and What They Want”, è formata da diciotto storie principalmente incentrate sulle richieste dei *fairies* – che hanno quasi sempre bisogno dell'aiuto degli esseri umani per portare a compimento determinati eventi, come parti, funerali e partite di hurling⁷⁰ – e include narrazioni a sfondo religioso o dedicate a tutta una serie di animali ultraterreni, come il cavallo fatato (*flor-lár*). La seconda, “‘There Since the Start o' the World': Fairy Places and Signs of Their Presence”, si compone invece di ventotto racconti che parlano essenzialmente dei luoghi abitati o frequentati dalle fate irlandesi, ovvero alberi (*fairy bushes*), forti (*fairy forts*) e sentieri (*fairy paths*); dei segni che indicano la loro presenza o il loro passaggio, come il vento fatato, (*fairy wind/sí-gaoith*); e dei vari presagi di morte, dalla *banshee* al *cóiste bodhar*, il carro funebre fatato. La terza, “‘Their Own Way of Collecting': Gifts, Punishment, and Other Outcomes of Fairy Encounters”, include infine ventisei racconti che, più generalmente, si basano su vicende che rivelano la natura ambigua dei *fairies*, i quali, a seconda delle circostanze, possono essere benevoli o malevoli, e comprendono storie che hanno per protagoniste persone rapite o sostituite, come nel caso dei *changelings* – creature malaticce lasciate nelle culle al posto dei bambini che vengono presi perché ‘guardati con invidia’ (Yeats 1888, 73).

Ognuna di queste narrazioni è introdotta da una breve considerazione pertinente all'argomento trattato. Nello specifico, si tratta di riflessioni e

⁶⁹ Nel testo sono incluse diverse storie brevi che riempiono poco più di una pagina. La più lunga è la storia che apre la raccolta, “The Vicious Fairies”, che si estende per diciassette pagine.

⁷⁰ Si tratta di un tipico sport irlandese, una specie di hockey su prato.

dichiarazioni anonime, estrapolate da conversazioni avvenute tra Lenihan e alcuni *storytellers* incontrati fra il 1982 e il 2001, come si evince dalle date che, insieme al luogo dell'incontro, accompagnano tali considerazioni. Ad esempio, "A Musician's Story", brevissimo racconto sulla musica fatata (*fairy music*), incluso nella prima parte della raccolta, è annunciato nel seguente modo: "'They were famous for music. An'twas the pipes the most / of 'em played. An' different people heard it.' / MILTOWN MALBAY, JUNE 27, 1999" (Lenihan & Green 2004, 68).

In maniera analoga, ogni storia è seguita da un'ulteriore sezione in corsivo, solitamente lunga circa mezza pagina, che contiene le annotazioni di Lenihan riguardanti la vicenda narrata, i suoi protagonisti, i *fairies* coinvolti e i temi affrontati. Tali annotazioni si contraddistinguono perché, nonostante la chiara posizione dello *seanchaí*, anziché imporre una certa visione, offrono informazioni, suggerimenti e spunti di riflessione invitando i lettori a valutare se gli eventi raccontati possano ritenersi credibili o meno. Si tratta dunque di una scelta sintomatica dell'atteggiamento rispettoso che lo *storyteller* del Munster dimostra di avere nei confronti del materiale raccolto e proposto. Come sottolinea Green nella sua prefazione, egli è infatti "more than a memorizer of great tales. He is a transmitter of that other world – fearless, respectful and [...] choicelessly chosen to be so"; una persona profondamente modesta e devota alla sua tradizione, che, quando viene interrogato per la prima volta dalla sua collaboratrice sulla sua *fairy faith*, risponde in maniera diplomatica: "[w]ell, all I can tell you is that I know of many things that cannot be explained" (Green 2004, xvii).

I racconti collezionati da Lenihan si aggiungono quindi alle tante storie che, tra Ottocento e Novecento, vennero trascritte da fonti orali dagli esponenti del *Revival* letterario irlandese, nonché a quelle raccolte dal 1935 in poi grazie all'impegno dell'*Irish Folklore Commission*, il cui archivio a Dublino conserva più di un milione di "manuscript pages of traditions taken directly from the lips of their tellers" (Dorson 1966, v). Tuttavia, il fatto che le storie incluse in *Meeting the Other Crowd* provengano da fonti orali non implica che esse siano necessariamente narrazioni inedite. Difatti, mentre alcune riportano fatti accaduti allo *storyteller* di turno o a persone a lui vicine, altre corrispondono a racconti che è possibile ritrovare in testi stampati in precedenza, a loro volta frutto di trascrizioni.⁷¹ Un esempio è rappresentato

⁷¹ Ciò sottolinea, ancora una volta – come si è osservato nel capitolo precedente –, che i confini tra oralità e scrittura sono labili, e che tracciare una linea immaginaria impermeabile fra tradizione orale e letteratura scritta rappresenta un'operazione complessa.

da “The Fairy Frog”, la storia che chiude la prima parte della raccolta di Lenihan, nonché quella che è possibile identificare come una sottosezione dedicata agli incontri con i *fairy animals*.

Questo celebre racconto – corrispondente al tipo 476 dell'indice ATU, *Midwife (or Godparent, or Nurse) for the Elves* – è stato registrato nel 1935 da Liam Mac Coisdeal, nella contea di Galway, dalla voce del sarto Éamonn a Búrc, il quale, a sua volta, aveva sentito la storia da suo padre quaranta anni prima. Con lo stesso titolo, è stato incluso da Sean O'Sullivan, archivista della IFC, prima in *Folktales of Ireland* (1966) e poi in *The Folklore of Ireland* (1974).⁷² Nella versione riportata dallo *seanchaí* del Munster, più lunga e dettagliata rispetto a quella narrata dal suo predecessore, la storia ha per protagonista una ragazza della contea di Clare di circa sedici anni, la quale, una settimana dopo avere incontrato una rana con una grande pancia, viene prelevata di notte da un gentiluomo, “one o' the gentry” (Lenihan & Green 2004, 104), dalla casa in cui vive con i genitori e condotta presso un forte situato sulla cima di una collina.⁷³ Lì si trova a dovere assistere una donna del popolo fatato – colei che giorni prima aveva incontrato sotto le sembianze di una rana – che è sul punto di partorire, e, per il suo aiuto, viene ricompensata con dei doni e poi riaccompagnata a casa.⁷⁴ Ciononostante, prima di lasciare il forte, al contrario di quanto le viene ordinato, la ragazza non strofina entrambi gli occhi con un unguento ricavato da un miscuglio di acqua e ceneri provenienti dalla cremazione del bambino partorito dalla fata,⁷⁵ e riesce dunque a conservare, almeno in parte e inconsapevolmente, la vista che le consente di guardare attraverso il mantello che copre il mondo parallelo degli esseri fatati. Si tratta di un potere che ha però vita breve, perché il gentiluomo che l'aveva rapita scopre il suo segreto durante un incontro inaspettato alla fiera di Kilrush e, senza pensarci due volte, le acceca l'occhio che le permette di spiare i *fairies*: “[h]e stucked his finger

⁷² In una nota O'Sullivan riferisce che trentasei versioni di questo racconto, in varie forme, sono state raccolte dall'*Irish Folklore Commission* (O'Sullivan 1966, 171).

⁷³ Si tratta di uno scenario familiare, se si ripensa a storie come quelle di Darby O'Gill.

⁷⁴ In questo caso, visto che alla ragazza viene chiesto di tenere la mano alla donna, il contatto tra i due mondi diventa totalmente fisico: “[g]o on,’ says the gentleman. Go over and hold her hand. / She was frightened but she did, and the woman in the bed was watching her with big black eyes. And ’twasn’t long before the child was born” (Lenihan & Green 2004, 105).

⁷⁵ Il bambino partorito dalla donna nasce morto e viene subito gettato nel fuoco e sostituito con un altro, “a real child” (Lenihan & Green 2004, 106). Probabilmente, si tratta di un caso di *changeling*.

into her left eye. Blinded her. She never again saw anything with it, for all her money” (111).⁷⁶

Come sottolinea il narratore alla fine della storia, anche se è possibile ricevere doni straordinari dalla ‘Brava Gente’, fino a diventare ricchi, come succede alla povera ragazza e ai suoi genitori, sarebbe meglio farne a meno. Infatti, ribadisce Lenihan nelle annotazioni che accompagnano il racconto, in Irlanda è risaputo che sarebbe meglio non avere nulla a che fare con le fate, perché, come dimostra “The Fairy Frog”, oltre a un lato buono, “*there is a dark and vicious side to their nature*” e fin troppo spesso il loro incontro finisce “*in tragedy for the human*” (Lenihan & Green 2004, 111).⁷⁷ Quella appena sintetizzata rappresenta dunque una storia che differisce, per diversi motivi, dalle storie di fate più note, caratterizzate da creature fatate gentili e da un lieto fine immancabile; una storia che, come si provvederà a dimostrare a breve, non costituisce un caso isolato. Difatti, i *fairy tales* irlandesi, compresi molti di quelli trascritti da Lenihan con l’aiuto di Green, sono spesso contraddistinti da ambientazioni cupe e *fairies* maligni, a tratti spaventosi e violenti, e per questo avvolti da un velo di mistero e oscurità che li caratterizza ancora oggi.

3.3.1. Incontrando le creature della notte: il lato oscuro dei *fairy tales*⁷⁸

Riprendendo quanto si è detto nel capitolo precedente, si ricorda che le fiabe non nascono come storie a lieto fine destinate esclusivamente ai bambini. Al contrario, sottolineano i folkloristi, “*fairy tales were never really meant for children’s ears alone. Originally told at fireside gatherings or in spinning circles by adults to adult audiences, fairy tales joined the canon of children’s literature*

⁷⁶ A differenza della versione raccontata da O’Sullivan, quella riportata da Lenihan è arricchita da una piccola introduzione, presenta ulteriori dettagli ed è pertanto lunga il doppio.

⁷⁷ La perdita dell’occhio della ragazza alla fine della vicenda viene interpretata da Lenihan come il prezzo da pagare per l’oro ricevuto: “[t]he loss of her eye in the end is a high price to pay for the gold she receives” (Lenihan & Green 2004, 11). A proposito del denaro donato dalle fate, va sottolineato che esso va speso subito perché solitamente scompare dopo poco, come accade in questa storia: “[a]nd by the third day all was spent except one or two o’ the gold goins – sovereigns, you’d call ’em, I s’pose. But the following morning, when the old father put his hand in his pocket where they were, to get ’em, there was nothing there, dry leaves” (110).

⁷⁸ Le citazioni lunghe inserite in questo sottoparagrafo e nei due successivi sono tutte tratte da Lenihan & Green 2004.

[...] only in the last two to three centuries” (Tatar 1987, XIV).⁷⁹ Essendo narrate da e per adulti, “[a]ll the ancient classic fairy tales have always been scary and dark” (frase attribuita all’attrice Helena Bonham Carter, interprete, fra gli altri, del personaggio di Bellatrix LeStrange nei film tratti da *Harry Potter* (1997-2007) di J. K. Rowling). Dello stesso parere è il regista Tim Burton – ex compagno dell’attrice –, il quale sostiene che le fiabe sono “extremely violent, symbolic and disturbing” (Salisbury 1995, 3 in Ray 2010, 209). Basti pensare ai ‘cunti’ di Giambattista Basile, alle raccolte dei Grimm prima che venissero ‘trasformate’ e presentate nelle loro versioni edulcorate, e, ovviamente, a molte fiabe irlandesi, spesso ambientate di notte e popolate da *fairies* minacciosi che turbano gli esseri umani che incontrano – e, con essi, lettori e uditori –, come accade anche nelle storie raccolte da Lenihan.

In *Meeting the Other Crowd*, come suggerisce il titolo della traduzione italiana, ossia *Le creature della notte*, gli incontri ‘soprannaturali’ narrati avvengono essenzialmente nelle ore di buio, nel lasso di tempo compreso tra il tramonto e l’alba, fino a quando il canto del gallo segna la divisione “between the realms of darkness and daylight” (Lenihan & Green 2004, 54).⁸⁰ Difatti, come viene messo in evidenza in diverse narrazioni fiabesche, è nell’oscurità che, solitamente, i *fairies* si manifestano. Per citare un esempio, si pensi a *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906) di James Matthew Barrie,⁸¹ dove le fate che popolano i noti giardini di Londra, descritte come “a multitude of small people” (Barrie 1910, 48) – per nulla somiglianti a quelle irlandesi –, escono allo scoperto alla cosiddetta ‘ora della chiusura’ (*closing of the gates*), quando cala la sera e i cancelli del parco chiudono al pubblico. Se il canto del gallo delle storie raccolte da Lenihan segna il passaggio dal buio alla luce, l’ora della chiusura dei giardini londinesi simboleggia il passaggio dal di alla sera, trasformando quello che di giorno è un luogo ordinario in un mondo incantato. Pertanto, è di sera che gli alberi si animano e le fate, che lungo il giorno fingono di essere altro, soprattutto fiori, escono dai loro nascondigli

⁷⁹ La cosa viene sottolineata anche da Elliott B. Gose, il quale, parlando di ‘racconti meravigliosi’, afferma che “the Irish wonder tale was usually addressed to an adult audience” (Gose 1985, xiii).

⁸⁰ Secondo Lenihan, i *fairies* sono visti principalmente “at night or in gloom”, momenti in cui si è più insicuri e suscettibili, poiché la vista è ridotta e tutte le paure affiorano; e perché, essendoci più silenzio, si è più inclini a pensare (Lenihan 2004, 16-17).

⁸¹ Si tratta di sei capitoli, dal tredici al diciotto, estrapolati da *The Little White Bird* (1902), primo libro di Barrie in cui compare il personaggio di Peter Pan, diventato noto grazie a *Peter and Wendy* (1911).

per giocare, divertirsi e passare piacevoli serate danzanti accompagnate dalla musica soave del flauto di Pan. Il fatto che queste creature restino nascoste fino al tramonto, oltre a essere spiegato nel testo, viene sottolineato anche in una delle illustrazioni di Arthur Rackham che accompagnano la storia,

per l'appunto intitolata "Fairies are all more or less in hiding until dusk".



Fig. 15 - "Fairies are all more or less in hiding until dusk". Barrie 1910.

In questa illustrazione (Fig. 15) di una scena diurna – ossia una passeggiata nel parco –, le fate vengono ritratte mentre sono nascoste sotto le radici di un albero, e quindi sotto terra. Si tratta di un'immagine rappresentativa dei *fairies* delle Isole britanniche – abituati a vivere "underground" (Briggs 2002, 14) –, che rimanda inevitabilmente alle storie sui *fairies* irlandesi, i quali, si ricorda, prendono il nome dalle loro dimore sotterranee (*sídh*). Da queste essi uscirebbero di notte, specialmente in determinati periodi dell'anno, per sbrigare le loro faccende, coinvolgendo spesso degli esseri umani ai quali si rendono visibili per chiedere un favore o l'altro, che sia la risposta a una domanda,⁸² il contatto durante un parto, l'aiuto durante un

funerale o l'arbitraggio di un incontro sportivo, come mostrano alcune delle testimonianze riportate nella raccolta in analisi.

Esaminando il volume di Lenihan è infatti possibile constatare che gli incontri tra mondo umano e mondo fatato, oltre ad avvenire principalmente di notte, si verificano per lo più nei mesi di maggio e novembre – i quali, secondo le antiche credenze pagane, segnano, rispettivamente, il passaggio

⁸² Diverse storie del folklore irlandese raccontano che i *fairies* sono ossessionati da una domanda: sapere che sarà di loro nel Giorno del giudizio. Nella raccolta di Lenihan si identificano due esempi: "The Vicious Fairies", in cui viene spiegato che i *fairies* diventano maligni perché apprendono che saranno solo gli esseri umani a salvarsi, e "The Fallen Angels", dove sono descritti come angeli caduti.

dall'inverno all'estate e dall'estate all'inverno⁸³ –, e si incentrano su richieste particolari. È questo il caso di “A Fairy Funeral”, racconto narrato in prima persona da Francie Kennelly, protagonista di un'avventura notturna ambientata nella contea di Clare.

WHEN I WAS about nineteen years old, now, I came home one night about one o' clock, and my father sent me up to the back o' the hill to have a look at a cow that was on the point o' calving. I went up, anyway. 'Twas a grand⁸⁴ night in the month o' May. There was a kind 'o frost in it, a dew. And that time there was corncrakes, and you'd love to hear 'em on a soft night like that. (49)

Come dimostra l'estratto, l'ambientazione della storia è specificata fin da subito: una notte di maggio, durante la quale Francie si smarrisce e si ritrova nel bel mezzo di una veglia funebre, in una casa gremita di persone. Insieme, come spesso accade, ci sono *fairies* e “people that was swept sometime or another” (Lenihan & Green 2014, 50), ovvero persone da essi rapite e portate nel loro mondo per diversi motivi.⁸⁵ Confermando quanto viene enfatizzato nella citazione che introduce il racconto, e cioè che “*the fairies, o' course, to do anything right, they had to have one live person*” (49), il protagonista narra di come viene invitato a portare una bara dalla casa al forte dove viene seppellita giusto in tempo, prima dell'arrivo del giorno: “[t]hey filled up the grave, when they had it flattened out with the shovels, a cock crew. And like that! – inside five seconds there was no one there but myself” (53). Come suggerisce

⁸³ L'inizio dell'estate è segnato dal *May Day*, celebrato in Irlanda all'inizio di maggio e corrispondente all'antica festa celtica di *Bealtaine*, “one of the most important of the year in olden times” (O'Sullivan 1942, 333). Halloween corrisponde invece alla festa di *Samhain*, e, “according to the old Gaelic reckoning, [...] is the first night of winter” (Yeats 1888, 3), la notte in cui “they [the fairies] dance with the ghosts” (23), perché le porte dell'altro mondo sono aperte. Come sottolinea Lenihan, “[o]n November Eve, as well as May Eve, it was regarded as very dangerous to be outdoors come darkness, for on those nights above all others the fairies were on the move and anything might happen to a person who met them” (Lenihan & Green 2004, 286). In irlandese, *Bealtaine* e *Samhain* significano, rispettivamente, ‘maggio’ e ‘novembre’.

⁸⁴ A proposito dell'aggettivo *grand*, si specifica che, in Irlanda, esso può avere significati diversi: “[a]s well as meaning ‘fine’, or just ‘okay’, ‘grand’ can also mean substantial and pleasant” (Mullally 2017).

⁸⁵ In numerose storie accadute che, una volta entrati nel mondo fatato, “a glorify replica of this [world]” (O'Connor 1920, 553), i protagonisti dei *fairy tales* spesso incontrano “dead relatives dwelling inside” (Thompson 2005, 194). A volte si tratta di persone realmente morte; altre volte, invece, di persone rapite dai *fairies* e credute morte perché scomparse.

Lenihan nelle annotazioni, il fatto che il narratore concluda il suo racconto sottolineando che i *fairies* hanno bisogno di una persona viva in determinate situazioni comporta inevitabili riflessioni sulla loro natura: se necessitano di esseri viventi, vuol dire che essi non lo sono; sono quindi morti o, quanto meno, “*something in between*” (54), esseri a metà tra un mondo e l’altro.⁸⁶

In aggiunta a quelli evidenziati, in questa storia è possibile riconoscere altri elementi narrativi e tematici caratterizzanti molti *fairy tales* irlandesi. Ad esempio, come accade in “The Fairy Frog”, viene sottolineata la regola secondo la quale, se non si vuole restare imprigionati, non si deve mai mangiare – e per molti neanche bere – quando si è tra gli esseri fatati, perché “[i]f you eat one bite with ’em, they have you” (Lenihan & Green 2004, 51). La presenza di un prete al funerale fatato – un “red-haired young man” rapito dalle fate perché “[t]hey have to have every kind of a person” (52) – è invece sintomatica del sincretismo religioso che contraddistingue l’isola e i suoi racconti fin dal Medioevo. Infine, la capacità dei *fairies* di sparire all’improvviso, oltre a indicare che essi sono in grado di decidere in autonomia quando rendersi visibili, mostra che il mondo parallelo abitato da queste creature non è separato, bensì sovrapposto a quello ‘reale’, col quale si interseca dando vita a vicende straordinarie.

Sempre di notte, questa volta in autunno e nella contea di Limerick, si svolge il racconto che, nel volume di Lenihan, segue quello appena analizzato, ovvero “Refereeing a Fairy Hurling Match”. Narrata in terza persona da uno *storyteller* a cui la vicenda è stata raccontata dal suo protagonista, anche questa storia chiarisce l’ambientazione sin dall’*incipit*:

THERE’S A FORT a couple o’ miles from here, on the road to Askeaton, and this man I know, he told me he was coming home one night at about twelve o’clock. ’Twas a moonlit night in the autumn. And there was a hill where this fort was, so he had to get off his bicycle to walk up. (55)

Come quella precedente, questa breve narrazione ruota intorno a una richiesta dei *fairies*. Nello specifico, al protagonista viene chiesto da un piccolo uomo, un uomo fatato, di arbitrare un’importante partita di hurling; una richiesta alla quale, essendo a conoscenza di molte storie di gente finita nei guai per non avere assecondato le richieste del Piccolo Popolo, non può sottrarsi. Nonostante la trama poco elaborata – finito l’incontro, il protagonista è libero di

⁸⁶ Si tratta di riflessioni che, ancora una volta, evidenziano lo stretto legame tra fate e fantasmi, fra mondo dei vivi, mondo dei morti e mondo ‘magico’.

rincasare, convinto che non avrebbe più percorso quella strada di notte perché, come è stato già sottolineato, sa che è meglio non avere a che fare con ‘Loro’ –, il racconto risulta essere significativo perché consente di affrontare un tema centrale: l’irlandesità dei *fairies*, che con la loro controparte umana condividono diversi valori e tradizioni. Come evidenzia Lenihan nelle sue annotazioni, gli sport della Brava Gente sono quelli tradizionali irlandesi: “*hurling, Gaelic football, perhaps wrestling, horse racing*”; immaginare queste creature giocare a calcio sarebbe “[s]o un-Irish as to be almost laughable. It would be the same as them driving cars: somehow ridiculous” (Lenihan & Green 2004, 58). Allo stesso modo, “*the Good People speak Irish*” (64) e suonano strumenti musicali generalmente associati all’Irlanda – come il violino, la cornamusa e, talvolta, l’arpa –, producendo melodie ultraterrene e meravigliose per le quali sono famosi, come sottolinea la citazione che introduce “A Musician’s Story”, menzionata in precedenza. In altre parole, si può dire che gli esseri fatati dell’Isola di Smerlando, possedendo certi usi e costumi, e incarnando determinati valori, rappresentano un modello di quella identità costruita a partire dai decenni del *Celtic Revival* grazie al lavoro di associazioni come la *Gaelic League* e la *Gaelic Athletic Association* (*supra* Capitolo 1), e, pertanto, possono essere definiti come dei ‘veicoli’ di cultura irlandese, “a cultural thing, of a particular time and place” (Lenihan 2004, 16), depositari della cosiddetta *Irishness*.⁸⁷

Mentre i protagonisti degli esempi appena mostrati riescono a uscire incolumi dai loro incontri con le creature della notte, altri subiscono invece tragiche conseguenze, soprattutto se si dimostrano irrispettosi verso i *fairies* e il loro mondo. Per citare alcuni esempi, si pensi, per iniziare, alla povera ragazza di “The Fairy Frog”, che viene accecata per non avere rispettato le regole delle fate. Al protagonista di “The Eel”, un impagiatore di tetti – mestiere comune nell’Irlanda del passato⁸⁸ – che, dopo avere interferito con il Popolo fatato

⁸⁷ Nello specifico, nella sua introduzione, Lenihan scrive: “[p]erhaps the fairies are a cultural thing, of a particular time and place, like those who believe in them. A proof of this might be that they ride horses, never drive cars. They play hurling, Gaelic football, never soccer, bowls (iron!), chess, etc. They fight with sticks, hurleys, not with guns, knives (hardly, since they fear steel). Note: These things they are associated with are natural, of the landscape” (Lenihan 2004, 16). Quest’ultima affermazione è particolarmente significativa poiché indicativa del legame tra *fairies* e natura, il quale verrà approfondito in uno dei successivi sottoparagrafi.

⁸⁸ A tal proposito, il narratore della storia in questione afferma: “he was a thatcher. Remember now, thatching at the time was a trade as big as the blacksmith’s. Every parish had one at least, because nearly all o’ the houses were thatched, as well as all the stables and outhouses” (Lenihan & Green 2004, 92). In Irlanda esistono diverse testimonianze del cosiddetto *thatching*, e cioè

facendo a pezzi un essere misterioso incontrato per tre volte all'imbrunire, viene punito con la perdita di un piede.⁸⁹ Al prete e agli abitanti di Crusheen in "The Vicious Fairies", minacciati da un essere fatato, un abile violinista, e costretti a non potere viaggiare di notte, almeno fino alla fine degli anni Cinquanta, "when cars began to get a bit plentiful" (Lenihan & Green 2004, 36). E, infine, a Seán, giovane protagonista sventurato di "The Barefield Banshee", il quale, per avere infastidito una *banshee*, di solito raffigurata come una creatura terrificante ma innocua, riceve "a slap of her hand across the face" (216); uno schiaffo che, da quella notte, lo segnerà a vita fisicamente e mentalmente.

A proposito della *banshee*, figura introdotta in precedenza, nonché uno degli esseri più spaventosi che popolano i *fairy tales* irlandesi e contribuiscono a marcare il loro lato oscuro, alcune precisazioni si rendono necessarie. In *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*, Yeats definisce questa creatura nel seguente modo: "[t]he *banshee* (from *ban* [*bean*], a woman, and *shee* [*sidhe*], a fairy) is an attendant fairy that follows the old families, and none but them, and wails before a death" (1888, 108). Sebbene molti folkloristi concordino sul fatto che il suo nome corrisponda etimologicamente a "*bean sidhe*, or 'woman fairy,' they do not categorize her as a fairy (or member of the *sidhe*) but rather as a distinct, solitary creature of unknown origin who 'follows' old Irish families, lamenting their dead" (Chaplin 2013, 136).⁹⁰ Cionondimeno, Lenihan ha deciso di includere ugualmente questa creatura nella sua raccolta di *fairy stories* riportando diversi racconti che la vedono protagonista, giustificando la sua scelta con tre motivazioni: "[s]he very clearly belongs to the otherworldly"; "she displays some of the traits of the Good People", come l'incapacità ad attraversare i corsi d'acqua; e, per finire, alcuni dei suoi informatori sono stati "very definite in regarding her as one of them" (Lenihan & Green 2004, 200). Lasciando da parte il dibattito, nel quale non si intende intervenire in questa sede, ciò che si può affermare per certo è che la figura della *banshee*, contraddistinta dal suo pianto malinconico e terrificante, consente di sottolineare ulteriormente quanto "*the fairy and the ghost worlds*

l'arte di costruire tetti con vegetazione secca come la paglia. Si pensi, per esempio, alle case colorate del villaggio di Adare, nella contea di Limerick.

⁸⁹ L'uomo definisce la creatura incontrata come un'anguilla bizzarra. In realtà, si tratta di "one o' the people that live in those lakes, carrying a message to some other lake" (Lenihan & Green 2014, 101), e quindi di un *fairy* d'acqua.

⁹⁰ Riguardo le sue origini, Patricia Lysaght osserva che, secondo una delle diverse spiegazioni possibili, "a woman who was a professional keener in this life could become a banshee after her death" (Lysaght 1974-1976, 95).

are associated in the Irish mind" (187). Infatti, questo personaggio ultraterreno è a volte accompagnato da un altro presagio di morte: "the coach-a-bower (*cóiste bodhar*) – an immense black coach, mounted by a coffin, and drawn by headless horses driven by a Dullahan", un 'fantasma' senza testa (Yeats 1888, 108).⁹¹ Come spiega lo *seanchaí* del Munster nelle sue annotazioni, esistono diversi racconti sulla provenienza e la funzione di questo veicolo ultraterreno, descritto, a seconda dei casi, come: "devil's coach, transport for the banshee, omen of death, [...] the fairies' hearse" (Lenihan & Green 2004, 194).⁹²

Riassumendo quanto detto finora attraverso gli esempi tratti da *Meeting the Other Crowd*, si può in definitiva asserire che, nelle fiabe irlandesi, le ambientazioni tetre e inquietanti sono ricorrenti, e che le fate raffigurate non corrispondono propriamente alle creature buone e gentili che appaiono nelle narrazioni fiabesche *mainstream*; un dato di fatto che è stato sottolineato anche da Steve Lally nell'introduzione della sua raccolta di *fairy stories* gotiche pubblicata insieme alla moglie Paula. Premettendo che il termine "'fairies' is merely an Anglicisation for something that cannot be defined or pigeon-holed, just like the Sidhe themselves", lo *storyteller* originario di Sligo mette in risalto che "the fairies of Ireland are not the magical or elaborate fairies that we know from stories such as *Cinderella* or *Peter Pan*, [...] nor are they the delicate sweet fairies we see in a Disney film" (2018, 11).⁹³ Cosa importante, questo lato oscuro, evidente e predominante nelle

⁹¹ Questo essere leggendario 'oscuro' del folklore irlandese viene solitamente raffigurato in due modi: come un cocchiere decapitato o come un cavaliere con la testa mozzata (talvolta portata in mano o sotto il proprio braccio). Queste due tipologie di rappresentazione del *dullahan* si ritrovano, rispettivamente, nella ballata "The Death Coach" e nel racconto "The Headless Horseman" – testi inclusi in *Fairy Legends*, la raccolta ottocentesca di Croker menzionata in precedenza. In merito alla seconda tipologia, si tratta di una figura presente in diverse storie del folklore dell'Europa settentrionale; un figura che, fra le altre cose, ha ispirato il cavaliere senza testa del racconto "The Legend of Sleepy Hollow" di Washington Irving, pubblicato per la prima volta in *The Sketch Book* (1820) – antologia che include anche le storie di Natale che probabilmente ispirarono Charles Dickens per i suoi racconti natalizi, a partire da *A Christmas Carol* – e liberamente adattato da Tim Burton nel film *Sleepy Hollow* (1999).

⁹² Alle creature 'oscure' appena menzionate si aggiunge il *púca*, definito da Croker come "the Evil one" (Croker 1834, 152). Si tratta di un *fairy* solitario, uno spirito novembrino proteiforme che parla con voce umana, può assumere "many shapes – is now a horse, now an ass, now a bull, now a goat, now an eagle", e, come gli altri *fairies*, può essere benevolo o malevolo (Yeats 1888, 94). A questa figura sono legati diversi luoghi del paesaggio irlandese, come il Carrigaphoooca Castle (contea di Cork).

⁹³ Che le fate irlandesi non siano "cute little creatures with transparent wings and sparkling wands, kindly leaving money under children's pillow for fallen-out teeth" (Lenihan & Green 2004, 330), immagine diffusa nell'immaginario collettivo, lo sottolinea anche Lenihan nelle annotazioni che seguono l'ultimo racconto incluso nella sua raccolta: "The Shanaglish Weaver",

fiabe e nelle fate irlandesi, caratterizza anche alcuni dei racconti di Lenihan destinati ai bambini, come dimostrano *A Spooky Irish Tale for Children* (1996) e *Gruesome Irish Tales for Children* (1997),⁹⁴ e non soltanto quelli indirizzati agli adulti, come quelli contenuti nella raccolta qui analizzata. Una raccolta che, come si vedrà a breve, esprime la sua *Irishness* non solo attraverso gli aspetti appena esaminati, ma anche, e soprattutto, tramite il linguaggio utilizzato.

3.3.2. Tra oralità e irlandesità: alcune riflessioni linguistiche

In un certo qual modo, il volume di Lenihan può essere considerato un prodotto ibrido, e questo per almeno due ragioni. Oltre a rappresentare il risultato dell'incontro tra oralità e scrittura, visto che corrisponde a un lavoro di trascrizione di storie narrate oralmente, le quali conservano caratteristiche tipiche del linguaggio parlato, il testo vede la luce nel 'terzo spazio' anglo-irlandese, sicché la lingua utilizzata per raccontare queste vicende tipicamente irlandesi – per le ambientazioni descritte, i personaggi coinvolti e i temi affrontati – è l'inglese, la cosiddetta 'lingua del colonizzatore'; ma pur sempre l'inglese d'Irlanda, lo Hiberno (o Irish) English.⁹⁵ Si tratta di uno spazio in cui,

dove si suppone che il protagonista viene ucciso dai *fairies*. A tal proposito, si ricorda che le fate vengono descritte come esseri maligni e dispettosi in diverse narrazioni, come accade nel film *Labyrinth*, diretto da Jim Henson nel 1986, e, di conseguenza, nella sua trasposizione letteraria, *Jim Henson's Labyrinth: The Novelization*, pubblicata da A. C. H. Smith nel 2014. Nello specifico, in una delle prime scene del film, la giovane Sarah (interpretata da Jennifer Connelly) – pronta a percorrere il labirinto del re dei goblin, Jareth (David Bowie), per salvare il fratellastro Toby – scopre che le fate non sono come le aveva sempre immaginate quando, nel tentativo di soccorrere quella appena caduta a terra per essere stata colpita dallo gnomo Hoggle, viene da questa morsa: "[s]he ran to where the fairy was lying on the ground, wings quivering and shriveling. 'Poor thing!' she exclaimed. She picked it up gently in her fingertips and tuned accusingly to the fairy-slayer. 'You monster.' She felt a sharp pain, as from broken glass. The fairy had bitten her finger. 'Oh!' Sarah dropped the fairy and stuck her finger in her mouth. 'It bit me,' she muttered around her finger. 'Course she did,' the little man chuckled. 'What do you expect fairies to do?' 'I...' Sarah was frowning, perplexed. 'I thought they did – well, nice things. Like granting wishes.' 'Ha!' his eyebrows went up, and he chortled. 'Shows what you know then, don't it?' He raised his spray can and casually hit another bluebell with it. A second shimmering fairy fell down, turning brown like a leaf in autumn" (Smith 2014, 42-43).

⁹⁴ In un'intervista fatta in occasione della pubblicazione di *Irish Tales of Mystery and Magic*, Lenihan ha giustificato la sua scelta di indirizzare ai bambini *fairy tales* ritenuti 'spaventosi' dichiarando: "Cinderella had no status in our house [...] What the children wanted was blood and guts, and that's what they got. But none of them ever had any nightmares" (Kelly & Lenihan 2006, 279).

⁹⁵ Lenihan segue l'approccio di chi, durante gli anni del Rinascimento celtico, come Yeats, scelse di pubblicare i *fairy tales* raccolti in inglese irlandese, per consentire una maggiore

in aggiunta, si inserisce una terra di emigrazione ‘cara’ al popolo irlandese, ossia gli Stati Uniti d’America, giacché la raccolta è il frutto della collaborazione con un’*editor* americana.

Nella sezione “Author’s Note” posta all’inizio del libro, viene sottolineata la volontà di Lenihan e Green di avere cercato di preservare il più possibile il tono, lo stile e la sintassi dei vari *storytellers* – per lo più uomini di campagna anziani⁹⁶ –, apportando alcune modifiche soltanto “to clarify the speaker’s intent or occasionally substitute an English term for an Irish one”. Di conseguenza, nel testo è possibile individuare diverse peculiarità del linguaggio orale (e colloquiale) che si è deciso di conservare al fine di offrire un lavoro ‘fedele’ alle fonti.⁹⁷ Innanzitutto, evidenziando che quelle raccolte sono storie di esperienze personali o tramandate in famiglia, tra amici e conoscenti – e quindi di *fairy tales* narrati in una prima persona che si mescola alla terza nel caso di vicende raccontate indirettamente –, si nota che è stata mantenuta la voce dei diversi narratori attraverso l’uso dei pronomi personali di prima persona.⁹⁸ Pertanto, le storie, in origine raccontate personalmente a Lenihan, finiscono per rivolgersi ‘direttamente’ ai lettori, continuamente chiamati in causa e sollecitati a riflettere sugli eventi riferiti, come se fossero uditori di un tempo seduti attorno al fuoco – o, per fare un esempio più attuale, in un buon pub irlandese.⁹⁹ Ad esempio, il narratore di “Fallen Angels” – ossia Kennelly, lo stesso di “A Fairy Funeral” –, tramite l’uso del pronome personale *you*,

diffusione, restando comunque ‘fedele’ alle fonti. E, allo stesso tempo, segue l’approccio di chi, come Jeremiah Curtin, si occupò di trascrivere storie da fonti orali, con la differenza che, mentre Curtin le trascrisse da fonti orali in irlandese, con l’aiuto di interpreti, egli le raccoglie da *storytellers* che le raccontano in inglese, segno dell’indebolimento della lingua autoctona, come viene spiegato nell’intervista con Gentile: “[i]t has to be mainly English speaking simply because the Irish speaking areas are not very widespread now” (Gentile 2009, 162).

⁹⁶ Si tratta essenzialmente di uomini perché, come osserva Lenihan, “in Ireland, for some odd reason, the women [...] know the stories, but they don’t talk. The older women. And I think that’s a cultural thing. It was the man who usually did the business at the fair, at the market or whatever, and the women sat in the background” (Gentile 2009, 160).

⁹⁷ Negli esempi che seguono, i vari fenomeni descritti sono indicati in grassetto quando riportati in citazioni lunghe o in tabelle.

⁹⁸ Nella penultima pagina del libro, quella dedicata ai ringraziamenti, Lenihan riporta i nomi degli *storytellers* che gli hanno raccontato le storie raccolte, quelli scomparsi e quelli ancora in vita.

⁹⁹ Tutt’oggi in Irlanda, oltre a serate dedicate a esibizioni di musica e danze irlandesi, nei pub vengono organizzate sessioni di *storytelling*, con l’intento di intrattenere il pubblico e, allo stesso tempo, diffondere le storie del patrimonio narrativo irlandese.

si rivolge al suo interlocutore – e quindi ai lettori – fin dal primo rigo del preambolo che introduce la storia narrata parlando dell’origine dei *fairies*:

November, as **you** know, is a very lonesome month. (38)

Terminata la sua introduzione, l’uomo della contea di Clare, inizia a raccontare, in terza persona, una vicenda che ruota intorno all’incontro novembrino che ha per protagonisti un prete, un giovane servitore e gli angeli caduti, enfatizzando che si tratta di una storia del posto:

There was this man, and he came from the same quarter as **myself** – only about a half mile over there. (39)

Una storia nella quale Kennelly, di tanto in tanto, si intromette commentando, esprimendo proprie considerazioni, come succede nella conclusione:

And there was never, as far as **I** heard, a priest killed in the diocese o’ Killaloe, ever since with the fallen angels. (48)

Fra le caratteristiche tipiche del linguaggio orale che è possibile rintracciare in tutto il volume si distinguono due fenomeni predominanti di riduzione delle parole: la contrazione e l’abbreviazione, come dimostrano alcuni esempi riportati nella seguente tabella.

Contrazioni		Abbreviazioni	
<i>I’ll</i> (<i>I will</i>)	<i>where’s</i> (<i>where is</i>)	<i>o’</i> (<i>of</i>)	<i>an’</i> (<i>and</i>)
<i>’tis</i> (<i>it is</i>)	<i>needn’t</i> (<i>need not</i>)	<i>’em</i> (<i>them</i>)	<i>cause</i> (<i>because</i>)
<i>d’you</i> (<i>do you</i>)	<i>s’pose</i> (<i>suppose</i>)	<i>’round</i> (<i>around</i>)	<i>cuttin’</i> (<i>cutting</i>)

Tab. 4 - Contrazioni e abbreviazioni in *Meeting the Other Crowd*.

In merito alle contrazioni, elencate nella colonna a sinistra (Tab. 4), si osserva che il verbo *suppose*, coniugato sempre alla prima persona singolare del presente, è indicativo del fatto che i vari *storytellers*, a prescindere dalla narrazione di un’esperienza vissuta o di un fatto riportato, spesso esprimono il loro punto di vista sulle vicende narrate. Ricordando che si tratta di storie raccontate da gente ‘umile’, perlopiù contadini, pescatori e operai anziani, come altro fenomeno frequente, si può indicare l’alternanza continua dei tempi verbali, tra presente e passato – tipica, ad esempio, anche dei racconti

inclusi nelle antologie fiabesche yeatsiane –, di seguito segnalata attraverso alcuni estratti estrapolati, rispettivamente, da “The Rats from the Ashes”, “A Fairy Mansion” e “The Fairies Get Set on a Whole Family”.

But when she **saw** him coming, she **says**, before ever he opened his mouth, “I know what you’re coming for. And I know what you said about my daughter, too.” (83)

So, the last pub he went into, the man o’ the pub **said**, “He’s gone about an hour.” You see, Jack’s mother was from Ogonnelloe. “He’s gone down to Ogonnelloe to the mother’s place to stay the night,” **says** he, “because he’s too drunk to go home.” (189)

“How’s the patient today?” **says** she.

“If ’tis anything,” **says** the father, “’tis worse he is since you was here last.”

“Why don’t you go down to Liscannor?” she **said**. “There’s a great priest there. He has great power. He can cure people.”

“Begod,” he **said**, “I’d go to Limerick if I thought there was a priest there that could cure him.” (305)

E altrettanto frequenti, come si può notare nei prossimi tre esempi, tratti da “The Vicious Fairies”, sono: l’uso dei puntini sospensivi, rappresentazione grafica di digressioni, esitazioni e pause utilizzate dallo *storyteller* per creare momenti di *suspense*;

He was moving towards ’em all the time, and for the first time they saw his face. ’Twas yellow and wrinkled, a face that must be as old as ... as the hills. ’Twasn’t natural. (30)

la ripetizione contigua del soggetto tramite espressioni anaforiche – e quindi il pronome soggetto che segue immediatamente il sostantivo –, per dargli enfasi;

Now, **the parish priest, he** was never a troublesome man. (29)

e, sempre per dare enfasi, l’inversione sintattica di soggetto e verbo nelle frasi dichiarative.

“One minute, Father!” **says he**. “I want you to do something for me.” (26)

Questo caso di marcatezza sintattica, oltre a essere indicativo della provenienza orale dei racconti trascritti, rappresenta un fenomeno sintomatico dell’influenza

nell'*Irish English* della lingua irlandese, *Gaeilge*, la quale, a differenza di quella inglese, prevede una struttura sintattica che, nelle frasi dichiarative, segue l'ordine VSO (verbo-soggetto-oggetto) e non quello SVO (soggetto-verbo-oggetto).¹⁰⁰ Infatti, il linguaggio utilizzato nelle storie incluse nel volume di Lenihan non porta semplicemente i segni di un linguaggio orale, ma, più precisamente, di un linguaggio orale che corrisponde all'inglese parlato in Irlanda – in questo caso nella parte sud-occidentale dell'isola –, una varietà di inglese contraddistinta da diverse caratteristiche, come l'utilizzo del pronome personale di seconda persona *ye*.

“*Ye* have a daughter, I'm told.”

[...] “I want her to come with me until this time tomorrow night. Will *ye* let her come? And I give *ye* my word of honor that no harm will come to her. I'll bring her back here safe and sound tomorrow night.” (104)

Come dimostra l'esempio tratto da “The Fairy Frog”, dove il *fairy gentleman* chiede ai genitori della ragazza protagonista del racconto di poterla portare con sé nel mondo fatato, *ye* viene generalmente usato nell'*Irish English* come forma plurale del pronome *you*.¹⁰¹ La suddetta contaminazione si manifesta inoltre in maniera evidente attraverso la presenza di prestiti linguistici, nonché di diversi casi di commutazione di codice (*code-switching*). Nei racconti sono infatti inserite parole, espressioni e intere frasi in irlandese, ‘spiegate’ o tradotte in inglese nel corpo del testo, nelle note e nelle riflessioni che lo accompagnano. In aggiunta ai termini irlandesi afferenti alla sfera *fairy* già incontrati in precedenza, se ne individuano altri appartenenti a diversi campi semantici, tutti di seguito elencati in ordine alfabetico insieme al significato specifico che assumono nelle storie in cui compaiono.

<i>cillín</i>	un luogo di sepoltura irlandese storico
<i>ciseachs</i>	ponticelli che attraversano la strada

¹⁰⁰ Tenendo conto dell'esistenza di differenze regionali che caratterizzano questa variante – considerata ‘conservativa’ “because it has held on to certain traits of the Elizabethan English that shaped it more than four centuries ago” (Nordquist 2020) –, si ricorda che, in questo caso, si tratta dell'inglese irlandese parlato da persone anziane nella parte sud-occidentale dell'isola, tra il Munster e il Connacht, nel trentennio che va dalla metà degli anni Settanta del Novecento ai primissimi anni del Duemila. Per un approfondimento sulle caratteristiche dei dialetti anglo-irlandesi, si rimanda a Filppula 2002. Sulle caratteristiche dell'inglese irlandese, si vedano Melchers & Shaw 2003; Cambria 2012 e 2014.

¹⁰¹ L'utilizzo di questa forma trova le sue radici nell'*Early Modern English* (Hickey 1983, 47).

<i>cóiste bodhar</i>	il carro funebre delle fate irlandesi
<i>cuaird</i>	riunione serale/visita notturna
<i>fíor-lár</i>	cavallo fatato
<i>piiseógáí</i>	fattucchiera tipica del folklore irlandese
<i>poitín</i>	antico liquore irlandese di elevata gradazione alcolica
<i>ragairne</i>	riunione serale/visita notturna
<i>sceach</i>	biancospino
<i>sí-gaoith</i>	vento fatato
<i>sinneán gaothach</i>	turbine di polvere
<i>sióga</i>	esseri fatati
<i>sruthán</i>	torrente

Tab. 5 - Parole irlandesi in *Meeting the Other Crowd*.

A questi termini (Tab. 5) si aggiungono intere frasi in irlandese, le quali permettono di riflettere su come la lingua ‘indigena’, nonostante il forte declino, sia ancora viva in determinati luoghi dell’Isola di Smeraldo – le cosiddette aree del *Gaeltacht* –, tra determinate categorie di persone, e, soprattutto, fra i *fairies*.

1. “ <i>Go bhfanfaidh sibh sámh agus socair ann</i> ” (153)
“Che possiate vivere sicuri e in pace”
2. “ <i>fan liom</i> ” (193)
“stai con me”
3. “ <i>mo ghrá do léim, a shean-bhéim céachta</i> ” (260)
“un bel salto per essere un vecchio aratro”
4. “ <i>féach an fear ag faire orainn</i> ” (270)
“Guardate quell’uomo; ci sta osservando”
5. “ <i>Oh, is amhlaidh a sciobadh í</i> ” (287)
(frase usata per dire che una donna che moriva di parto era stata presa dalle fate)

6. “ <i>Tá mo bhean is mo chlann thuas ansin</i> ” (299)
“Mia moglie e la mia famiglia stanno lassù”
7. “ <i>Tanan ’on diabhal</i> ” (307)
“La tua anima al Diavolo”

Tab. 6 - Frasi irlandesi in *Meeting the Other Crowd*.

Infatti, gli enunciatori di queste frasi corrispondono, a seconda dei casi, agli esseri umani o a quelli fatati protagonisti delle varie vicende raccontate. Per esempio, la prima frase riportata in tabella (Tab. 6) viene detta nella storia “The Fairy House” – ambientata attorno al 1860, dopo la Grande Carestia – da alcuni invitati (esseri umani) alla festiciola data per la benedizione della nuova casa di una giovane coppia (i nonni di chi narra la storia); una casa costruita ‘per sbaglio’ su un sentiero fatato.¹⁰² La quarta espressione, la si incontra invece nella prima delle “Three Stories of Priests Who Can See the Other Crowd”, e coincide con l’esclamazione di un *fairy* che, mentre gioca a hurling al chiaro di luna insieme ad altri *fairies*, scopre che un uomo, John Joyce, li sta guardando. Anche la sesta è pronunciata da un essere fatato, e compare nella seconda delle “Two Changeling Stories”, quando un *changeling*, messo alle strette, rivela la sua vera identità.¹⁰³

Si tratta di parole e frasi irlandesi alle quali si aggiunge tutta una serie di riferimenti culturali – nello specifico, *extralinguistic cultural references* (ECR), e cioè quelli che Jan Pedersen, a proposito di traduzione e sottotitolazione, definisce come “references to places, people, institutions, customs, food etc. that you may not know even if you know the language in question” (2011, 44) – appartenenti a diverse sfere, come quella sociale, quella storica e quella geografica. È dunque possibile riconoscere riferimenti culturali irlandesi, nazionali e locali, espliciti – come ‘Guinness’, l’iconica birra; ‘ESB’ (*Electricity Supply Board*), compagnia elettrica statale; ‘spoiled combs’, un gioco di carte; e ‘Seàn Pheadair’s pub’ e ‘Ashe’s pub’, il primo

¹⁰² Le traduzioni delle frasi elencate in tabella sono tratte dall’edizione italiana della raccolta, fatta eccezione per la quinta, per la quale sia nel testo inglese che in quello in italiano non viene indicata una traduzione bensì una spiegazione.

¹⁰³ Come osserva Lenihan nelle sue riflessioni a seguito del resoconto, “*the changeling speaks Irish. This was commonly believed of the fairies, that Irish was – and is – their native language*” (Lenihan & Green 2004, 299).

a Doolin, l'altro ancora in attività a Camp – e riferimenti allusivi, come nel caso della frase “[i]t couldn't be a snake – in Ireland? – so it had to be an eel” (Lenihan & Green 2004, 93), esclamata dal protagonista di “The Eel”, la quale rimanda a una delle tante leggende legate alla figura di San Patrizio.¹⁰⁴

Inoltre, si individuano riferimenti a fatti storici o pseudostorici, citati direttamente o indirettamente, che fungono, in alcuni casi, da marcatori spazio-temporali. In merito a questi ultimi, si illustrano, di seguito, alcuni esempi tratti, rispettivamente, dai racconti “Respecting the Ancient Forts”, “A Fairy Mansion”, “The Fairy House”, “The Fallen Angels” e “A Transaction with the Other Crowd”.

Long ago, the **Tuatha dé Danann** and the **Fir Bolg** and all those tribes used to have fights, and after one o' those battles the crowd that lost [...] retreated into the spirit world, and they are the fairies today. (124)

He struck away on the bike. Driving out along the road, past Ballywally, where **Sarsfield** crossed the Shannon that time, Lough Derg at his right, the mountain at his left. (189)

'Twas after the **Famine** – sometime in the 1860s, I'd say¹⁰⁵ – and my grandfather and grandmother were living in an old shack of a house, a mud-walled cabin you wouldn't put animals into today. (149-150)

The four of 'em lived in the one house. And she was keeping him for the land. There were good few in the family, but they were married here and there; the girls married local farmers and some o' **the boys went to America and Australia**. (39)

'Twas during **the landlord times**, and this man was from above at the upper end o' Tulla Parish. Brian O'Rourke was his name, a married man, a farmer – an honest man, too, trying to make ends meet any way he could, like the rest o' the neighbours [...] At that time the rent used to have to be paid twice a year, on **the gale day** – April and October, or June and December; it used to vary from place to place. But for Brian 'twas June. (221-222)

¹⁰⁴ Secondo una nota leggenda, in Irlanda non ci sarebbero serpenti perché San Patrizio li avrebbe banditi dall'isola. A tal proposito, si veda Flechner 2019.

¹⁰⁵ Questo esempio mostra che alcuni testi sono caratterizzati da marcatori temporali veri e propri, che non si limitano a indicare genericamente i giorni della settimana e i mesi dell'anno, come nel caso di “The Bush That Bled”: “[a]fter the war, and the '50s, there was nothing in this country except hunger” (Lenihan & Green 2004, 115).

Nel primo esempio, il narratore introduce la ‘sua’ storia facendo riferimento alle battaglie mitologiche già menzionate a proposito delle varie teorie sulle origini dei *fairies* – quella che li vede discendere dai Tuatha Dé Danann, la razza soprannaturale che un tempo, prima di essere sconfitta dagli antenati dei Gaeli, abitò l’Irlanda (*supra* Capitolo 2). Nel secondo, come viene spiegato in una nota del testo, viene fatto invece un riferimento a Patrick Sarsfield, generale irlandese protagonista dell’assedio di Limerick del 1691. Quelli successivi, infine, sono rappresentativi delle storie ambientate durante o subito dopo la Grande Carestia ottocentesca – la quale, come si è sottolineato nel primo capitolo, costituì uno dei motivi principali dell’emigrazione degli irlandesi nel periodo vittoriano (*supra* Capitolo 1)¹⁰⁶ –, o ai tempi del *landlordism*, quando gli affittuari irlandesi erano costretti, nei giorni della pigione, a pagare l’affitto ai proprietari terrieri inglesi o anglo-irlandesi – in parole povere, una delle tante forme di espressione del dominio britannico attraverso le quali venivano ‘sfruttati’ il Paese Verde e buona parte dei suoi abitanti.¹⁰⁷

Tutti gli elementi mostrati finora contribuiscono dunque a rafforzare l’*Irishness* delle storie narrate, essenzialmente caratterizzate da uno scenario rurale, talvolta antecedente la diffusione dell’elettricità, e da personaggi irlandesi. Un’irlandesità che, in aggiunta, si esprime pienamente attraverso l’uso di antroponimi – spesso non anglicizzati – e toponimi che collocano i racconti in uno spazio geografico distinto, quello dell’Isola di Smeraldo, a prescindere da se si tratti di quelle che, generalmente, vengono identificate come leggende locali o fiabe *stricto sensu*. Tra gli altri, i protagonisti ‘umani’ – diretti o indiretti, principali o secondari – di queste storie sono quindi: Paddy, Seán Finn, Seán Maguire, Mick Gallagher,

¹⁰⁶ Il riferimento all’emigrazione irlandese compare in diversi racconti. Uno di questi è “Banshee Heard in Manhattan”, dove, come suggerisce il titolo, lo *storyteller* racconta di una *banshee* che, nonostante l’improbabilità di potere attraversare i corsi d’acqua, segue la famiglia irlandese a cui è legata fino a Manhattan, negli Stati Uniti d’America.

¹⁰⁷ Nell’*incipit* della storia il narratore di “The Fairy Frog” sottolinea che si tratta di tempi difficili soprattutto per le giovani belle donne di campagna: “I’ll tell you one thing, now. If a poor man had a good-looking daughter in the times when the landlords were in it, ’twas bad news for him. He’d like to keep it quiet and get her married as soon as he could. Why? Because if the landlord found out about her, or the agent, even, they could send for her and do what they’d like with her. And ‘twouldn’t be good, you may be sure o’ that” (Lenihan & Green 2004, 102-103). Fra le altre cose, questo estratto dimostra che l’immagine del *landlord*, simbolo del colonialismo britannico in Irlanda, differisce da quella data nel *Darby O’ Gill* di Disney, dove Lord Fitzpatrick è descritto come un uomo accondiscendente. Per un approfondimento sul rapporto tra *landlords* e *tenants* nell’Irlanda ottocentesca, si veda Vaughan 1994.

Jack McCarthy, John O'Brien, Brian O'Rourke e sua moglie Máire; e ancora, i Frosts, i Sextons, Jimmy Ned Doyle, John Joyce, Mick Murphy, Tom Lynch, Garret Barry e il cosiddetto Tomás na bPúcaí (Tom of the Fairies). Si tratta di nomi che, tuttavia, non sempre corrispondono ai nomi reali dei personaggi coinvolti, dato che, come viene spiegato nella nota dell'autore al testo, "Author's Note", alcuni sono stati omessi o cambiati "to protect the privacy of the sources"; contrariamente, "the locales are real". Le storie, raccolte tra il Munster e il Connacht, a differenza di molte narrazioni fiabesche, sono infatti ambientate in luoghi realmente esistenti, alcuni dei quali sono di seguito elencati.

Poleonimi	Ennis, Doolin, Bunratty, Tulla, Quin, Killaloe, Feakle (County Clare); Galway, Gort, Loughrea, Ballinasloe, Moycullen, Tuam (County Galway); Listowel, Killarney, Dingle, Ventry (County Kerry); Limerick, Corbally, Castelconnel (County Limerick); Cork, Newmarket (County Cork); Tipperary (County Tipperary)
Idronimi	Shannon, Lough Bunny, Lough Derg
Oronimi	Mount Callan, Keeper Hill (Silvermine Mountains)
Altri toponimi	Burren, Cliffs o' Moher, Lios Árd (the High Fort)

Tab. 7 - Toponimi in *Meeting the Other Crowd*.

Nella prima sezione (Tab. 7), sono riportati, in parte, i poleonimi che si incontrano nel volume. Molti compaiono in più racconti, e appartengono principalmente a centri abitati delle contee di Clare – come la *county town* 'Ennis' e numerose *townlands* –, Kerry – come 'Ventry', uno dei villaggi del *Gaeltacht* – e Galway.¹⁰⁸ A questi, si aggiungono alcuni esempi di idronimi – come 'Shannon', il fiume più lungo d'Irlanda, e 'Lough Derg', il terzo lago più grande dell'isola – e oronimi – come 'Keeper Hill', la cima più alta delle 'Silvermine Mountains', catena montuosa della contea di Tipperary. Per concludere, compaiono altri toponimi che corrispondono a veri e propri luoghi di riferimento dell'isola, come diversi forti, il 'Burren' (*Boireann*), vasto carso noto in tutto il mondo per rassomigliare alla superficie lunare e per ospitare

¹⁰⁸ Il territorio irlandese è diviso in quattro province suddivise in trentadue contee. Queste, a loro volta, si suddividono in *baronies*, *civil parishes* e *townlands*.

una vegetazione ‘insolita’,¹⁰⁹ e le ‘Cliffs o’ Moher’ (*Aillte an Mhothair*), le imponenti scogliere che si affacciano sull’Oceano Atlantico.

Questi ultimi, oltre a rappresentare luoghi del paesaggio irlandese di indiscussa bellezza, consentono di introdurre un altro tema importante affrontato nella raccolta di Lenihan, ossia il forte legame tra Irlanda, esseri fatati e mondo ‘naturale’, il quale, come viene evidenziato in diverse storie, va tutelato e rispettato.

3.3.3. Racconti (*ever*)green: un patrimonio da rispettare e tutelare

I racconti inclusi nell’antologia in esame possono essere in qualche modo definiti (*ever*)green, nel senso che, oltre a essere ‘antichi’ e attuali allo stesso tempo per le tematiche affrontate, dimostrano l’esistenza di un forte legame col paesaggio naturale dell’Irlanda, nota per le distese di verde, le immense spiagge oceaniche, le scogliere – come quelle poc’anzi menzionate – e tutta una serie di luoghi incontaminati. Come si è visto finora, data la sovrapposizione tra i ‘mondi’ al centro delle storie in questione, tali posti sarebbero frequentati e, soprattutto, abitati non solo dagli esseri umani, ma anche da quelli fatati, che di

¹⁰⁹ Secondo diversi studiosi, il Burren avrebbe ispirato J. R. R. Tolkien per la creazione della Terra di Mezzo, continente immaginario nel quale sono ambientati *The Hobbit, or There and Back Again* (1937) e *The Lord of the Rings* (1954-1955). Come ha sottolineato Barry Houlihan in un recente articolo per la RTÉ: “[i]t has been argued and debated for decades that the remarkable landscape of the Burren in Co. Clare inspired the landscape of Middle-Earth. While that still may be uncertain, what is certain is that Tolkien had many connections with the West of Ireland and did indeed visit the Burren, Galway, Connemara and the West of Ireland on numerous occasions” (Houlihan 2023). Nello specifico, Tolkien visitò l’Irlanda occidentale per la prima volta nel 1926 insieme al suo amico e collega C. S. Lewis, entrambi appartenenti al club letterario degli Inklings; successivamente, soggiornò nella regione del Burren in qualità di esaminatore esterno per il Dipartimento di Inglese dello University College Galway, fra il 1949 e il 1959, e cioè negli anni in cui revisionò e pubblicò le storie di Frodo Baggins e della Compagnia dell’Anello. Nel 2014, in occasione del Burren Tolkien Festival, Liam Campbell ha condiviso i risultati delle sue ricerche per evidenziare l’influenza del paesaggio del Burren e di certe storie appartenenti alla tradizione narrativa irlandese – come quella di Balor of the Evil Eye, inclusa nel Ciclo Mitologico – nella creazione del mondo immaginario di Tolkien. Concordando con altri studiosi – si vedano Burns 2005, Fimi 2006 e Kinniburgh 2009 –, Campbell ha quindi sottolineato che ci sarebbero anche dei chiari paralleli fra il *Tír na nÓg* e la valle di Rivendell, nonché fra i Tuatha Dé Danann e gli Elfi Noldor – il cui esilio viene raccontato in “The Flight of the Noldor”, storia inclusa in *The Silmarillion* (1977). Inoltre, l’esperienza di Tolkien nel Burren avrebbe influenzato la creazione di uno dei suoi personaggi più noti, ovvero Gollum: “[t]he Burren is also home to the largest cave system in Ireland, comprising 15 miles of underground passages. The entrance is called Poll na gColm, phonetically enunciated as ‘Gollum’” (Daly 2019).

questo paesaggio fanno in una certa misura parte, specialmente se si concorda con la teoria che li vede originare dagli spiriti del mondo naturale.¹¹⁰ *Fairies* e natura vengono infatti associati continuamente, e da tempo immemore, in diversi campi del sapere, come quello letterario – si pensi, ancora una volta, alla commedia *A Midsummer Night's Dream* di William Shakespeare, dove il bosco, distaccato dal centro urbano abitato dagli ateniesi, rappresenta la dimora delle fate¹¹¹ –, e la raccolta di Lenihan sottolinea in più occasioni la necessità di rispettare entrambi. All'interno del testo, è dunque possibile ritrovare questa associazione in varie storie, in special modo in quelle incluse nella prima metà della seconda delle tre parti in cui è diviso il libro – quella dedicata ai luoghi fatati, come arbusti e forti –, di seguito esplorate.¹¹²

“The Bush That Bled”, per esempio, rappresenta una di quelle storie appartenenti al folklore irlandese nelle quali viene sottolineato che gli arbusti fatati vanno lasciati in pace, come viene messo in evidenza da uno dei tanti testimoni incontrati da Lenihan nelle poche righe che anticipano il racconto:

*“I know that the whitethorn is always associated with the síoga.”¹¹³
That's why 'tis called the fairy tree. But 'tis the lone whitethorn
in the middle of a field that's the dangerous one.
There was a reason why that was left there, you see.
No one but a fool would interfere with that.”*
CROOM, OCTOBER 12, 2001 (115)

¹¹⁰ In *Faeries and the Natural World*, John Kruse sostiene che quello tra fate e natura è un legame antico come il mondo (2021, 5). Infatti, in diverse culture, esse hanno il compito di proteggere i luoghi naturali che abitano, come alberi, boschi e foreste – è questo il caso, per citarne uno fra tanti, del Salvanèl, folletto del folklore trentino che, secondo la leggenda, si vendica di chi strappa fiori, abbatte alberi, getta rifiuti o accende fuochi nei boschi. Si tratta di un legame che, in contesto irlandese, acquista particolarmente senso se si pensa alle abitazioni dei *fairies*, alle loro tradizioni e al fatto che, come viene riportato in diverse storie, il loro passaggio viene indicato dai turbini di vento.

¹¹¹ Un altro esempio, fra gli altri, è possibile ritrovarlo nel testo di Barrie già citato, *Peter Pan in Kensington Gardens*, dove il regno fatato coincide con uno dei polmoni verdi della città di Londra: i giardini di Kensington.

¹¹² Si sottolinea che va oltre gli scopi di questo studio condurre un'analisi ecocritica del testo. Attraverso gli esempi proposti, ci si limiterà a sottolineare che quelli raccolti da Lenihan sono racconti sintomatici del forte legame tra fate e natura in Irlanda. In alcuni casi, le storie prese in analisi corrispondono a quelli che possono essere definiti *fairy tales*; in altri, si tratta invece di semplici testimonianze dirette o indirette di episodi che suggeriscono che gli esseri umani farebbero bene a rispettare i luoghi delle fate, e quindi i luoghi naturali.

¹¹³ Altra parola irlandese usata per identificare gli esseri fatati.

Si tratta di una narrazione molto breve corrispondente alla testimonianza di un'esperienza vissuta in prima persona da un uomo che, negli anni Cinquanta del Novecento, lavorava insieme a suo fratello per il consiglio della contea di Clare, al tempo impegnato nella costruzione di un nuovo tratto stradale nei pressi del Lough Bunney (un lago d'acqua dolce nell'area del Burren). In sintesi, lo *storyteller* racconta di come una mattina gli operai coinvolti in quel progetto si siano opposti alla richiesta del caposquadra di abbattere un biancospino situato nel punto in cui doveva passare la nuova strada, e di come quando – dopo che due di loro, obbligati e minacciati, iniziarono a tagliarlo – l'arbusto abbia iniziato a sanguinare: “I saw it with my own two eyes, and every man there saw it! ... they had only two draws o' that saw pulled across that *sceach* when it started to bleed!” (Lenihan & Green 2004, 118).¹¹⁴ Dopo quell'episodio, lo *sceach* non è stato più toccato ed è ancora lì – o almeno lo è stato fino a quando l'uomo novantenne ha raccontato la storia. Come si può notare, la vicenda è analoga a quella del biancospino di Latoon ‘salvato’ da Lenihan, che, alla fine, non è stato abbattuto perché si è optato per una “*civilized solution to what might otherwise have been an ultimately very costly ignoring of powers that cannot be ignored – unless very unwished-for consequences are to be invoked*” (119).¹¹⁵

Oltre ai *fairy bushes*, altri luoghi iconici associati agli esseri fatati sono i cosiddetti *fairy forts* (*lios* o *ráth*), ovvero i resti delle dimore preistoriche una volta abitate dai Celti, come gli antichi cerchi di pietre, i forti ad anello e le fortezze collinari che contraddistinguono il paesaggio irlandese.¹¹⁶ Secondo

¹¹⁴ Nel racconto viene messo in evidenza che determinate conoscenze sul mondo fatato sono diffuse tra chi vive in campagna, a contatto con la natura, anziché in città, come si evince dalla reazione di uno degli operai quando il caposquadra afferma che se quello in questione fosse stato uno *sceach* l'ingegnere se ne sarebbe accorto e non avrebbe chiesto di costruire la strada lì: “[w]hat do lads inside an office in town know about things the like o' this?” (Lenihan & Green 2004, 117).

¹¹⁵ Come osserva William Gregory Wood-Martin nel secondo volume di *Traces of the Elder Faiths in Ireland*, il biancospino, considerato sacro molto prima che la tradizione cristiana lo associasse alla corona di spine, cresce da solo vicino alle sponde dei ruscelli o sui forti. È ritenuto dimora e ritrovo delle fate, e pertanto chi lo disturba o lo manomette corre dei rischi: “[d]on't tamper with the 'lone bush' is rustic warning everywhere in the remote parts of Ireland” (Wood-Martin 1901, 156). Interessato alla mitologia e al folklore irlandesi, Samuel Ferguson ha dedicato al biancospino fatato uno dei suoi componimenti poetici, per l'appunto intitolato “The Fairy Thorn; An Ulster Ballad”, in cui quattro giovani donne pagano le conseguenze del loro incontro soprannaturale con le creature fatate. La ballata è stata inclusa in Yeats 1888.

¹¹⁶ Lenihan definisce un *fairy fort* come “[a] circular enclosure surrounded by an earthen bank on which whitethorn (hawthorn) bushes often grow”. Conosciuti tra gli archeologi come *ringforts*, in Irlanda ce ne sono più di quarantacinquemila (Lenihan 2004, 10).

molte storie, essi costituiscono un punto d'accesso al mondo fatato, come viene evidenziato in "The Girl Saved from the Good People" – uno dei pochi *fairy tales* inclusi nel libro di Lenihan che si concludono con un lieto fine, dato che il protagonista, John O'Brien, entrando nel mondo fatato la notte di Ognissanti, attraverso una specie di porta trovata nel forte di Corbally, riesce a salvare una ragazza di Castleconnell, rapita dalle fate l'anno precedente, che alla fine sposa.

In realtà, come viene ribadito più volte nel volume, i forti andrebbero lasciati in pace. Di questo avviso è, per esempio, il narratore di "Let Very Well Alone!", che racconta di non avere mai invaso nessuno dei tre forti situati sulla sua proprietà, a prescindere dalle ordinanze che prevedono una multa che può arrivare a settantacinquemila euro per chi "knowingly destroy a fort" (Lenihan & Green 2004, 62). Secondo varie testimonianze, molestare questi luoghi associati ai *fairies* darebbe luogo a gravi conseguenze, come accade al protagonista di "Man Cuts Briars in a Fairy Fort", il quale racconta che, dopo avere tagliato i roveti in un forte, si vide crescere un bozzo sul dorso della mano, dal quale, una volta inciso, uscì una spina lunga quasi tre centimetri – a detta della moglie, una punizione dei *fairies*. Un epilogo positivo, se si pensa che un altro uomo – come racconta un suo conoscente in "Respecting the Ancient Forts" –, morì schiacciato da un capannone una settimana dopo avere detto di essere entrato in un forte con il bulldozer: "I brought in the bulldozer and made the fairies homeless" (125).

In poche parole, i racconti appena passati in rassegna evidenziano che l'atto di interferire in maniera inappropriata col mondo naturale e disturbare i *fairies* comporta, salvo casi eccezionali, una punizione garantita per i responsabili.¹¹⁷ Per citare altri esempi, si pensi all'impagliatore di tetti in "The Eel", il quale, si ricorda, viene punito perché fa a pezzi un messaggero fatato, credendolo un'anguilla 'strana', solo per dimostrare alla moglie di avere davvero incontrato quella creatura e di non essere stato al pub a ubriacarsi.¹¹⁸ E ancora, al protagonista scettico e irrispettoso della storia che conclude la raccolta: "The Shanaglish Weaver", la triste storia di un tessitore "who did not

¹¹⁷ In un certo senso, ciò che suggeriscono alcuni di questi racconti – e cioè che un comportamento irrispettoso nei confronti dell'ambiente può avere catastrofiche conseguenze su chi lo adotta – corrisponde a quanto negli ultimi anni viene continuamente ribadito da attivisti come Greta Thunberg e i suoi sostenitori a proposito del cambiamento climatico e dei suoi effetti.

¹¹⁸ Molti dei racconti riguardanti l'incontro tra mondo umano e mondo fatato, soprattutto dagli scettici, sono ritenuti frutto di stati di ebbrezza o dell'immaginazione dei protagonisti, particolarmente condizionata dalla scarsa luminosità delle strade nel periodo precedente la diffusione dell'elettricità.

believe in fairies and planted a garden in a fairy fort – only to suffer the most gruesome consequences” (Kirkus 2003).¹¹⁹

Come suggerisce il titolo, quest’ultima vicenda è ambientata a Shanaglish, villaggio situato nella parte meridionale della contea di Galway, durante gli anni della *Great Famine* di metà Ottocento. Il protagonista della storia è un tessitore, uno ‘straniero’ che giunge nel suddetto villaggio e si trova a sostituire il tessitore locale morto due mesi prima a causa della Carestia; un tessitore che in quel luogo, grazie alle sue abilità, riesce a far fortuna fino a quando un giorno, spinto dal desiderio di stabilirsi e avere un pezzo di terra dove poter coltivare del cibo, fa una scelta sbagliata che gli costerà la vita. Accettando l’offerta di Micky Murphy, il contadino più ricco del posto, il tessitore decide di trasferirsi in un forte fatato per farci un orto, “a thing [that] [...] wouldn’t be taken by any Irishman in his right senses” (Lenihan & Green 2004, 321). Si tratta infatti di una decisione che, ritenuta una scelta azzardata a tutti gli effetti, lascia sbigottita la gente del posto, come si può leggere nel seguente estratto.

’Twas then that one of ’em stepped in, held up his hand.
 “What kind of man are you, at all, or where are you from, that you have no fear
 o’ taking the roof off o’ the fairies’ house? How long d’you expect to live?”
 The weaver only laughed, and looked at him like he was some kind of a fool.
 “Fairies? Where I’m from there’s no fairies. But if you have ’em here I’ll tell
 you this: I’ll take the skin off of ’em with this spade if they interfere with me.”
 ’Twas hard to talk sense to a man like that. There was nothing they could do,
 only let him at it. But they weren’t there while he was digging it. They blessed
 themselves and went off about their business, in case, maybe, the Good People
 might think they were in on it, too. Would you blame ’em! (322)

Oltre a rivelare lo stupore dei presenti, ben consapevoli del fatto che non bisogna interferire con i *fairies* e i loro luoghi, il passaggio appena citato mostra alla perfezione anche una forte preoccupazione al pensiero di trovarsi coinvolti in eventi dalle spiacevoli conseguenze solo a causa della propria presenza. Un timore che, fatto il segno della croce, porta infine i presenti ad andare via e a lasciare da solo l’incauto tessitore intento a scavare il terreno acquistato per coltivare delle patate. Tuttavia, qualcosa di strano e inspiegabile non accade quando l’uomo pianta i tuberi bensì quando raccoglie le patate:

¹¹⁹ I *fairies* che perseguitano chi non li rispetta, insieme alle carestie e alla persecuzione religiosa, rappresenterebbero uno dei motivi per i quali molti irlandesi hanno abbandonato l’Irlanda in passato (Lenihan & Green 2004, 145).

patate enormi che, una volta aperte, iniziano a sanguinare, “[a]s red as if he cut his own hand” (Lenihan & Green 2004, 324). Un chiaro avvertimento al quale lo scettico non dà peso, fino a quando, il mattino dopo, viene trovato da un suo vicino, e dal prete chiamato per il tanfo tremendo proveniente dalla sua abitazione, sdraiato sul letto, “every bit of him twisted – hands, legs, mouth, and his eyes turned back in his head” (326); e fino a quando, nei giorni successivi, perde la sua pelle, che viene letteralmente via, insieme a tutto il resto. Per avere utilizzato un forte fatato a mo’ di orto, convinto di essere stato in grado di strappare la pelle di dosso alle fate qualora lo avessero infastidito, alla fine il tessitore di Shanaglish è lui a rimettercela: “he thought he’d take the skin off them, but ’twas they took it off o’ him – and not just his skin, but teeth, hair, nails, until they took the very life from him” (329). Da quella volta, stando a quanto viene affermato dal narratore della storia, i forti del posto non sono più stati disturbati per evitare tragiche conseguenze.

Il messaggio di quest’ultimo racconto è dunque chiaro e diretto: “[o]ne who knowingly interferes with fairy property must be prepared for the consequences” (Lenihan & Green 2004, 330). Per dirlo con le parole utilizzate da Chad Buterbaugh (2012), “[i]f you disrespect these fairies, the result is simple: ‘You’re dead’”, poiché gli esseri fatati hanno una loro cultura, e vanno pertanto visti come legittimi abitanti del Paese Verde.¹²⁰ Quello tra natura e *fairies* è infatti un legame che si manifesta anche attraverso gli usi e costumi di queste antiche creature, elencati da Lenihan nella sua introduzione: giocare a hurling (su un prato naturale); cavalcare cavalli anziché guidare macchine; combattere con bastoni e non con pistole (non potrebbero, perché temono ferro e acciaio); e, per ultimo, vivere e incontrarsi nei luoghi menzionati fino a ora. In altri termini, questi esseri sono associati a ‘cose naturali’, appartenenti al territorio: quello irlandese. Secondo l’interpretazione dello *storyteller*, tale legame farebbe parte della loro ‘religione’, fatta di “respect for things old, for tradition, for the landscape, for the nature” (2004, 16). Ed è in contrapposizione a questo mondo naturale, legato al passato, che, per certi aspetti, si trova il mondo moderno, industrializzato, ultratecnologico, globalizzato, oggi digitalizzato, sempre più connesso e accelerato, nel quale sono a rischio patrimoni narrativi e naturali. Un mondo attraversato da un’era in cui, sottolinea lo *seanchaí* del Munster, “these foregoing stories, from a technologically far more backward era, should

¹²⁰ Nello specifico, si fa qui riferimento a una conversazione avvenuta fra Lenihan e Buterbaugh nel 2007, riportata in Buterbaugh 2012: “[t]o paraphrase Mr. Lenihan: The fairies have their own culture and their own agenda, and they’re to be understood as rightful inhabitants of the Irish landscape”.

still have that one vital lesson to import us, without which all our technology will get us nowhere in the end: respect”; rispetto per sé stessi, per il mondo e per tutti i suoi abitanti – gli esseri umani, quelli animali e quelli vegetali, nonché quelli fatati, a prescindere da se siano visti metaforicamente o come creature realmente esistenti, poiché si tratta di esseri “*who came before us*” (Lenihan & Green 2014, 330).¹²¹

3.3.4. Storie glocali nell’era digitale: rimediazioni

Nonostante la ‘critica’ mossa a un mondo definito sempre più tecnologico e all’industrializzazione dell’Isola di Smeraldo, ritenuta responsabile della perdita di *fairy faith* e *fairy tales*,¹²² Lenihan si impegna a diffondere i racconti che ha raccolto negli ultimi cinque decenni servendosi anche delle nuove tecnologie, sottoponendoli a un continuo processo di ‘rimediazione’.¹²³ Per

¹²¹ In definitiva, quello tra Irlanda, fate e natura può essere interpretato come un legame basato su una visione animistica del mondo. Un mondo nel quale gli esseri umani – fra l’altro, arrivati in un secondo momento – spesso dimenticano di essere solo ‘piccole creature di passaggio’ che non hanno il diritto di distruggere “*what the next generation will most assuredly need to also see itself through*” (Lenihan & Green 2004, 330). A tal proposito, si ricorda che l’animismo – termine adottato da Edward B. Tylor per indicare “the doctrine of souls and other spiritual beings” (Tylor 1871, 21) – contraddistingueva l’antica religione celtica, nonché il celticismo di fine Ottocento, e caratterizza, di conseguenza, il neopaganesimo. Si tratta di un insieme di credenze alla cui base si trova l’importanza di agire in maniera rispettosa nei confronti di tutti gli esseri ‘viventi’ che abitano il mondo (e il cosmo) insieme agli esseri umani: dagli animali agli alberi, dai fiumi alle pietre, e quindi gli ‘spiriti’, inclusi gli esseri fatati. Per un approfondimento sull’animismo, si rimanda a Graham 2006 e 2014.

¹²² Nella sua introduzione Lenihan elenca una serie di ragioni per motivare il declino dello *storytelling* orale e della credenza nelle fate, tra le quali quelle di seguito riportate, legate alla graduale sparizione di tutta una serie di attività che consentivano alle persone di interagire, socializzare e condividere storie: “[t]here are no tinkers traveling in the old way any more”; “[t]here are no traveling beggar men or women”; “[c]attle fairs are no more”; “[p]oteen making is almost extinct”; “[t]he fields, the roads, aren’t being walked nearly as much anymore”; “[c]uaird (night visiting) is gone” (Lenihan 2004, 4-5). Inoltre, “[t]he coming of electricity [...] pushed back the frontiers of night”, momento prediletto della giornata in cui, come si è illustrato in precedenza, avvengono gli incontri ‘soprannaturali’ (6). Gli stessi motivi sono grosso modo segnalati anche da Harvey, che ritiene responsabile della fine delle tradizionali visite notturne l’avvento dell’elettricità, e quindi la diffusione di radio e televisioni, nonché quella delle automobili (Harvey 1992, 22-32).

¹²³ Jay David Bolter e Richard Grusin definiscono la *remediation* come “the representation of one medium in another”, una caratteristica distintiva dei nuovi *media* digitali (Bolter & Grusin 2000, 45). Si ricorda, a questo proposito, che Lenihan diffonde le storie raccolte sia narrandole oralmente – in presenza, in video, su audiocassette e CD (in passato), e, ultimamente, attraverso i social network –, sia pubblicandole nei suoi libri destinati a diversi pubblici di lettori.

certi versi, si tratta di un fenomeno che rimanda alla questione linguistica anglo-irlandese. Infatti, si potrebbe dire che, così come gli irlandesi all'epoca del *Revival* impararono a usare la cosiddetta 'lingua del colonizzatore' per diffondere le loro storie, Lenihan oggi si serve dei nuovi *media*, quelli dell'era digitale, per divulgare le 'sue'. In altre parole, mentre gli scrittori del passato risposero alle minacce dell'oppressione culturale coloniale attraverso le loro opere, Lenihan risponde a quelle della globalizzazione – definita da Roland Robertson come “the compression of the world” (1992, 8) – attivandosi sul web, usufruendo di nuovi canali per trasmettere i racconti del patrimonio narrativo irlandese, contraddistinti, come si è detto, da una forte identità.¹²⁴

Innanzitutto, oltre a una pagina *Facebook*, lo *seanchai* ha un profilo *Instagram*, '@eddie_lenihan_official', attivo dall'estate del 2020, e un profilo *TikTok*, '@eddielenihan', attivo dalla primavera del 2022, attraverso i quali condivide contenuti riguardanti principalmente l'Irlanda, racconti *fairy*, fatti di attualità e, ovviamente, i suoi numerosi libri, con migliaia di seguaci. Inoltre, dall'autunno del 2019, lo *storyteller* ha iniziato a condividere la sua conoscenza attraverso il podcast *Tell Me a Story with Eddie Lenihan*. Nello specifico, al momento sono stati realizzati trenta episodi – l'ultimo trasmesso a marzo 2023 –, contestualmente caricati su *YouTube* e *Spotify* e condivisi su *Twitter* attraverso l'*account* '@TellMeAStoryPo1', nei quali lo *storyteller* ha parlato ai suoi ascoltatori 'virtuali' di Halloween, “the night of the fairies, the night of the spirits”, di Biddy Early e Saint Brigid, di animali 'speciali', di pozzi e alberi 'sacri', raccontando storie legate al mondo soprannaturale, ai *fairies* e alle tradizioni irlandesi.¹²⁵ Infine, sempre su *YouTube*, è possibile trovare documentari, interviste televisive più o meno recenti e registrazioni realizzate appositamente per il web, come il primo episodio della serie *A Little Bit Irish*, dedicato al folklore.

¹²⁴ Come sottolinea Diarmuid Ó Giolláin, la globalizzazione e l'americanizzazione – di cui si è discusso in principio a proposito del modello disneyano – sono il prodotto “of the transformations in communications which are central to the experience of modernity” (Ó Giolláin 2000, 171). Per quanto riguarda l'utilizzo dei nuovi *media* e dei social network per la narrazione di storie più o meno note, si tratta di una pratica sempre più comune fra gli scrittori nell'era digitale, come dimostra la cosiddetta *Twitteratura* (*Twitterature*), “un esempio di microletteratura ai tempi del web 2.0” che si serve del noto social network statunitense per la (ri)scrittura di opere letterarie (Sarti 2020, 155).

¹²⁵ Il podcast è prodotto e registrato da Philip Murphy e John Lillis, con musiche di Clare Sands e fotografia di Valerie O'Sullivan. Gli episodi sono disponibili su *Acast* al seguente link: <https://shows.acast.com/tell-me-a-story-with-eddie-lenihan>.

In un certo modo, questa attiva presenza nel mondo ‘internettiano’ consente di considerare Lenihan uno *storyteller* (anche) ‘digitale’, protagonista di uno *storytelling* che, in sostanza, oltre a intrattenere il pubblico ‘connesso’, mira a diffondere determinate storie e conoscenze legate all’Irlanda servendosi dei nuovi *media*. Quelle raccontate dallo *seanchaí* del Munster sono storie provenienti dal passato, appartenenti a un mondo più o meno ‘lontano’, le quali, raccontate oralmente in rete, a differenza dei testi scritti, riescono a restituire, per certi aspetti, i toni delle narrazioni di un tempo e, nel caso dei video, le espressioni che le accompagnavano. Grazie alla loro natura ‘multimodale’ – vista la presenza di elementi testuali, sonori e visivi – e ‘multimediale’ – considerati i diversi mezzi di comunicazione coinvolti –, tali racconti contribuiscono a stimolare l’immaginazione di chi li recepisce, avvicinando tra loro persone con vissuti diversi che condividono interessi comuni. D’altronde, come sottolinea Arjun Appadurai:

It is the imagination, in its collective forms, that creates ideas of neighborhood and nationhood, of moral economies and unjust rule, of higher wages and foreign labor prospects. The imagination is today a staging ground for action, and not only for escape. (Appadurai 2005, 7)

Quelle in questione sono storie che, se si considerano alcuni fattori, è possibile definire ‘glocali’ – *global* e *local* ‘allo stesso tempo’¹²⁶. *In primis*, la lingua utilizzata è l’inglese, capace di garantire una comunicazione a livello ‘globale’ pur mantenendo caratteristiche ‘locali’, poiché si tratta di *Hiberno English*. In secondo luogo, molte delle storie ‘locali’ in questione affrontano argomenti di interesse ‘globale’, come il rispetto per la natura e l’ambiente, al centro delle questioni sul cambiamento climatico, e contribuiscono a sensibilizzare ascoltatori e lettori in merito a determinate tematiche di interesse comune. Infine, dando priorità a delle storie ‘locali’ che non si lasciano ‘appiattare’, che non seguono modelli egemonici *in auge*, come quello disneyano, ma gli resistono, Lenihan offre a livello ‘globale’ – o almeno ci prova – dei racconti che conservano una propria identità, servendosi dei mezzi che oggi giorno consentono di essere sempre connessi.

¹²⁶ Il termine *glocal*, nato dalla fusione tra *global* e *local*, deriva probabilmente “from the Japanese notion of *dochakuka*, originally the agricultural principle of adapting farming techniques to local conditions” (Roudometof 2016, 2), è stato introdotto da Roland Robertson e ha iniziato a diffondersi nell’ultimo decennio del Novecento. Per un approfondimento, si vedano gli scritti del sociologo a partire da Robertson 1992 e 1997. A proposito di fiabe ‘globali’ o ‘locali’, si veda il primo capitolo di Teverson 2019.

Alla stregua degli *storytellers* che un tempo viaggiavano attraverso le campagne irlandesi tramandando le loro storie, nel nuovo millennio Lenihan gira il mondo – fisicamente e virtualmente – per diffondere le narrazioni raccolte a un pubblico sempre più ampio, mostrando che le vecchie credenze, in questo caso sotto forma di *fairy lore*, “are not yet dead” (Lenihan 2004, 12). Narrazioni che, nel XXI secolo, in un mondo globalmente ‘disneyficato’, conservando determinate caratteristiche che le contraddistinguono, sopravvivono e offrono diverse prospettive, diversi personaggi, diverse trame e diversi epiloghi ai loro destinatari, e finiscono per rappresentare una ‘novità’ anche se, in realtà, provengono dal ‘passato’.

In conclusione, si può affermare che, tra le altre cose, i *fairy tales* raccolti e raccontati da Lenihan qui esplorati, oltre a fungere da monito per i loro fruitori, rappresentano un’alternativa alle narrazioni fiabesche egemoniche. Ricapitolando quanto detto finora, si tratta di racconti perlopiù caratterizzati da ambientazioni cupe, dove i *fairies* sono spesso maligni e il lieto fine non rappresenta la regola. Racconti in cui l’irlandesità è evidente nell’uso del linguaggio e nei temi trattati. Racconti nei quali, infine, viene mostrato e incoraggiato un forte rispetto nei confronti della natura e di tutte le creature ‘viventi’; un rispetto che, in poche parole, costituisce la base di una concezione del mondo che è possibile definire ‘animistica’.¹²⁷

Cosa importante, come si è accennato in precedenza, queste caratteristiche non contraddistinguono soltanto le ‘trascrizioni’ incluse in *Meeting the Other Crowd*, indirizzate al pubblico ‘adulto’, ma anche le storie che Lenihan racconta ai bambini. In questo caso, si tratta di narrazioni incentrate principalmente sulle avventure di Fionn Mac Cumhail e i suoi guerrieri, come dimostra la raccolta *Irish Tales of Mystery and Magic* (2006), e quindi di storie appartenenti al Ciclo Feniano, le quali, benché siano raccontate anche oralmente, provengono comunque da fonti scritte. Fonti che, in definitiva, vengono continuamente rielaborate al fine di incontrare e soddisfare le esigenze del pubblico di riferimento, che si tratti di quello degli anni del *Revival*, come nel caso delle raccolte di Lady Gregory e James Stephens, o di quello del nuovo millennio, come dimostrano le antologie che saranno a breve esaminate.

¹²⁷ Nella conversazione privata citata più volte in precedenza, considerato il materiale a disposizione, Lenihan ha rivelato l’intenzione di pubblicare un secondo volume di *Meeting the Other Crowd*. Tuttavia, ciò avverrà solo dopo che avrà terminato la raccolta alla quale sta attualmente lavorando: *Military Memories*, diversa da quella in analisi per i temi trattati, ma con la quale condivide il formato, dato che comprende storie di persone anziane che raccontano i loro ricordi, questa volta militari, inclusa la testimonianza di un uomo che incontrò Adolf Hitler nel 1918.

Questo approccio, ossia la rielaborazione letteraria dei *fairy tales* della tradizione, corrisponde infatti a quello adottato dai protagonisti del prossimo capitolo, ossia scrittori e scrittrici impegnati a ri-narrare tali storie, con l'ausilio di illustratori e illustratrici, in una forma e un linguaggio ritenuti più 'adatti' alle nuove generazioni, al fine primario – ma non unico – di avvicinarle ai racconti del patrimonio narrativo irlandese.

4.

Nuove narrazioni per nuove generazioni

4.1. Un'eredità irlandese da tramandare: i *retellings* per bambini

dulcorati, semplificati e minimizzati – o ‘trivializzati’, ‘omogeneizzati’ e ‘commercializzati’, se si vogliono utilizzare, ancora una volta, i termini usati da Jack Zipes a proposito della cosiddetta “Americanized globalization” dei racconti dei Fratelli Grimm (2015, 83). È così che le fiabe – una delle forme tradizionali di quella che Shirley Steinberg definisce *kinderculture* (2011, 22) – vengono solitamente e tendenzialmente presentate ai bambini, divenuti i destinatari prediletti del genere fiabesco solo col passare del tempo. Ribadendo quanto si è evidenziato nei capitoli precedenti, si ricorda infatti che queste storie venivano in principio raccontate dagli adulti per gli adulti “after the children had been put to bed for the night”, ed erano pertanto caratterizzate da “off-color allusions” (Tatar 1987, 23), nonché da altri elementi narrativi che, successivamente, furono modificati o eliminati del tutto, poiché ritenuti ‘non adatti’ ai bambini, attraverso un significativo processo di rimaneggiamento.¹ Un processo che, vale la pena specificare, non ebbe inizio con Walt Disney, ma mosse i primissimi passi già tra XVIII e XIX secolo, quando, in seguito al riconoscimento della loro qualità ‘edificante’, le fiabe entrarono definitivamente a far parte del canone della cosiddetta ‘letteratura per l’infanzia’: una letteratura che, benché sia stata spesso declassata, per dirlo con le parole scelte da Peter Hunt in *Understanding Children’s Literature* (1999), “is worth reading, worth discussing, and worth thinking about for adults” (2006, 2).²

Le fiabe si possono quindi considerare storie in grado di attirare l’attenzione di lettori, uditori e, soprattutto, spettatori – vista l’inarrestabile proliferazione dei prodotti audiovisivi da un secolo a questa parte – di diversa età e provenienza,

¹ Si fa qui riferimento a racconti come quelli inclusi nella prima edizione della raccolta dei Grimm, contraddistinti dalla presenza di elementi narrativi ‘violenti’ e ‘sessuali’. Come osserva Maria Tatar in “Sex and Violence: The Hard Core of Fairy Tales”, se nelle edizioni successive dell’opera le scene di violenza vennero perlopiù conservate, riferimenti a ‘certe condizioni e relazioni’ ritenute ‘scomode’, come incesto e gravidanza, furono invece eliminate perché considerate inappropriate per i bambini; un pubblico che avrebbe permesso ai due fratelli di assicurarsi un guadagno maggiore (Tatar 1987).

² Per una definizione di *children’s literature*, si veda Lesnik-Oberstein 2005.

sia sociale che geografica, per tutta una serie di motivi; ad esempio, “because they contain what we lack: characters who struggle and demand to live in truth, wounded characters who want to be whole and wholesome” (Zipes 2019, 248). Si tratta di storie che fungono da portali attraverso i quali è possibile raggiungere mondi meravigliosi “that combine danger and beauty” (Tatar 2010, 56). Storie che, anche se appartengono al passato, possono aiutare ad affrontare non solo il presente, ma anche il futuro, in quanto, come sostiene Bruno Bettelheim da una prospettiva psicoanalitica nell’introduzione di *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (1976), oltre ad attrarre, intrattengono e arricchiscono i loro fruitori stimolando l’immaginazione, contribuendo a sviluppare l’intelletto e facilitando la distinzione delle emozioni (2010, 4-5). In altri termini, occupandosi di problemi umani universali, le narrazioni fiabesche sono in grado di trasmettere significati sia manifesti che celati, sicché raggiungono “the conscious, the preconscious, and the unconscious mind” di bambini e adulti (6).

Non c’è da sorprendersi, dunque, se le fiabe vengono continuamente narrate per differenti scopi, attraverso vari *media* e per diversi pubblici; se, come osserva Maria Tatar, esse continuano a ‘trasformare’ e a ‘trasformarsi’. In particolare, basandosi sulle intuizioni di Marina Warner, e cioè che, più di fattori come la presenza dei *fairies* e il lieto fine, è la metamorfosi a caratterizzare il *fairy tale* (1995, XX), Tatar sottolinea che il potere trasformativo delle fiabe si manifesta principalmente in tre modi. Innanzitutto, com’è noto, questi racconti sono spesso caratterizzati dalla presenza di incantesimi e maledizioni che portano a “metamorphoses that enact the consequences of magical thinking”, a trasformazioni che, anche se possono avvenire solo nel mondo della storia narrata, affermano il potere ‘magico’ racchiuso nel linguaggio; in secondo luogo, tali storie hanno effetti trasformativi anche su chi ne fruisce, dato che possono produrre “vertiginous sensations – not just the therapeutic energy that Bettelheim identified” (2010, 57); infine, cosa più importante – almeno in questa sede –, sono i racconti stessi a funzionare “as shape-shifters, morphing into new versions of themselves as they are retold and as they migrate into other media” (56).³ Per

³ A questo proposito, Tatar propone come esempio il caso di *Kinder- und Haus-Märchen* dei Grimm, trasformatosi “from a record of local culture into a global archive”. Nello specifico, in seguito alla pubblicazione di *German Popular Stories* nel 1823, traduzione inglese di Edgar Taylor, la raccolta iniziò ad affermarsi “as the authoritative source of tales disseminated across many cultures – British, Scottish, and Irish”; un fenomeno che, con grande costernazione del folklorista Joseph Jacobs, collezionista di storie del folklore britannico e irlandese, “were supplanting native lore” (Tatar 2010, 57). Tuttavia – come si evince anche dal presente studio –, si

meglio dire, essi subiscono una trasformazione nel momento in cui vengono ri-narrati, adattati, rimediati.

In “Retelling Stories Across Time and Cultures” (2009), John Stephens evidenzia che per essere considerato un *retelling* un testo deve esistere “in relationship to some kind of source, or ‘pre-text’”; un testo di partenza che viene, di volta in volta, modificato in maniera più o meno ‘invasiva’ mediante cambi, aggiunte o sottrazioni di determinati elementi (2011, 91).⁴ Precisamente, l’esperto di letteratura per l’infanzia mette in risalto che le riproposizioni dei ‘vecchi’ racconti rappresentano il risultato dell’interazione che ha per protagonisti tre fattori specifici:

first, the already-known story, in whatever versions are circulating at the time of production, together with other stories of similar type or including similar motifs; second, the current social preoccupations and values (that is, metanarratives, or the larger cultural accounts which order and explain individual narratives) which constitute its top-down framing and ideology (and these may be mediated by current interpretations of the known story); and third, the textual forms through which the story is expressed (narrative modes, genres and so on). (Stephens 2011, 92)

Partendo da quanto viene affermato in questa definizione, si osserva che quello che riguarda i *retellings* fiabeschi può essere identificato come un rapporto che non coinvolge solo due testi. Per dirlo usando la terminologia proposta da Gérard Genette in *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982), non si tratta semplicemente di un rapporto ‘transtestuale’ tra un ‘ipotesto’ (testo A) – ossia il testo di partenza – e un ‘ipertesto’ (testo B) – il *retelling* –, ma, più precisamente, di un legame tra un ipertesto e ‘più’ ipotesti o un ipotesto che, generalmente, rappresenta il prodotto di una stratificazione di narrazioni piuttosto che un singolo racconto ‘originale’.⁵

può affermare che, grazie al lavoro svolto soprattutto durante il *Celtic Revival*, tale soppiantamento non si è verificato, e le storie della tradizione narrativa irlandese, affiancate ma non sostituite dalle narrazioni fiabesche dominanti, continuano a essere raccontate ancora oggi.

⁴ Nel suo articolo lo studioso riprende e sintetizza alcuni concetti riguardanti l’arte del ri-narrare storie espressi in maniera più dettagliata in Stephens & McCallum 1998.

⁵ Com’è noto, Genette sviluppa il concetto di ‘transtestualità’ partendo da quello di ‘intertestualità’ – e cioè la dipendenza, l’interazione, tra testi –, introdotto nella critica letteraria fra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento da Julia Kristeva, sulla base degli studi di Ferdinand de Saussure e Mikhael Bakhtin, e ripreso successivamente da Roland Barthes e Jonathan Culler,

Come nota Donald Haase parlando di *folktale*, l'intertestualità e la 'multivocalità' che caratterizzano queste narrazioni hanno generato un concetto di testualità che vede ogni racconto ri-narrato non come un testo assegnato a un posto fisso in una successione lineare o gerarchica che riconduce a una forma 'originale' o primaria, "but as a component in a larger web of texts that are linked to each other in multiple ways and have equal claim on our attention" (2006, 225).⁶ Un'ampia rete di testi intrecciati tra loro che, in *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations & the Politics of Wonder*, Cristina Bacchilega ha definito *fairy-tale web*, e cioè un *network* intertestuale e geopolitico "of reading and writing practices" (2013, ix); una rete di storie capace di catturare i suoi destinatari così come "[t]he spider's web catches prey" (19). In altre parole, menzionando lo studio di Haase e adottando i termini di Genette poc'anzi citati – e riprendendo la definizione di *adaptation* data da Linda Hutcheon in *A Theory of Adaptation* (2006) –, Bacchilega sostiene che quella riguardante gli 'adattamenti' fiabeschi non è una connessione esclusiva "between two texts at a time", un 'originale' e la sua 'imitazione', bensì una tessitura di "multiple texts with one another"; testi che sono già 'plurali' perché in essi è possibile individuare più di un solo ipotesto (32).

A seconda del contesto in cui vengono pubblicati, i *retellings* possono avere "several kinds of significance", a partire dal fatto che spesso nascono dalla volontà – e, in certi casi, dall'urgenza – di trasmettere eredità culturali (Stephens 2011, 92). Inoltre, una storia ri-narrata specificamente per i bambini svolge funzioni letterarie e sociali importanti dal momento in cui introduce "its audience into the social, ethic and aesthetic values of the producing culture" (91). Tenendo in conto queste considerazioni, si può notare che, nel panorama letterario irlandese contemporaneo, i *fairy tales*⁷ continuano a essere riproposti

"who have included the reader as a constituent component of intertextuality" (Wilkie 2005, 128). A proposito di lettori e fiabe, si ritiene opportuno mettere in risalto che, nella maggior parte dei casi, l'esposizione dei bambini agli adattamenti cinematografici e televisivi prima, e ai testi letterari 'di partenza' poi, complica l'identificazione dell'ipotesto (130), come nel caso dei classici Disney e delle loro fonti. La questione del rapporto tra bambini e intertestualità viene ripresa in Wilkie-Stibb 2006.

⁶ Haase sviluppa questa riflessione in riferimento a un'osservazione di Alan Dundes, e cioè: "[t]here is no one single text in folklore; there are only texts" (Dundes 1988, 16).

⁷ Ancora una volta, si ricorda che, in questa sede, il termine *fairy tale* viene utilizzato come termine ombrello per includere fiabe 'vere e proprie', racconti di fate, racconti popolari, leggende e miti caratterizzati da manifestazioni soprannaturali o incontri tra piano 'definito' e piano 'indefinito' (Carrassi 2008).

e inclusi nelle raccolte destinate ai bambini e alle loro famiglie al fine di tramandare un patrimonio narrativo che per molti, come si è detto in precedenza, non ha eguali. Un patrimonio che, irrobustendo i legami col passato, contribuisce a costruire e a rafforzare un'identità che definire 'nazionale' sarebbe riduttivo, dato che le storie in questione, come si vedrà a breve, oltrepassano confini fisici e immateriali accomunando gli irlandesi della Repubblica d'Irlanda, quelli dell'Irlanda del Nord e i cosiddetti 'figli della diaspora'.

Cionondimeno, si osserva che i *faury tales* dell'Isola di Smeraldo narrati per bambini, pubblicati per la prima volta negli anni dell'*Irish Literary Revival* "as manifestations of national distinctiveness" (Ní Bhroin 2011, 7), per quanto siano importanti, hanno ripreso a occupare significativamente la scena letteraria irlandese solo in tempi abbastanza 'recenti'. Ri-narrate e quasi sempre accompagnate da splendide illustrazioni, queste storie, protagoniste di quella che può essere identificata come una vera e propria 'rinascita', hanno ricominciato a contribuire in maniera incisiva alla formazione dei giovanissimi a partire dagli anni Ottanta del Novecento: "the decade which saw a major upsurge in both writing and publishing for children, and also a growing appreciation of the importance of children's literature" (Coughlan 2005, 689). Un incremento che raggiunse il picco negli anni Novanta, ovvero quando, grazie al boom economico conosciuto come *Celtic Tiger* (*Tiogar Ceilteach*), la Repubblica d'Irlanda, a quei tempi nota appunto con l'appellativo 'Tigre celtica', si ritrovò al centro di un considerevole processo di 'reinvenzione' (Kirby, Gibbons & Cronin 2002).⁸ Per dirlo con le parole usate nell'introduzione di *Irish Children's Literature and Culture* da Valerie Coughlan e Keith O'Sullivan – i quali hanno evidenziato che la maggior parte degli adulti irlandesi che oggi hanno poco più di quarantacinque anni sono cresciuti con libri scritti e pubblicati essenzialmente per bambini

⁸ Con il termine *Celtic Tiger*, coniato dalla Morgan Stanley nel 1994, si fa riferimento al periodo in cui l'Irlanda – fino agli inizi degli anni Novanta uno dei paesi europei più poveri – subì una vera e propria trasformazione economica, nonché una 'reinvenzione', alla quale Declan Kiberd ha dedicato l'ultima sezione di *Inventing Ireland* (1995). Per un approfondimento sulle cause che portarono a questa trasformazione sul finire del XX secolo, si rimanda a Kirby, Gibbons & Cronin 2002; sui motivi che hanno portato al suo collasso, si veda invece Kirby 2010. La rapida crescita delle pubblicazioni irlandesi per bambini e giovani adulti in questo periodo è celebrata da Celia Keenan e Valerie Coughlan in *The Big Guide to Irish Children's Books / Mórthorairí Do Leabhair Éireannacha don Óige* (1996), considerata "the first publication of its kind that examined, in detail, the contemporary state of publishing and books produced for young people in Ireland" (Long 2021, 187).

inglesi e americani⁹ –, una “recognizable literature for young readers is a relatively recent development within the field of Irish literature and culture”; così come sono abbastanza recenti la crescita dello studio della *children's literature* come disciplina accademica e l'incremento dei riconoscimenti ricevuti da scrittori e illustratori di queste storie irlandesi “within Ireland and internationally” (2011, 1). Influenzata dalla posizione geografica dell'isola, “between Britain and the United States of America” (2), e prodotta nell'era della globalizzazione (3), si tratta quindi di una letteratura – nella quale i *fairy tales* occupano una posizione di rilievo – che oggi viene maggiormente riconosciuta come parte essenziale della letteratura ‘nazionale’ (5). Una letteratura che, infine, ha dovuto e continua a fare i conti con le tensioni “between the interests of local production, with its limited publishing and market conditions, and the demands of the global marketplace” (O'Sullivan 2011, 184-185).

Nonostante il generale successo commerciale, certe antologie fiabesche irlandesi contemporanee sono state talvolta definite come assemblaggi di roba ‘trita e ritrita’. Per esempio, all'inizio dell'introduzione di *Meeting the Other Crowd*, scritta nell'agosto del 2002, Eddie Lenihan ha ‘giustificato’ l'esigenza di pubblicare l'‘ennesimo’ volume di *fairy stories* perché quelli in circolazione al momento rappresentavano “merely rehashes ad nauseam of the same old ingredients” e includevano racconti che, una volta su due, erano presentati “in an unorganized fashion and as entertainment, mainly for children” (2004, 1). Tuttavia, non si può negare che queste raccolte rappresentano, innanzitutto, un mezzo attraverso il quale una discreta parte delle storie dell'Isola di Smerlando continua a essere preservata; in secondo luogo, un canale di trasmissione importante tramite il quale tali storie vengono tramandate alle nuove generazioni; e, infine, un'occasione per familiarizzare con l'eredità culturale dell'Irlanda.

In altre parole, in queste raccolte vengono messe insieme storie che sono il frutto di secoli e secoli di memorie, di intrecci di narrazioni orali e scritte che, generate dalla e nella cultura irlandese, hanno contribuito nel tempo – e contribuiscono tuttora – a definirla in maniera significativa. Come Rebecca Long afferma nell'introduzione della sua monografia *Irish Children's Literature and the Poetics of Memory*, dedicata all'analisi del riutilizzo di quelli che sono generalmente classificati come ‘miti’, ‘leggende’ e ‘racconti

⁹ Nel loro testo, pubblicato nel 2011, Coghlan e O'Sullivan fanno riferimento agli irlandesi con più di trentacinque anni.

popolari' nei testi letterari creati per bambini: "Irish culture is markedly shaped by the power of narrative and by the necessity of remembering" (2021, 1).¹⁰ Una necessità che, emersa negli anni del Rinascimento celtico, continua a farsi sentire nel XXI secolo e si manifesta attraverso i *retellings* fiabeschi dedicati ai bambini irlandesi – della Repubblica e del Nord – o di discendenza irlandese, come quelli di seguito esplorati.

4.1.1. Voci contemporanee della Repubblica, del Nord e della diaspora

Tenendo in conto che "fairy tales are the imagination", "folk tales are the memory" e "myths are the beliefs of a people" (Long 2021, 2-3), si può affermare che le storie in analisi – ossia miti, leggende e racconti popolari irlandesi qui raggruppati sotto il termine ombrello *fairy tale* – possono essere identificate come il prodotto dell'immaginazione, delle credenze e della memoria del popolo irlandese. Storie che, pubblicate nel terzo millennio, si presentano – per diversi motivi – come portatrici di un'irlandesità che le contraddistingue e come delle valide alternative a tante narrazioni fiabesche *mainstream* in circolazione.

Per amor di chiarezza, si ritiene opportuno specificare che il presente studio non ha l'obiettivo di offrire un'analisi completa delle raccolte di rivisitazioni di *fairy tales* irlandesi pubblicate per bambini nel terzo millennio. Esaminando una selezione di antologie diffuse nei primi anni del XXI secolo, attualmente presenti sul mercato, lo scopo principale è quello di osservare in che modo tali testi 'sfoggiano' la loro *Irishness* e offrono narrazioni fiabesche 'alternative', per poi introdurre l'analisi di una fiaba in particolare, alla quale è dedicato l'ultimo paragrafo di questo capitolo.

Nello specifico, in questa sede si è scelto di prendere in considerazione soltanto antologie di *retellings* 'eterogenee',¹¹ pubblicate nei primi due decenni del nuovo millennio, riguardanti in maniera esclusiva l'Irlanda, ampiamente illustrate e indirizzate principalmente ai bambini dai sette

¹⁰ Più precisamente, analizzando un *corpus* di testi pubblicati tra il 1892 e il 2016, Long esplora "how Irish mythological and folkloric narrative traditions are reimagined through representations of childhood experiences in Irish children's literature" (Long 2021, 4).

¹¹ Con il termine 'eterogenee' qui si intendono quelle antologie che non sono 'monotematiche' – in altre parole, che non ruotano intorno a un singolo ciclo di storie, a un tema specifico, a un solo personaggio o a una sola creatura – ma includono tutta una serie di racconti provenienti dalla tradizione orale, dai quattro cicli della tradizione letteraria irlandese e dalle pubblicazioni che hanno visto la luce prima, durante e dopo il *Celtic Revival*.

anni in su.¹² Sono pertanto esclusi: i testi che non siano rivisitazioni, come *Fiona's Luck* (2007) di Teresa Bateman e *Magic!: New Fairy Tales from Irish Writers* (2015), volume a cura di Siobhán Parkinson; gli adattamenti di singoli racconti e gli albi illustrati destinati ai bambini in età prescolare, come *The Children of Lir* (2019) di Laura Ruth Maher; le raccolte che precedono l'anno 2000, come *The Children's Book of Irish Folktales* (1984) di Kevin Danaher, *Tales for the Telling: Irish Folk and Fairy Stories* (1986) di Edna O'Brien, *Irish Legends for the Very Young* (1996) di Niamh Sharkey e *Irish Fairy Tales* (1997) di Padraic O'Farrell;¹³ quelle pubblicate dopo il 2020, come *The Big Book of Favourite Irish Myths and Legends* (2021) di Joe Potter; quelle che raggruppano narrazioni provenienti da tutte le 'terre celtiche', dalla Scozia alla Bretagna, come *Magical Celtic Tales* (2016) di Una Leavy; e quelle in cui le illustrazioni non sono a colori e non occupano uno spazio significativo, come nel caso di *Irish Fairy Tales, Myths & Legends* (2020) di Kieran Fanning, dove compaiono solo piccoli disegni in bianco e nero che accompagnano i titoli di ogni storia. E ancora, i volumi 'monotematici', ovvero quelli incentrati esclusivamente su: un determinato tema, come *Irish Gothic Fairy Stories: From the 32 Counties of Ireland* (2018) di Steve Lally e Paula Flynn Lally, dedicato solo a storie gotiche, e *Wild Waves and Wishing Wells: Irish Folk Tales for Children* (2019) di Órla McGovern, che comprende solo racconti legati all'elemento acqua; una creatura soprannaturale specifica, come il leprecauno, protagonista di *The Keeper of the Crock of Gold: Irish Leprechaun Tales* (2008) di Bairbre McCarthy, nonché di *Leprechaun Tales* (1999) di Yvonne Carroll;¹⁴ o un dato personaggio, come Fionn Mac Cumhail, le cui avventure sono al centro di *Irish Tales of Mystery and Magic* di Eddie Lenihan.

¹² La scelta dei testi è stata condizionata anche dalla possibilità di reperirli.

¹³ Per i motivi illustrati nell'introduzione, fa eccezione la raccolta di Una Leavy del 1996.

¹⁴ Quest'ultimo testo è stato incorporato nel volume *Favourite Irish Legends: Best Loved Tales from Ireland* (2011) insieme ad altre due raccolte di Carroll, *Irish Legends for Children* (1994) e *Great Irish Legends for Children* (1994), a *Great Irish Heroes* (2007) di Fiona Waters e ad *Irish Folk Tales* (2008) di Felicity Trotman. Il libro di McCarthy, pubblicato da Mercier Press, è stato invece regalato dal Primo Ministro irlandese (*Taoiseach*) Brian Cowen alle figlie del Presidente degli Stati Uniti d'America Barack Obama per celebrare il giorno di San Patrizio nel 2009. Si ricorda che qualche anno dopo, nel 2011, insieme alla moglie Michelle, Obama visitò Moneygall (contea di Offaly) – il villaggio in cui era nato il suo quadrisavolo Falmouth Kearney, emigrato a New York nel 1850 a causa della Grande Carestia –, riconoscendo ufficialmente le sue origini irlandesi scoperte nel 2007 (Landler 2011).

Naturalmente, la decisione di escludere questi (e altri) testi non è casuale. Si tratta di una scelta ponderata e motivata dalla volontà di concentrarsi su raccolte di rivisitazioni che offrono una visione d'insieme di parte del patrimonio narrativo irlandese qui definito 'fiabesco' così come è stato tramandato negli ultimi anni. Raccolte che includono racconti ri-narrati da scrittori e scrittrici della Repubblica d'Irlanda, dell'Irlanda del Nord e della diaspora negli Stati Uniti d'America. Nonché raccolte che, infine, rientrano tra quelli che vengono generalmente etichettati come 'libri illustrati', i quali, a differenza degli 'albi illustrati', contengono immagini che arricchiscono la narrazione ma non sono indispensabili per la comprensione del testo. Per dirlo con le parole di Maria Nikolajeva e Carole Scott – basate su studi come quelli di Torben Gregersen e Kristin Hallberg –, negli *illustrated books* "the words carry the primary narrative while pictures are supportive or decorative", mentre nei cosiddetti *picture books* "the visual and the verbal aspects are both essential for full communications" (2000, 226).¹⁵

Il corpus principale di questa modesta indagine introduttiva è dunque composto dalle seguenti antologie, elencate in ordine di pubblicazione: *The O'Brien Book of Irish Fairy Tales and Legends* (1996) di Una Leavy, illustrata da Susan Field; *Tales from Old Ireland* (2000) di Malachy Doyle, illustrata da Niam Sharkey; *The Names Upon the Harp: Irish Myth and Legend* (2000) di Marie Heaney, illustrata da P. J. Lynch; *Irish Myths and Legends* (2001) di Ita Daly, illustrata da Bee Willey; *A Pot O' Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004) di Kathleen Krull, illustrata da David McPhail.¹⁶

La prima e la quarta antologia contengono storie ri-narrate da due voci della Repubblica d'Irlanda: Una Leavy, insegnante e autrice principalmente di libri per bambini (anche in lingua irlandese), originaria della contea di

¹⁵ Le due studiose ampliano il discorso sui *picturebooks* in Nikolajeva & Scott 2006, dove il termine viene utilizzato come un composto per sottolineare l'unione significativa tra parole e immagini, ritenute ugualmente importanti. A tal proposito, Lawrence R. Sipe definisce i *picturebooks* come una danza intricata tra parole e immagini, le quali non solo hanno il compito di illustrare cosa viene detto, ma aggiungono qualcosa di nuovo, qualcosa di diverso, al testo (Sipe 2001, 238). In questa sede si è scelto di escludere i *picture books* per bambini in età prescolare perché l'intento non è offrire un'analisi multimodale o semiotica, ma esaminare i testi tenendo conto 'anche' delle illustrazioni che, in quanto parte del paratesto, li arricchiscono.

¹⁶ In questa sede si farà riferimento alle seguenti edizioni delle raccolte esplorate: Leavy 2015; Doyle 2017; Heaney 2000; Daly 2006; Krull 2009.

Mayo; e Ita Daly, scrittrice e membro dell'associazione *Aosdána*,¹⁷ originaria della contea di Leitrim. Entrambi i lavori raccolgono dieci storie. *The O'Brien Book of Irish Fairy Tales and Legends*, pubblicato da The O'Brien Press,¹⁸ non segue divisioni ma è arricchito da una sezione, "Something about the stories", in cui vengono indicate le fonti principali e fornite diverse informazioni riguardanti le storie – raccontate da Leavy "with the cadence and rhythms of an accomplished storyteller" (Kirkus 1997) – e i loro personaggi. *Irish Myths and Legends*, pubblicato da Oxford University Press, è diviso in quattro parti: "The Mythological Cycle", "The Cuchulainn Cycle", "The Fianna Cycle" e "Traditional Tales That Still Live On".

La seconda e la terza raccolta appartengono invece a voci contemporanee provenienti, almeno in origine, dall'Irlanda del Nord. Malachy Doyle, autore pluripremiato di decine di libri per bambini e ragazzi, è infatti originario della contea di Antrim, mentre la scrittrice e giornalista Marie Heaney (all'anagrafe Marie Devlin), autrice di *Over Nine Waves: A Book of Irish Legends* (1994)¹⁹ e moglie del poeta Seamus Heaney,²⁰ è originaria della contea di Tyrone. *Tales from Old Ireland*, pubblicata da Barefoot Books, include sette *retellings* accompagnati da una sezione dedicata alle fonti, "Sources", ed è disponibile anche in versione audio su CD, dove le storie – nelle quali lo scrittore di Whitehead "doles out generous measures of comedy, drama, romance, and wonder" (Kirkus 2000) – sono narrate dalla cantante Maura O'Connell.²¹ *The*

¹⁷ Fondata nel 1981 col supporto dell'*Arts Council of Ireland*, l'*Aosdána* – da *aos* e *dána*, ovvero 'persone delle arti' – è un'associazione che onora artisti irlandesi (massimo duecentocinquanta) che in Irlanda, attraverso il loro lavoro, hanno dato un contributo significativo alle arti creative (arti visive, letteratura, musica, architettura e danza). Ad alcuni membri viene conferito dal Presidente dell'Irlanda il titolo di *Saoi*, 'il più saggio'. Il primo ad averlo ricevuto è stato Samuel Beckett nel 1984. Per la lista completa dei membri, si rimanda al sito ufficiale: <http://aosdana.artscouncil.ie/>.

¹⁸ Delle dieci case editrici attive sul mercato irlandese negli anni Novanta, durante il boom a cui si è fatto riferimento in precedenza, The O'Brien Press è l'unica ancora in attività insieme a Mercier Press (O'Sullivan 2011, 86).

¹⁹ Si tratta di una raccolta di *retellings* per adulti, frutto dell'interesse della scrittrice nei confronti delle storie irlandesi: "a natural development from having lived within earshot of the oral tradition during her Ulster childhood" (Heaney 1994^b, 52).

²⁰ Seamus Heaney, scomparso nel 2013, è stato considerato da Robert Lowell come "the best Irish poet since W. B. Yeats" (O'Driscoll 2009, 166). Si ricorda che Yeats e Heaney hanno ricevuto il Premio Nobel per la letteratura, rispettivamente, nel 1923 e nel 1995.

²¹ Originaria della contea di Clare, O'Connell vive a Nashville, nel Tennessee. Cantante solista, ha collaborato con diversi gruppi, incluso Da Dannan, band irlandese il cui nome è chiaramente

Names Upon the Harp, pubblicata da Faber and Faber, è invece composta da otto racconti e si divide in tre parti, “The Mythology Cycle”, “The Ulster Cycle” e “The Finn Cycle”, tutte accompagnate da brevi introduzioni che si aggiungono alla nota dell’autrice, “Author’s Note”, alla sezione sulle fonti, “Source Notes”, e a quella bibliografica, “Further Reading”.²²

Il quinto e ultimo volume elencato, *A Pot O’ Gold*, pubblicato da Disney-Hyperion Books, rappresenta infine una voce della diaspora: quella di Kathleen Krull, scrittrice statunitense di discendenza irlandese, nonché curatrice e autrice prolifica di libri per bambini.²³ L’opera, anche in questo caso corredata di una sezione dedicata alle fonti, “Source Notes”, è divisa in nove parti, “each introduced by a richly bordered page reminiscent of the Book of Kells” (Kirkus 2004), e ognuna incentrata su un tema ‘irlandese’: “Only An Hour Away: The Sea”; “Not Just Potatoes: The Food”; “Alive-Alive-O: The Music”; “Emerald Isle: The Pride”; “In Love With Words: The Scholars”; “Fields and Farms: The Land”; “Enchantment: The Fairies”; “Who Makes the Fairies’ Shoes?: The Leprechauns”; e “People Never Stop Talking: The Blarney”. Nello specifico, si tratta di una raccolta che non include solo racconti, ma anche poesie, ricette, benedizioni e *limericks* (componimenti umoristici di cinque versi in rima ‘a-a-b-b-a’); una raccolta che, raccogliendo anche opere di nomi illustri della letteratura irlandese in lingua inglese, ha lo scopo di offrire alle nuove generazioni – in questo caso, di irlandesi americani – un compendio – o meglio, come suggerisce il titolo, ‘una pentola d’oro’ – contenente parte dell’eredità culturale e narrativa irlandese.²⁴

ispirato ai Thuatha Dé Danann. È stata nominata ai Grammy Awards per gli album *Helpless Heart* (1989) e *Naked With Friends* (2009), e, tra le altre cose, è comparsa nel film *Gangs of New York* (2002), diretto da Martin Scorsese, nei panni di una cantante di strada.

²² La raccolta include anche una poesia tradotta dall’irlandese da Seamus Heaney, mai pubblicata in precedenza, intitolata “Summer”.

²³ Krull – venuta a mancare nel gennaio del 2021 – mette in risalto le sue origini irlandesi nella raccolta in analisi, probabilmente anche per conferirgli una maggiore ‘credibilità’, quando firma l’introduzione nel seguente modo: “Kathleen Krull (whose grandparents came from county Kerry and county Roscommon)” (Krull 2009, 1). La sua opera conta un totale di più di cento libri per bambini, principalmente biografie illustrate, alcuni divisi in serie tematiche, come “Lives Of...”, “Giants of Science” e “Women Who Broke the Rules” (Maughan 2021).

²⁴ Tra i diversi testi collezionati, si trovano componimenti come: “All Day I Hear the Noise of Waters”, poesia di James Joyce inclusa nella raccolta *Chamber Music* (1907), primo testo del noto scrittore; “The Stolen Child” (1886), poesia di W. B. Yeats pubblicata in *The Wanderings of Oisín and Other Poems* (1889); e un adattamento di “The Star-Child”, fiaba

In sintesi, si tratta di cinque antologie che – fatta eccezione per il volume di Krull – non superano le cento pagine e non contengono più di dieci *retellings*. Lavori che, in conclusione, sono spesso frutto del ‘terzo spazio’ anglo-irlandese-americano²⁵ e condividono lo stesso obiettivo principale: preservare e tramandare parte del patrimonio narrativo irlandese alle nuove generazioni mediante racconti che, poiché ‘semplificati’ e illustrati, si possono ritenere più adatti – e, di conseguenza, godibili – per il pubblico di riferimento. Un obiettivo che si concretizza non solo attraverso i testi ri-narrati, ma anche tramite l’utilizzo di altri elementi – quelli paratestuali, i quali, come si cercherà di dimostrare a breve, giocano un ruolo fondamentale nella suddetta operazione di ‘trasmissione’.²⁶

4.1.2. Tra parole e immagini: un’analisi (para)testuale

L’*Irishness* che contraddistingue i volumi esaminati trapela sia dai testi in sé, sia da quello che Genette ha definito come ‘paratesto’. Partendo da un’analisi testuale, si può vedere come una certa irlandesità si manifesti sul piano tematico e su quello linguistico. Quelli in questione sono infatti racconti ambientati in Irlanda – ‘ordinaria’ o ‘parallela’ che sia –, incentrati su vicende legate a personaggi umani, eroi leggendari, creature mitologiche ed esseri soprannaturali irlandesi, e predominantemente basati sulla loro interazione – il cosiddetto incontro tra piano ‘definito’ e piano ‘indefinito’.

Molte di queste storie appartengono ai quattro cicli narrativi già menzionati, a partire da quello dell’Ulster e da quello Feniano, i quali, come osserva

contenuta in *The Happy Prince and Other Tales* (1888) di Oscar Wilde. Naturalmente, visto lo scopo di questo studio, si prenderanno in considerazione solo i *retellings* di *fairy tales* appartenenti alla tradizione narrativa irlandese.

²⁵ Per esempio, *Tales from Old Ireland* contiene storie ri-narrate da Malachy Doyle (Irlanda del Nord), illustrate da Niamh Sharkey (Repubblica d’Irlanda), narrate a voce da Maura O’Connell (irlandese emigrata negli Stati Uniti d’America), ed è stata pubblicata da una casa editrice (Barefoot Books) fondata in Inghilterra, con sede principale nel Massachusetts.

²⁶ Esclusivamente a causa della scarsa presenza di elementi paratestuali, si è deciso di escludere da questo studio *Best-Loved Irish Legends* (2009), raccolta di Eithne Massey – autrice di *The Secret of Kells* (2009), trasposizione letteraria dell’omonimo film d’animazione diretto da Tomm Moore e Nora Twomey, candidato agli Oscar come Best Animated Feature nel 2010 e parte della trilogia di Moore dedicata alla mitologia e al folklore irlandesi, insieme a *Song of the Sea* (2014) e *Wolfwalkers* (2020). Pubblicata da The O’Brien Press, a quanto pare, l’antologia è l’unica tra le raccolte illustrate di *retellings* fiabeschi per bambini del nuovo millennio a essere stata tradotta in italiano, in un’edizione *pocket* intitolata *Le più belle leggende irlandesi* (2018).

Ciara Ní Bhroin, sono i più conosciuti e hanno ispirato molte opere per adulti e bambini “partly because of the cult of the male warrior central to the construction of the nation in the late nineteenth and early twentieth centuries” (2011, 9). Difatti, si ricorda che tante delle storie incluse in questi due cicli ruotano, rispettivamente, intorno alle avventure delle due figure iconiche più volte citate finora: Cúchulainn, leader dei Cavalieri del Ramo Rosso, i *Red Branch Knights*, e Fionn Mac Cumhail, capo dei Fianna, entrambi difensori del loro territorio di appartenenza e per questo ritenuti “as ideal embodiments of the Celtic spirit and mythologically associated with Ireland’s destiny” (9).²⁷ Un discorso a parte va fatto per il Ciclo Mitologico, che, come nota ancora Ní Bhroin, è stato in un certo senso, e per un certo periodo di tempo, ‘accantonato’ per due ipotetiche ragioni principali. Innanzitutto, incentrandosi in buona parte sulle invasioni dell’Irlanda, le quali, come è stato sottolineato in precedenza, si conclusero con l’arrivo dei Milesi, popolo di conquistatori da cui sono discesi i Gaeli, queste narrazioni rischiavano di entrare in contrasto con l’immagine degli irlandesi descritti come vittime della ‘conquista’ britannica. Inoltre, riguardando battaglie tra ‘razze divine’ – i Tuatha Dé Danann – e ‘demoniache’ – i Fomoriani –, alcune di queste storie difficilmente si conciliavano “with the Catholic hegemony of post-independent Ireland than the Ulster and Fenian Cycles featuring heroes more easily humanized” (9).

Anche in queste antologie – alla stregua di quanto accade nella raccolta di trascrizioni di Lenihan esaminata nel terzo capitolo – ricorrono dunque antroponimi, toponimi e termini legati all’Isola di Smeraldo, talvolta riportati in lingua irlandese. Come si è accennato poc’anzi, a prescindere da se si tratti di racconti generalmente classificati come miti, leggende e fiabe, queste storie non si svolgono in terre lontane, in castelli situati in luoghi non identificati o in foreste incantate appartenenti a mondi fantastici. Al contrario, esse hanno luogo in Irlanda – a volte chiamata col suo nome poetico, ‘Erin’,²⁸ come accade

²⁷ Come viene raccontato in diverse raccolte, Sétanta diventa il guerriero Cúchulainn quando uccide il segugio di Cullan, fabbro del re Conchobar Mac Nessa, e, per riparare al danno, si propone di prendere il suo posto. Il suo nome vuole dire infatti ‘cane di Cullan’, “The Hound of Cullan”, ed è noto anche come “the Irish Achilles” (Ellis 1987, 71-72). Fionn Mac Cumhail, invece, diventa capo dei Fianna quando sconfigge Ailléan of the Flaming Breath, uno dei Tuatha Dé Danann che ogni anno, la sera di *Samhain*, aveva l’abitudine di incendiare Tara. Nato come Denma, venne poi chiamato Fionn, che vuol dire “the Fair One”, per i suoi capelli chiari (124-126), ed è inoltre noto tra uomini, donne e bambini irlandesi come l’Erocole ibernico, “Hibernian Hercules” (Carleton 1845, 97).

²⁸ Derivativo *Hiberno-English* di *Éirinn*, dativo di *Éire*, che, a sua volta, deriva dall’antico irlandese *Ériu* – nome della dea matrona eponima dell’Irlanda nella mitologia irlandese –,

nelle raccolte di Doyle e Krull –, dalla quale, in certi casi, si può raggiungere la sua controparte ultraterrena, il *Tír na nÓg*, la ‘terra dell’eterna giovinezza’.²⁹

Tra l’altro, si tratta di un’Irlanda che compare nella sua interezza, da nord a sud, da ovest a est – o meglio, dall’Ulster al Munster, dal Connacht al Leinster. E quindi da Emain Macha, sede dei re dell’Ulster come Conchobar Mac Nessa, alla celebre collina di Tara, antica residenza dei re supremi d’Irlanda come Conn Céthachach (delle cento battaglie) e Cormac Mac Airt, nonché dei guerrieri feniani.³⁰ Dal Lough Derravaragh all’isola di Inishglora, situata nel ‘selvaggio’ Atlantico, passando per il Canale del Nord che separa l’Irlanda nord-orientale dalla Scozia sud-occidentale.³¹ Dal Selciato del Gigante – nota conformazione rocciosa della contea di Antrim legata alla leggenda di Knockmany³² – alla Baia di Dublino. E ancora, da Ballycahill a Macroom e dalla contea di Donegal a quella di Kerry. Quelli appena elencati, pur rappresentando solo alcuni

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*, ossia Isola di Smeraldo, per riferirsi all’isola.

²⁹ Nell’introduzione della sezione “T’yeer-na-n-Oge” di *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*, Yeats definisce il *Tír na nÓg* nel seguente modo: “[there] is a country called Tír-na-n-Og, which means the Country of the Young, for age and death have not found it; neither tears nor loud laughter have gone near it. The shadiest booksage covers it perpetually [...] According to many stories, Tír-na-n-Og is the favourite dwelling of the fairies” (Yeats 1888, 200). Oltre a essere nominato nel film *Titanic* (1997) di James Cameron, quando una madre mette a letto i suoi figli mentre la nave affonda, il *Tír na nÓg* ha evidentemente ispirato il nome del continente di Timanoc, luogo dal quale provengono gli esseri fatati nella serie TV *Carnival Row* (2019-2023).

³⁰ Emain Macha, l’attuale Navan Fort, si dice che sia stata la capitale dell’Ulster per seicento anni e che abbia raggiunto il suo splendore durante il regno di Conchobar Mac Nessa. Sulla sua fondazione esistono diverse ipotesi (Ellis 1987, 99-100). Tara (*Teanhaur*) si trova nella contea di Meath e viene generalmente considerata come la capitale dell’Irlanda antica (217-219). I due luoghi fanno da sfondo, principalmente e rispettivamente, ai racconti appartenenti al Ciclo dell’Ulster e a quello Feniano.

³¹ Si tratta dei tre luoghi in cui sono costretti a vagare gli sfortunati figli di Lir, protagonisti di una delle storie irlandesi più celebri, per novecento anni. L’Atlantico che bagna la costa occidentale dell’Irlanda viene definito ‘selvaggio’ per le atmosfere incontaminate che ricrea; da qui prende il nome il *Wild Atlantic Way*, noto percorso turistico che, partendo da sud, va dall’Old Head of Kinsale (contea di Cork) a Malin Head (contea di Donegal), passando per le celebri Scogliere di Moher.

³² La collina di Knockmany, luogo di residenza di Fionn Mac Cumhail, dà il nome al racconto “A Legend of Knockmany” – incluso in Carleton 1845 e, successivamente, in Yeats 1888 –, nel quale si narra di come il capo dei Fianna riesca a evitare un duello con un gigante scozzese grazie a un piano ingegnato dalla moglie. È conosciuto anche come il racconto di Fionn e del gigante scozzese e offre una spiegazione leggendaria alla formazione peculiare del Selciato del Gigante.

esempi dei toponimi che si incontrano sfogliando le pagine delle raccolte in analisi,³³ consentono di notare che l'Irlanda viene presa in considerazione nella sua totalità, indipendentemente dal luogo di provenienza dei ri-narratori e dall'esistenza dei confini che dividono l'isola, oggi ulteriormente rimarcata dalla Brexit, ossia l'uscita del Regno Unito – e quindi dell'Irlanda del Nord – dall'Unione Europea, di cui la Repubblica d'Irlanda fa ancora parte.

In questi luoghi vivono le proprie avventure personaggi tipicamente irlandesi appartenenti ai diversi 'piani' individuati da Vito Carrassi nel suo studio monografico del 2008, ossia quello mitologico, quello leggendario e quello storico. Nelle raccolte selezionate sono dunque incluse storie che hanno per protagoniste figure come: membri del popolo divino dei Tuatha Dé Danann, a partire da Lir; eroi semi-devini e leggendari come Fionn Mac Chumhail – che nella raccolta di Krull, dove tutti gli antroponimi sono anglicizzati, diventa Fin Mc Cool – e Cúchulainn,³⁴ e *fairies* socievoli e solitari, di terra e di acqua, come le sirene (*merrows*), il *púca* e il leprecauno, i quali interagiscono con personaggi ordinari, perlopiù appartenenti all'Irlanda rurale – fra gli altri, è questo il caso di Lusmore, il protagonista di "Lusmore and the Fairies"; di Jack Doherty e sua moglie Biddy, che in "The Soul Cages" incontrano Coomara, un *merrow* maschio; di Patrick O'Donnell, che viene preso in giro da un leprecauno in "Patrick O'Donnell and the Leprechaun"; e di Séamas, il giovane che in "The White Gander" incontra un *púca*.³⁵ A questi si aggiungono santoni e uomini di chiesa, come San Patrizio, che ascolta le confessioni di Oisín una volta tornato dalla sua lunga avventura con Niamh Chinn Óir (dai capelli dorati), principessa di *Tír na nÓg*,³⁶ e figure meno note, come il 'mitico' Balor of the Evil Eye,

³³ L'uso dei toponimi abbonda o scarseggia a seconda delle storie raccontate. Per esempio, è possibile incontrarne molti in "Lusmore and the Fairies" di Doyle, come si evince dal seguente estratto: "[t]here was a poor man living in the green glen of Aherlow, at the foot of the Galtee Mountains [...] He lived on his own on the edge of the village of Cappagh, and one morning he was up before dawn to take his hats and baskets to the market in Cahir" (Doyle 2017, 42-43).

³⁴ Fionn Mac Cumhail è presente in tutte le raccolte, insieme, a seconda della storia narrata: ai Fianna; all'amata Sadhbh, donna trasformata in cerva dal Druido Oscuro dei Tuatha Dé Danann; a sua moglie Oonagh; ai suoi cani fedeli, Bran e Sceolan; o a suo figlio Oisín, che vuole dire 'piccolo cerbiatto'. Cúchulainn, invece, è assente nella raccolta di Krull.

³⁵ Le prime due storie sono incluse nella raccolta di Doyle, mentre le altre due figurano, rispettivamente, in quelle di Krull e Leavy.

³⁶ Nello scritto introduttivo dedicato al *Tír na nÓg* precedentemente citato, Yeats riassume la storia di Oisín e Niamh nel seguente modo: "[o]ne man has gone there and returned. The bard, Oisen, who wandered away on a white horse, moving on the surface of the foam with his fairy Niamh,

leader dei Fomoriani, nonché re e regine, principi e principesse – come il re dell’Ulster Fergus Mac Leide –, i quali, a differenza di quanto accade in molte narrazioni fiabesche, non appartengono a regni fantastici e indistinguibili, ma regnano su una delle province irlandesi o sull’Irlanda in generale.

Si tratta, in aggiunta, di storie talvolta caratterizzate dalla compresenza di elementi pagani ed elementi cristiani, dalla presenza di ‘tipici’ indicatori temporali – come il mese di maggio e “the eve of Samhain, or Hallowe’en as we call it” (Daly 2006, 31) –, nonché da quella di riferimenti culturali specifici dell’Isola di Smeraldo e di termini in lingua irlandese. Riguardo questi ultimi, per esempio, nella raccolta di Daly è possibile incrociare le parole *sídhe* e *geis*: la prima compare più volte in racconti come “Midir and Etáine”,³⁷ e, come si è già spiegato, indica gli esseri fatati; la seconda si trova invece in “Iubdáan, King of the Leprechauns”, e, nella mitologia e nel folklore irlandesi, indica un tabù, una sorta di voto da rispettare.³⁸

È inoltre possibile incontrare ulteriori esempi di questo genere in “The White Gander”, decima e ultima storia inserita nella raccolta di Leavy, dove viene raccontato l’incontro avvenuto durante una notte di Halloween tra un protagonista umano e uno dei *fairies* solitari più noti del folklore irlandese: il *púca*.³⁹ Innanzitutto, il nome del protagonista, ‘Séamas’, un giovane musicista pigro e inesperto, e quello dell’entità soprannaturale incontrata, ‘Púca’, vengono riportati in lingua irlandese e non nelle loro forme anglicizzate, e

lived there three hundred years, and then returned looking for his comrades. The moment his foot touched the earth his three hundred years fell on him, and he was bowed double, and his beard swept the ground. He described his sojourn in the Land of Youth to Patrick before he died” (Yeats 1888, 200). Questa storia è stata ripresa anche nella canzone “Tír na nÓg”, incisa nel 2015 dal gruppo irlandese Celtic Woman, in collaborazione con la cantante tedesca Oonagh – nello specifico, il brano racconta di come Niamh conduce Oisín nel suo mondo per vivere un’esperienza ‘fiabesca’: “[f]ar away from the land you knew / The dawn of day reaches out to you / Though it feels like a fairy tale / All of this is true”. Si tratta di una storia particolarmente significativa perché segna la fine del Ciclo Feniano – chiamato anche Ciclo Ossianico per la presenza di Oisín –, nonché il passaggio dal piano leggendario a quello storico, rappresentato dall’incontro fra il bardo e San Patrizio. A proposito di Oisín, è a questo personaggio che è ispirato il poema epico di Yeats “The Wanderings of Oisín”, attraverso il quale l’autore prova a ricreare “a Gaelic golden age” (Kiberd 1996, 137).

³⁷ Si tratta del racconto che Carrassi prende come modello (*primsceal*) per la sua ridefinizione di *fairy tale* in contesto irlandese (Carrassi 2008, 99-115).

³⁸ Nella storia “Deirdre of the Sorrows”, inserita nella raccolta di Heaney, un *geis* viene definito come “a most solemn bond” (Heaney 2000, 53).

³⁹ Per un approfondimento sul *púca*, si veda Breatnach 1993.

cioè ‘Seamus’ (corrispettivo di James) e ‘Pooka’, decisamente più comuni. In secondo luogo, si può notare un caso di combinazione di codice (*code mixing*) nella frase che la madre dice al ragazzo quando si prepara a uscire di casa per andare a suonare a una festa nella valle accanto: “[n]ow Séamas, a ghrá, [...] don’t let any girls be making eyes at you” (Leavy 2015, 86).⁴⁰ Infine, vengono menzionati giochi tradizionali che ancora oggi – anche se in maniera meno frequente – si svolgono a Halloween, ovvero “snap-apple and ducking” (87),⁴¹ nonché piatti tipici di questa festività, come il *barm brack*,⁴² e sono elencati alcuni brani del repertorio musicale tradizionale irlandese, come “The Stack of Barley”, “The Bridge of Athlone” e “The Siege of Ennis”, che Séamas suona con un tipo di cornamusa specifico, le *uilleann pipes*, dinanzi a un gruppo di vecchie ‘streghe’, quando viene portato dal *púca* nel mondo fatato.⁴³

L’irlandesità insita nelle raccolte in esame si manifesta in maniera evidente non solo attraverso elementi testuali come quelli appena passati in rassegna, ma, come si è anticipato precedentemente, anche tramite il paratesto, ovvero quell’insieme di elementi che arricchiscono un libro e lo rendono tale. Un insieme che, in questo caso, non è soltanto frutto della ‘voce’ del *reteller* di turno, ma anche del lavoro degli illustratori, nonché delle scelte degli editori coinvolti. Nell’introduzione di *Seuils* (1987) – qui citato nella traduzione inglese di Jane E. Lewin – Genette esordisce osservando:

⁴⁰ Corrispondente, in inglese, a *my love/my dear* l’espressione irlandese *a ghrá* si può tradurre in italiano con ‘amore mio’; <https://www.teanglann.ie/en/fgb/ghr%C3%A1>.

⁴¹ Si tratta di giochi tipici della notte di Halloween anche in Scozia e nell’Inghilterra settentrionale. Il primo, *snap apple*, consiste nel mordere delle mele appese a un filo, senza l’ausilio delle mani; in maniera analoga, nel secondo, noto anche come *apple bobbing*, bisogna afferrare con i denti delle mele galleggianti in un recipiente pieno d’acqua. Per questo motivo “Hallow E’en is still known in some area as ‘snap apple night’ or ‘ducking night’” (McDougal 1976, 36).

⁴² Il *barm brack* (*bairín breac*) è un tipo di pane dolce legato ad antiche tradizioni. Nei suoi libri dedicati alle ricette irlandesi tradizionali, nella voce riguardante lo “Halloween Barmbrack”, Darina Allen evidenzia che: “[e]veryone in Ireland loves a barmbrack, perhaps because it brings back lots of memories of excitement and games at Halloween. When the barmbrack was cut, everyone waited in anticipation to see what they’d find in their slice – a stick, a pea, a ring – and what it meant for their future” (Allen 2012).

⁴³ Come Leavy spiega nella sezione dedicata alle fonti: “[t]he uilleann pipes were commonly played in Ireland. They were played with the elbow, the Gaelic word for elbow being *uilleann*”. Nella stessa sezione, la scrittrice specifica che la storia in questione “is retold from several sources, including *Legends from Ireland* (1977), edited by Seán Ó Súilleabhán and taken from the Irish Folklore Archives. It was recorded in Gaelic in 1956”. Fra le altre fonti è senz’altro inclusa “The Piper and the Púca”, storia tradotta letteralmente dall’irlandese da Douglas Hyde e pubblicata in Yeats 1888.

A literary work consists, entirely or essentially, of a text, defined (very minimally) as a more or less long sequence of verbal statements that are more or less endowed with significance. But this text is rarely presented in an unadorned state, unreinforced and unaccompanied by a certain number of verbal or other productions, such as an author's name, a title, a preface, illustrations [...] These accompanying productions, which vary in extent and appearance, constitute what I have called elsewhere the work's *paratext* [...] [T]he paratext is what enables a text to become a book and to be offered as such to its readers and, more generally, to the public. (Genette 1997^b, 1)

In questo estratto, Genette introduce la nozione di 'paratestualità' facendo riferimento a un altro suo testo, *Palimpsestes* – menzionato all'inizio del capitolo a proposito della 'transtestualità' –, nel quale, tra gli elementi che formano il paratesto, elenca i seguenti: "a title, a subtitle, intertitles; prefaces, postfaces, notices, forewords; [...] marginal, infrapaginal, terminal notes; epigraphs; illustrations; blurbs, book covers, dust jackets, and many other kinds of secondary signals" (1997, 3). Tali elementi si dividono in 'peritestuali' ed 'epitestuali'. Come riassume Richard Macksey, la paratestualità comprende "those liminal devices and conventions, both within the book (peritext) and outside it (epitext), that mediate the book to the reader" (Macksey 1997, xviii). In questa sede, prendendo in analisi alcuni componenti che formano il peritesto dei volumi per bambini esaminati – e quindi quegli elementi che è possibile rintracciare all'interno del libro, dal piatto anteriore a quello posteriore –, si può notare come esso contribuisca, oltre alle storie in sé, a enfatizzare la loro irlandesità.

Partendo da quello che Genette chiama "the publisher's peritext", l'area del paratesto – che include elementi come copertina e frontespizio – di cui è principalmente responsabile la casa editrice (1997^b, 16), si nota, come prima cosa, che le cinque antologie scelte condividono una 'dimensione' simile: sono stampate in un formato 'grande', tipico dei libri illustrati per bambini.⁴⁴ Inoltre, sulle copertine è possibile distinguere sia elementi testuali che iconografici.⁴⁵

⁴⁴ Le raccolte in analisi misurano tra i venticinque e i ventotto centimetri circa di altezza e i diciannove e i ventidue centimetri circa di larghezza. Questo tipo di formato consente di inserire numerose immagini di diversa grandezza e di optare per scelte tipografiche che facilitano la lettura dei bambini, come caratteri abbastanza grandi e l'uso di un'interlinea ampia.

⁴⁵ Nel caso di Heaney, si sottolinea che, in realtà, non si tratta di una prima di copertina ma di una sovraccoperta, un elemento paratestuale che, come suggerisce il termine, copre la copertina del libro, solitamente rigida, e si regge grazie a due alette piegate verso l'interno, sulle quali sono di solito riportati una breve descrizione del libro e una biografia dell'autore.



Fig. 16 - Copertina di *The O'Brien Book of Irish Fairy Tales and Legends*. Leavy & Field 2015(1996). Courtesy of The O'Brien Press.



Fig. 17 - Copertina di *Tales from Old Ireland*. Doyle & Sharkey 2017(2000). Courtesy of Barefoot Books.

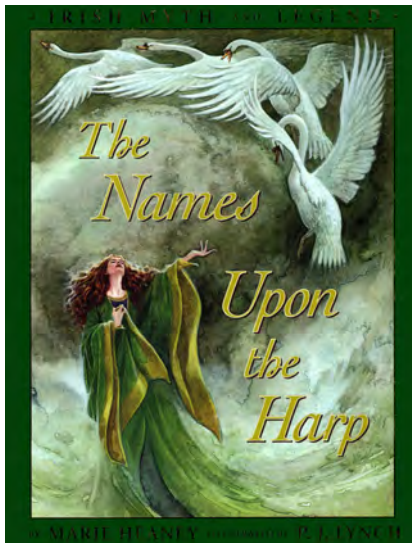


Fig. 18 - Copertina di *The Names Upon the Harp*. Heaney & Lynch 2000. Courtesy of Faber and Faber.

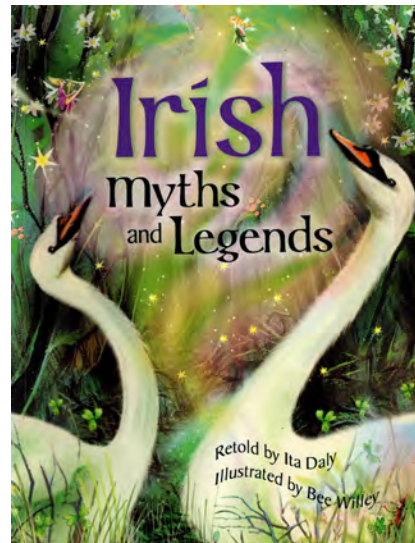


Fig. 19 - Copertina di *Irish Myths and Legends*. Daly & Willey 2006(2001). Courtesy of Bee Willey.

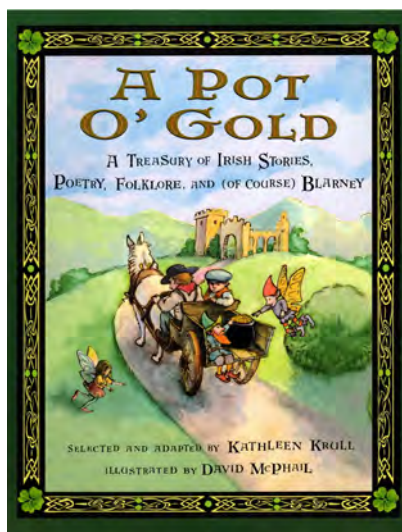


Fig. 20 - Copertina di *A Pot O' Gold*. Krull & McPhail 2009(2004). Courtesy of David McPhail.

Tra quelli testuali, insieme ai nomi e ai cognomi dei ri-narratori e degli illustratori, si trovano, messi in risalto rispetto al resto, i titoli delle antologie, accompagnati da eventuali sottotitoli. In tutti i casi, si tratta di titoli nei quali sono incorporati degli indicatori di genere, i quali annunciano che quelle proposte sono storie ‘mitiche’, ‘leggendarie’ e ‘fiabesche’ appartenenti all’isola d’Irlanda. Tuttavia, mentre quelli delle raccolte di Leavy, Doyle e Daly – *The O’Brien Book of Irish Fairy Tales and Legends*, *Tales from Old Ireland* e *Irish Myths and Legends* – si possono definire ‘comuni’ se confrontati con le varie antologie pubblicate a partire dall’Ottocento a oggi, gli altri due risultano essere più ‘peculiari’. Il titolo del volume di Heaney – *The Names Upon the Harp: Irish Myth and Legend* – fa infatti riferimento a una frase pronunciata in *On Baile’s Strand* (1903), opera teatrale di Yeats, ossia “you and I leave names upon the harp”, citata nell’epigrafe inserita nella *copyright page*; un’epigrafe che, come spesso accade, svolge la funzione di giustificare il titolo dell’opera (Genette 1997^b, 156). Quello del compendio di Krull – *A Pot O’ Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* – è, tra i cinque, non solo quello più lungo ed elaborato, ma anche quello che, usando parole come ‘pentola d’oro’ e ‘tesoro’, svolge quella che Genette definisce ‘funzione tentatrice’, la quale, in poche parole, ha lo scopo di attirare i lettori (1997^b, 91).

Per quanto riguarda invece la parte ‘visiva’ che contraddistingue le copertine, innanzitutto, si può notare la predominanza del colore verde, generalmente associato all’Irlanda, per l’appunto soprannominata ‘Isola di Smeraldo’ o ‘Paese Verde’. Nello specifico, nella prima di copertina del testo di Doyle (Fig. 17), oltre al verde domina l’arancione, scelta che, probabilmente, intende ricordare i colori della bandiera nazionale irlandese, dove il verde simboleggia i cattolici e l’arancione i protestanti, entrambi uniti da uno stesso patrimonio narrativo ‘fiabesco’. Nelle copertine di Heaney (Fig. 18) e Krull (Fig. 20), il verde è invece accompagnato da dettagli dorati;⁴⁶ un accostamento che ricorda i colori del vecchio standard utilizzato dai nazionalisti irlandesi dal XVII secolo, la cosiddetta *green flag*, dove, su un campo verde, è raffigurata un’arpa celtica (*cláirseach*) dorata – l’antica Arpa di Brian Boru, simbolo irlandese per eccellenza, attualmente conservata al Trinity College di Dublino.⁴⁷ Un’eccezione, come si può notare se si osservano le cinque immagini accostate, è dunque rappresentata dai colori scelti per la copertina della raccolta di Leavy (Fig. 16): il blu e il giallo. Sebbene non siano comunemente associati all’isola – almeno al di fuori dei suoi confini –, in realtà, questi colori corrispondono a quelli dell’antico standard del Regno d’Irlanda (1542-1800), che ritraeva l’Arpa di Brian Boru su uno sfondo blu; un’arpa dorata che, raffigurata su uno scudo blu – meglio noto come ‘azzurro di San Patrizio’ (*St. Patrick’s blue*) – rappresenta lo stemma irlandese ufficiale.⁴⁸

Queste copertine sono inoltre caratterizzate da illustrazioni a colori che, talvolta ‘incorniciate’, corrispondono a immagini a pagina intera; ossia immagini che occupano tutto lo spazio a disposizione. Oltre ad abbellire e a contestualizzare gli elementi testuali, esse hanno l’obiettivo di attirare l’attenzione degli ipotetici acquirenti, e in alcuni casi, come spesso accade, si ispirano ai racconti che hanno

⁴⁶ Per quanto riguarda la copertina di Krull qui mostrata, si precisa che non si tratta della copertina ‘originale’, con la quale condivide colori ed elementi principali, bensì di quella dell’edizione *paperback* pubblicata nel 2009, a cui si fa riferimento in questo studio.

⁴⁷ Rappresenta anche la bandiera tradizionale della provincia del Leinster e, con raffigurata un’arpa più stilizzata, la bandiera di bompresso, ovvero della Marina Militare irlandese, dal 1947.

⁴⁸ È anche la bandiera presidenziale dal 1945, e condivide i colori della bandiera tradizionale della provincia del Munster, che raffigura su uno sfondo blu tre antiche corone dorate, la cui origine è legata a uno dei luoghi simbolo dell’Irlanda: la Rock of Cashel, celebre rocca situata nella contea di Tipperary, conosciuta anche come la Rocca di San Patrizio. L’arpa compare inoltre in diversi contesti, come sulle monete della Repubblica d’Irlanda, nel logo della compagnia aerea *Ryanair*, nonché in quello della birra *Guinness* dal 1862.

per protagonisti i figli di Lir o Oisín e Niamh nel *Tír na nÓg*.⁴⁹ ‘Nascosti’ in queste illustrazioni, insieme a personaggi e a paesaggi tipici, è inoltre possibile identificare alcuni simboli associati all’Irlanda. Per esempio, nella copertina di Doyle, più precisamente nella parte verde che fa da contorno alla figura di King Lorcan di arancio vestito, si intravedono alcune parole irlandesi scritte con i caratteri onciali della scrittura gaelica.⁵⁰ In quella di Daly (Fig. 19) si riconoscono invece, nella parte alta, un’arpa – simbolo irlandese ufficiale – tra le mani di un essere fatato, e, in quella bassa, intorno ai cigni che rimandano alla storia dei figli di Lir, dei trifogli – simbolo non ufficiale, ma ugualmente noto.⁵¹ Infine, nella cornice che contraddistingue la copertina di Krull – ricca di figure riconducibili all’Irlanda, come un leprecauno con la pentola d’oro, che dà il titolo al volume –, compaiono dei quadrifogli ed elementi grafici caratterizzati da fantasie che ricordano la cosiddetta ‘arte insulare’. Elementi, questi ultimi, che è possibile ritrovare anche all’interno delle raccolte analizzate, come nel caso di quella di Leavy (Fig. 21).⁵²



Fig. 21 - Elemento grafico celtico. Leavy & Field 2015(1996). Courtesy of The O’Brien Press.

⁴⁹ Ní Bhroin sottolinea che il racconto dei figli di Lir – esaminato nel sottoparagrafo successivo – è presente “in almost all collections for children and is the inspiration for more cover illustrations than any other story (followed closely by ‘Oisín in Tír na nÓg’)” (Ní Bhroin 2011, 10). In questo caso, illustrazioni ispirate alla prima storia, appartenente al Ciclo Mitologico, caratterizzano il piatto anteriore delle raccolte di Heaney e Daly, mentre la seconda, appartenente al Ciclo Feniano (o Ossianico), è motivo di ispirazione delle illustrazioni che abbelliscono il piatto posteriore della raccolta di Heaney e quello anteriore della raccolta di Leavy, nonché il suo frontespizio.

⁵⁰ Tra le altre, compaiono le seguenti parole: *hÉireann* (Irlanda); *scéalaíocht* (storytelling); *scéalta* (storie); e, in maniera ricorrente, *rí* (re). L’illustrazione raffigurante King Lorcan è inclusa nella quinta storia raccolta da Doyle, intitolata “Son of an Otter, Son of a Wolf”.

⁵¹ Si dice che il trifoglio (*seamróg*) sia stato usato da San Patrizio per spiegare il concetto di Trinità cristiana durante la missione di evangelizzazione degli irlandesi pagani nel V secolo (Croft 1936, 11).

⁵² Elementi grafici simili sono inclusi anche nella raccolta di Heaney. Purtroppo, nel presente lavoro non è stato possibile inserirli – insieme ad altre immagini in seguito citate –, poiché, nonostante i vari tentativi da parte della casa editrice Faber and Faber nel corso di diversi mesi, non è stato possibile rintracciare Lynch e chiedere l’autorizzazione per il riuso delle sue illustrazioni. È possibile trovare degli esempi di arte insulare nella Cappella Honan, la chiesa situata nello University College Cork.

Oltre a questi elementi, nelle pagine interne delle antologie sono incluse illustrazioni di simboli e paesaggi ‘irlandesi’. Fra i simboli, si possono menzionare quelli legati alla sfera musicale, ossia strumenti tipici come il violino, la cornamusa e l’arpa (Fig. 22), nonché quelli appartenenti al mondo religioso, come le croci celtiche (Fig. 23), ampiamente diffuse sul territorio.⁵³



Fig. 22 - Arpa celtica. Daly & Willey 2006(2001). Courtesy of Bee Willey.



Fig. 23 - Croce celtica. Krull & McPhail 2009(2004). Courtesy of David McPhail.

In merito ai paesaggi, compaiono scenari ‘generici’ e paesaggi che è possibile considerare ‘specifici’ perché sono evidentemente riconoscibili. Ad esempio, nel volume di Krull, insieme a una mappa stilizzata dell’Irlanda (Fig. 24) e a paesaggi costieri e rurali, presenti in “Patrick O’Donnell and the Leprechaun” (Fig. 25), “The Traveling Men of Ballycoo” (Fig. 26) e “The Fairies’ Dancing Place” (Fig. 27),⁵⁴ sono raffigurati siti noti come: il Selciato del Gigante, nel racconto “Finn McCool and the Scottish Giant” (Fig. 28); il Castello di Blarney, nel resoconto sull’origine del termine *blarney*, “What It Is, How to Do It, and the Blarney Stone” (Fig. 29); il porto di Kinsale, riconoscibile grazie all’insegna della Wharf Tavern, nell’immagine che introduce la prima sezione della raccolta, “Only An Hour Away: The Sea” (Fig. 30); e le suggestive Scogliere di Moher, nella sezione dedicata alle fonti, “Source Notes” (Fig. 31).⁵⁵

⁵³ L’immagine dell’arpa qui mostrata compare nella raccolta di Daly, nel racconto “Fionn and the Fianna” e nel glossario. Quella della croce celtica accompagna invece la poesia “Ireland” di Dora Sigerson, altra figura dell’*Irish Literary Revival*, inclusa nella raccolta da Krull.

⁵⁴ Nelle due ultime illustrazioni compaiono delle abitazioni costruite, una vicino al mare, l’altra su una collina, secondo la tecnica del *thatching* menzionata nel precedente capitolo. Nel caso della seconda, si tratta di una casa costruita su un cerchio di pietre, “a circle of stones around a heap of dirt – the rath where the fairies dance” (Krull 2009, 57), dal protagonista della storia, Lanty McCluskey, il quale sarà costretto a demolirla subito per restituire agli esseri fatati il loro luogo di svago.

⁵⁵ Quelle appena menzionate sono tutte immagini a pagina intera.



Fig. 24 - Cartina dell'Irlanda. Krull & McPhail 2009(2004). Courtesy of David McPhail.



Fig. 25 - "Patrick O'Donnell and the Leprechaun". Krull & McPhail 2009(2004). Courtesy of David McPhail.



Fig. 26 - "The Traveling Men of Ballycoo". Krull & McPhail 2009(2004). Courtesy of David McPhail.



Fig. 27 - "The Fairies' Dancing Place". Krull & McPhail 2009(2004). Courtesy of David McPhail.



Fig. 28 - “Finn McCool and the Scottish Giant”. Krull & McPhail 2009(2004). Courtesy of David McPhail.



Fig. 29 - “What It Is, How to Do It, and the Blarney Stone”. Krull & McPhail 2009(2004). Courtesy of David McPhail.



Fig. 30 - “Only An Hour Away: The Sea”. Krull & McPhail 2009(2004). Courtesy of David McPhail.



Fig. 31- “Source Notes”. Krull & McPhail 2009(2004). Courtesy of David McPhail.

Altrettanto ricorrenti sono le illustrazioni relative ai personaggi al centro delle storie raccolte, molte delle quali ritraggono il contatto, gli incontri, le interazioni tra piano ‘definito’ e ‘indefinito’ (Carrassi 2008) – principalmente, fra esseri umani e creature ‘fatate’. Alcuni esempi sono rappresentati dalle seguenti immagini: quella di un bambino che riceve una pentola d’oro dalle fate (Fig. 32), quella di un bambino che dalle fate viene invece rapito (Fig. 33), e quella che cattura il momento dell’incontro fra il pescatore Dick Fitzgerald e la ‘sirena’ che diventerà ‘la signora di Gollerus’ (Fig. 34).⁵⁶ E ancora, quella raffigurante il gobbo Lusmore che interagisce con il re delle fate in “Lusmore and the Fairies” (Fig. 35); quelle del viaggio a cavallo di Oisín e Niamh in “Oisín in Tír na nÓg” (Fig. 36) e “Tír na nÓg” (Fig. 37); quella che ritrae Dan Kelly che ha a che fare con un leprecauno in “The Pot of Gold” (Fig. 38); e, infine, quella del giovane suonatore di cornamusasorpreso da un *púca*, che appare con le sembianze di un cavallo, in “The White Gander” (Fig. 39)⁵⁷

Inoltre, tutte e cinque le raccolte contengono un testo introduttivo, una sezione dedicata alle fonti – eccetto quella di Daly⁵⁸ – e una dedicata

⁵⁶ Queste tre illustrazioni sono contenute in Krull 2009. La prima, dove la pentola d’oro può essere vista come l’eredità da tramandare alle nuove generazioni, introduce la sezione “Enchantment: The Fairies” e rappresenta l’immagine scelta per la copertina della raccolta pubblicata nel 2004. La seconda accompagna la poesia di Yeats “The Stolen Child”. La terza si trova in “The Enchanted Cap”, adattamento di “The Lady of Gollerus”, racconto incluso in Croker 1834 e Yeats 1888. A proposito di questa storia, si osserva che, a causa del suo legame con un cappello rosso (*cohullen druith*) che, se perso, non le permette di tornare nel suo mondo e, se rubato, la rende ‘prigioniera’ degli uomini, la sirena irlandese può essere definita come una sorta di incrocio fra *mermaid*, essere metà donna e metà pesce, e *selkie*, ossia una foca in grado di assumere un aspetto umano, costretta a vivere sulla terra se le viene sottratto il manto. Il cappello rosso, una specie di mezzo di trasporto fra il mondo marino e quello terrestre, compare anche in “The Soul Cages”, racconto riproposto da Doyle – ancora una volta, adattamento di una storia inclusa in Croker 1834 e Yeats 1888 –, nel quale il pescatore Jack Doherty, sottraendo l’oggetto magico a Coomara, un maschio di sirena col quale instaura un rapporto di amicizia, riesce a recarsi in fondo al mare per liberare delle anime imprigionate.

⁵⁷ Le prime due illustrazioni di questa sequenza sono incluse in Doyle 2017. Le ultime tre compaiono invece in Leavy 2015. Anche in questo caso – fatta eccezione per l’illustrazione che accompagna la poesia di Yeats menzionata nella sequenza precedente – si tratta di immagini a pagina intera.

⁵⁸ Daly si limita a elencare alla fine della sua introduzione i principali testi consultati per ri-narrare le storie scelte.

alla pronuncia di antroponimi, toponimi e parole in lingua irlandese – tranne quella di Krull –, che fungono talvolta da glossari. Le ‘prefazioni’ – termine qui utilizzato per indicare qualsiasi tipo di testo introduttivo (Genette 1997^b, 161) – hanno generalmente lo scopo di sottolineare i motivi della pubblicazione di queste antologie e i loro obiettivi principali. Ad esempio, nella sua introduzione, Krull mette in risalto che il suo impegno nell’adattare e raccogliere i testi selezionati deriva dalla volontà di restituirli ai bambini in una forma più ‘leggera’, restando il più possibile fedele alle fonti, “with the intention of helping to keep Ireland’s glorious cultural heritage alive” (2009, 1)⁵⁹ Le pagine dedicate alle fonti da cui sono tratti i *retellings*, oltre a consentire di risalire ai vari ipotesti per ciascun adattamento, offrono spesso informazioni relative ai racconti e, confermando che si tratta di storie appartenenti alla tradizione narrativa irlandese, gli conferiscono una sorta di ‘autenticità’.⁶⁰ Infine, le guide alla pronuncia non solo sono di fondamentale importanza per i bambini irlandesi che si intende introdurre a una tale eredità, ma, considerando che questo tipo di raccolte vengono spesso scelte per iniziare a conoscere la cultura (e la lingua) di un dato luogo, costituiscono uno strumento utile anche per bambini non anglofoni e adulti interessati al patrimonio culturale e narrativo dell’Irlanda.

In definitiva, quelli passati in rassegna sono elementi (para)testuali che, sottolineando una certa irlandesità, consentono a queste raccolte di contraddistinguersi da altre dello stesso genere. In secondo luogo, essi offrono un’occasione per ribadire l’importanza di preservare un patrimonio di storie così ricco e tramandarlo alle nuove generazioni. Infine, facilitano la fruizione dei racconti destinati al ‘giovane’ pubblico che intendono avvicinare.

⁵⁹ Alla fine dell’introduzione, Krull accoglie i suoi lettori con una frase in irlandese, “*Cead mille failte, mo chara!* Which is Irish for ‘A hundred thousand welcomes, my friend!’” (Krull 2009, 1).

⁶⁰ Talvolta si tratta di storie che agli autori sono state tramandate oralmente. È questo il caso di Doyle, che nell’introduzione racconta: “[a]s a child growing up in Whitehead, a quiet little town near Belfast, I was well aware that folk tales were some of my most precious possessions. I heard them, and later read them, as often as I could, and I love them still” (Doyle 2017, 3). Analogamente, Daly sottolinea che molte delle storie raccolte le sono state narrate oralmente quando era bambina: “[m]any of these stories were told me as a child by my mother, who would have learned them from her mother” (Daly 2006, 4).



Fig. 32 - “Enchantment: The Fairies”. Krull & McPhail 2009(2004). Courtesy of David McPhail.



Fig. 33 - “The Stolen Child”. Krull & McPhail 2009(2004). Courtesy of David McPhail.



Fig. 34 - “The Enchanted Cap”. Krull & McPhail 2009(2004). Courtesy of David McPhail.



Fig. 35 - “Lusmore and the Fairies”. Doyle & Sharkey 2017(2000). Courtesy of Barefoot Books.



Fig. 36 - “Oisín in Tír na nÓg”. Doyle & Sharkey 2017(2000). Courtesy of Barefoot Books.



Fig. 37 - “Tír na nÓg”. Leavy & Field 2015(1996). Courtesy of The O’Brien Press.



Fig. 38 - “The Pot of Gold”. Leavy & Field 2015(1996). Courtesy of The O’Brien Press.



Fig. 39 - “The White Gander”. Leavy & Field 2015(1996). Courtesy of The O’Brien Press.

4.1.3. E (non sempre) vissero per sempre felici e contenti

Ricapitolando, si può affermare che quelli in questione sono racconti ai quali fa da sfondo un paesaggio irlandese, sia esso ‘naturale’ o ‘soprannaturale’, identificabile e facilmente riconoscibile grazie alla presenza costante di toponimi e illustrazioni. Racconti popolati da creature fatate, personaggi mitici, leggendari e pseudo-storici, appartenenti al mondo regale o a quello rurale, che si possono definire ‘locali’ poiché appartengono all’Irlanda. Racconti che per di più, in vari casi, sono contraddistinti da elementi narrativi che consentono di differenziarli da tante narrazioni indirizzate principalmente ai bambini che imitano il modello disneyano descritto nel capitolo precedente, caratterizzato dalla presenza di tutta una serie di stereotipi di genere, amori esclusivamente sentimentali e immancabili *happy endings*.

Ad esempio, più vicini ai *fairy tales* europei del passato – sui quali si tornerà più avanti –, i *retellings* esaminati propongono, così come gli ipotesti ai quali restano particolarmente ‘fedeli’, anche figure femminili ‘attive’, scaltre, coraggiose e combattive, come nel caso di Oonagh, moglie di Fionn Mac Cumhail, che, nella storia in cui il marito viene minacciato da un gigante scozzese, architetta e porta a termine un piano per salvarlo.⁶¹ In “Son of an Otter, Son of a Wolf”, adattamento di “The King Who Could Not Sleep”⁶² incluso nel volume di Doyle, è invece possibile notare un’allusione sessuale – altro fenomeno caratteristico di molte fiabe del passato – quando una delle figlie di King Cormac si scopre incinta dopo avere ‘nuotato’ nel lago con una lontra. In tutte le raccolte, infine, compaiono storie che, nonostante il pubblico di riferimento, contengono scene tragiche, non si concludono con il ‘classico’ lieto fine e trattano temi forti, come l’inevitabilità della morte, solitamente ritenuti inappropriati per le narrazioni in questione.

A ritenere inopportuna l’inclusione di tali temi nelle storie indirizzate ai bambini, come osserva C. S. Lewis nel saggio “On Three Ways of Writing for Children”⁶³ – nel quale fa riferimento, tra gli altri, a Lewis Carroll, Kenneth

⁶¹ La storia è ri-narrata nella raccolta di Leavy, col titolo “The Giant’s Causeway”, e in quella di Krull, col titolo “Fin McCool and the Scottish Giant”.

⁶² Si tratta di un racconto incluso in *Folktales of Ireland* (1966) di Sean O’Sullivan. Come ricorda Doyle nella sezione dedicata alle fonti, la storia fu raccolta in irlandese da Jimmy Cheallaigh a Glenfin, contea di Donegal, nel 1934.

⁶³ Incluso nella raccolta *Of Other Worlds: Essays and Stories* (1966), pubblicata postuma a cura di Walter Hooper, questo saggio è frutto dell’adattamento di un intervento tenuto da Lewis per la *Library Association* nel 1952.

Grahame e J. R. R. Tolkien –, sono coloro i quali “do not wish children to be frightened” (Lewis 1967, 30). Coloro che, pertanto, non condividono l’inserimento di *fairy tales* che propongono scene e *tòpoi* ‘spaventosi’ nella letteratura per l’infanzia. Tuttavia, sottolinea lo scrittore nordirlandese, nascondere ai bambini di essere nati in un mondo fatto anche di morte e di violenza, dandogli false impressioni “and feed[ing] them on escapism in the bad sense” (31), nonostante la presenza di avvenimenti catastrofici evidenti e ricorrenti, non li preparerebbe adeguatamente ad affrontare determinate situazioni. Secondo l’autore della celebre serie di romanzi dedicati al mondo di Narnia, fare credere ai bambini che nella vita sia tutto ‘rose e fiori’ corrisponderebbe quindi a rendere “their destiny not brighter but darker” (31), e per questo ritiene che non ci sia nulla di sbagliato nel narrare a questi ultimi storie che siano, allo stesso tempo, rassicuranti e terrificanti.⁶⁴

Chiarendo che in questa sede non si intende intervenire nel dibattito su quali storie possano essere considerate adatte o meno ai bambini, si può osservare che nelle antologie prese in considerazione – anche se le creature più spaventose e inquietanti sono quasi o completamente assenti⁶⁵ –, insieme a racconti minimizzati ed edulcorati, coesistono comunque storie in cui l’elemento ‘tragico’ non viene omesso. Non c’è da meravigliarsi, dunque, se in queste raccolte compaiono narrazioni in cui i protagonisti non vivono ‘per sempre felici e contenti’; narrazioni che, al contrario di quanto solitamente accade nelle storie proposte ai bambini, non si concludono con un lieto fine, bensì con la morte dei protagonisti. È questo il caso di Oisín, che muore una volta tornato dalla sua avventura lunga trecento anni nel *Tír na nÓg*; di Deirdre, la tragica eroina che muore pur di non sposarsi con Conchobor Mac Nessa, responsabile dell’assassinio del suo amato Naoise, uno dei tre figli di Uisneach;⁶⁶ e dei figli di Lir, sui quali ci si soffermerà preliminarmente in questa sede.

⁶⁴ Lewis conclude questo suo pensiero sottolineando che “an ordinary child [...] wants to be frightened” (Lewis 1966, 31). Dello stesso pensiero, come si è evidenziato nel precedente capitolo, è Eddie Lenihan, il quale, nella conversazione privata già menzionata, ha ribadito che ai bambini piacciono le storie che è possibile definire “lovely and violent” allo stesso tempo.

⁶⁵ Ad esempio, il *púca* è presente solo nella raccolta di Leavy, la *banshee* e il *dullahan* non vengono presi in considerazione, e i *changelings* figurano nel testo di Krull, ma non in un racconto fiabesco.

⁶⁶ Il dramma di Deirdre, eroina tragica del Ciclo dell’Ulster, compare in tre delle cinque raccolte analizzate. La giovane protagonista, soprannominata ‘Deirdre of the Sorrows’ perché, “because of her, only death and ruin would come upon the land” (Ellis 1987, 80-81), alla fine della storia muore, solitamente di tristezza, perché si lancia da una carrozza o perché la uccidono. La storia si svolge tra Irlanda e Scozia e, per questo, appartiene a entrambe le tradizioni narrative.

“The Children of Lir” (*Oidheadh chloinne Lir*), noto anche come “The Fate of the Children of Lir” e tradizionalmente classificato come uno dei *Three Sorrows of (Irish) Storytelling* (*Tri Truaighe Scéalaigheachta*),⁶⁷ fa parte del Ciclo Mitologico, dedicato in gran parte ai Tuatha Dé Danann. Benché sia una racconto che è possibile definire ‘marginale’ rispetto ad altri inclusi nello stesso ciclo, è presente in quasi tutte le antologie destinate ai bambini per il suo finale ‘cristianizzato’ e perché ritenuto “more sentimental” (Ní Bhroin 2011, 10). Tradotta dall’irlandese e inclusa in numerose raccolte a partire dalla seconda metà dell’Ottocento, come *Gods and Fighting Men* (1904) di Lady Gregory, la storia, anche se generalmente definita una ‘leggenda’, tra l’altro appartenente alla ‘mitologia’ irlandese, può essere considerata una ‘fiaba’ in quanto, come osserva Ní Bhroin, possiede “many elements common to fairy tales – the persecuted children who are placed under an enchantment, the archetypal wicked stepmother, who in this case is also their mother’s sister, and the grieving father” (2011, 10).⁶⁸

Protagonisti della vicenda, ambientata nell’Irlanda dei Tuatha Dé Danann, sono i figli di Lir:⁶⁹ Fionnuala, Aodh, Fiachra e Conn, i quali vengono trasformati in cigni dalla matrigna Aoife, sorella della loro madre, Aobh, morta durante l’ultimo parto.⁷⁰ Si tratta di una trasformazione inaspettata, un evento traumatico

⁶⁷ Gli altri due sono “Déirdre”, noto anche come “The Fate of the Children of Uisneach”, e “The Fate of the Children of Tuireann”. In questa sede si è scelto di utilizzare i titoli degli adattamenti in versi inclusi in *The Three Sorrows of Story-telling: And Ballads of St. Columkille* (1895) di Hyde.

⁶⁸ “The Children of Lir” è una delle storie irlandesi più amate e più antiche, sopravvissuta grazie al lavoro di trascrizione dei monaci medievali e giunta sino ai giorni nostri in diverse versioni. La grafia scelta in questa sede per riportare i nomi dei personaggi è quella utilizzata in Gregory 1904.

⁶⁹ A seconda delle versioni, Lir viene introdotto in diversi modi. Per esempio, Lady Gregory lo presenta come un aspirante al trono dei Tuatha Dé Danann, senza specificare il suo *status* iniziale: “at the time when the Tuatha de Danaan chose a king for themselves after the battle of Tailtin, and Lir heard the kingship was given to Bodb Dearg, it did not please him” (Gregory 1904, 140). Joseph Jacobs lo descrive invece come uno dei cinque re d’Irlanda che, all’inizio della storia, si riuniscono “to determine who should have the head kingship over them” (Jacobs 1894, 1). Secondo alcuni studiosi, questa figura rappresenterebbe una fonte di ispirazione del *King Lear* shakespeariano. Per un approfondimento sul legame tra “The Children of Lir” e la tragedia di William Shakespeare, si rimanda a Barton 1919, 18-21.

⁷⁰ Dopo la scomparsa della prima moglie di Lir, al fine di placare i dissapori causati dalla sua incoronazione, Bodb Dearg gli offre la possibilità di sposare una delle sue figlie adottive: Aobh, Aoife e Ailbhe. Lir sceglie la maggiore, Aobh, che muore dopo aver messo al mondo la figlia Fionnuala, il figlio Aedh e i gemelli Fiachra e Conn. Dopo questa tragica perdita, per continuare a mantenere un clima sereno, Bodb offre a Lir la possibilità di risposarsi, questa volta con Aoife.

che terrorizza i quattro bambini – come si evince dall’illustrazione di Lynch inclusa nella raccolta di Heaney, che li ritrae con un’espressione spaventata mentre cambiano aspetto⁷¹ – e li condanna a un’esistenza infelice e tormentata. Da quel momento, a causa della gelosia della loro ‘zia-matrigna’ – che non rimarrà impunita –, i figli di Lir sono infatti costretti a vagare per l’Irlanda per novecento anni, cambiando posto ogni tre secoli: “three hundred years on Loch Dairbhreach, and three hundred years on Struth na Maoile, between Ireland and Alban, and three hundred years at Irrus Domnann and Inis Gluaire” (Gregory 1904, 144);⁷² fino a quando, una volta spezzata la maledizione grazie all’unione regale tra ‘la Donna del Sud’, Deoch, e ‘l’Uomo del Nord’, Lairgnen, riacquistano la loro forma umana e muoiono schiacciati dal peso del lungo tempo trascorso, ricordando che l’invecchiamento e la morte sono inevitabili.⁷³

Nella storia raccolta da Lady Gregory, una volta tornata umana, Fionnuala, la maggiore dei figli di Lir, chiede a San Mochaomhog – figura che testimonia la sconfitta dei Tuatha Dé Danann per mano dei Milesi, nonché il passaggio di San Patrizio sull’isola e l’incontro tra piano ‘definito’ e ‘indefinito’ – di battezzarli prima di morire e di seppellirli tutti insieme: “[c]ome and baptize us now, for it is short till our death comes [...] And make our grave afterwards, [...] and lay Conn at my right side and Fiachra on my left side, and Aodh before my face, between my two arms” (1904, 158). Un desiderio espresso in fin di vita che l’uomo, da buon cristiano, esaudisce senza esitare. Nonostante la sua ‘drammaticità’, quello in questione è un finale che, a volte fedelmente e altre con differenze più o meno rilevanti, viene riproposto anche negli adattamenti per bambini inclusi nelle antologie qui analizzate.

⁷¹ Aoife e i figli di Lir trasformati in cigni figurano anche nell’illustrazione realizzata da Lynch per la copertina del testo (Fig. 18).

⁷² I luoghi menzionati corrispondono, rispettivamente, al Lough Derravaragh, lago situato nella contea di Westmeath; allo Stretto di Moyle, il tratto più stretto del Canale del Nord, il braccio di mare che separa l’Irlanda del Nord dalla Scozia (*Alba* in gaelico) e mette in comunicazione il Mare d’Irlanda con l’Oceano Atlantico; a Capo Erris e a Inishglora, promontorio e isola collocati nella parte nord-occidentale della contea di Mayo.

⁷³ L’affetto di Aoife nei confronti dei suoi ‘nipoti-figliastri’ si trasforma in gelosia quando si rende conto dell’eccessiva devozione di Lir verso i suoi figli: “she let on to have a sickness, that lasted through nearly the length of a year. And the end of that time she did a deed of jealousy and cruel treachery against the children of Lir” (Gregory 1904, 142). Il legame di parentela tra Aoife e i figli di Lir è talvolta omissso nelle rivisitazioni per bambini, probabilmente perché, come nota Ní Bhroin, “her portrayal as unrelated by blood to the children and unambiguously evil may perhaps be regarded as less sinister for a child readership” (Ní Bhroin 2011, 10).

Nel *retelling* di Doyle, i quattro cigni si trasformano in esseri umani dopo che un vecchio monaco li bagna di sua volontà con dell'acqua santa e vengono sepolti uno accanto all'altro dopo essere morti, in modo da potersi riunire coi loro genitori: “[a]t last they were together again, King Lir, his good wife and their four children” (Doyle 2017, 15). Nel suo finale, dove, come in quello di Lady Gregory, è Fionnuala a chiedere il battesimo al monaco, Daly riporta una tradizione secondo la quale nell'Ovest dell'Irlanda, punto in cui sarebbero stati seppelliti i figli di Lir sempre tutti insieme, come dimostra la lapide disegnata da Willey (Fig. 40), si continua a sentire il loro canto ‘magico’: “the voices of the Children of Lir, still singing to us down the ages” (Daly 2006, 25). Come osserva Ní Bhroin, la conclusione della rivisitazione proposta da Leavy “is less explicitly Christian” (2011, 11), poiché il ‘santo uomo’ riesce appena a battezzare i quattro fratelli prima che questi muoiano e si trasformino in stelle, raffigurate nell'illustrazione di Field (Fig. 41): “[t]hat night five stars swooped across the glittering sky [...] Lir and his children were together again, in some beautiful, far-off place” (Leavy 2015, 54).

Il messaggio cristiano conclusivo è invece completamente omissso nel finale di Krull, dove i quattro cigni bianchi come la neve ‘appassiscono’ diventando “four bony old people without blood or flesh – and soon without life” (Krull 2009, 20), senza incontrare monaci e ricevere benedizioni. Infine, nel volume di Heaney, caratterizzato da storie ricche di dettagli e da illustrazioni più realistiche, il finale ‘struggente’ dei figli di Lir – questa volta seppelliti (ma non battezzati) dall'eremita Mochaomhog “as Fionnuala had requested” (Heaney 2000, 26) – viene enfatizzato da un'illustrazione ‘raccapricciante’ di Lynch, la quale ritrae i quattro protagonisti morti, nudi, privi di colore, stretti, nel sudario che li avvolge, in un eterno abbraccio.⁷⁴

Le illustrazioni a cui si è appena fatto riferimento, soprattutto l'ultima, ritraendoli insieme anche dopo la morte, sottolineano in maniera significativa che i figli di Lir sono generalmente ricordati dagli irlandesi “as a collective, rather than as individuals” (Ní Bhroin 2011, 11) sin dai giorni dell'indipendenza. Giorni in cui questa tragica storia ebbe una risonanza

⁷⁴ Ní Bhroin mette in evidenza che l'invecchiamento e la morte dei fratelli sono omissi in altri *retellings* per bambini e rimpiazzati con un lieto fine, come accade nella versione di Bairbre McCarthy del 1997 e in quella di Sheila MacGill-Callahan del 1993. In quest'ultima, pubblicata prima negli Stati Uniti d'America, viene introdotto “a playful Disney-like whale character, Jasconius, who saves the children from death”. Si tratta di versioni alternative che, sottolinea la studiosa, sminuendo la tragicità della storia, “rob the myth of much of its power and mystery” (Ní Bhroin 2011, 11).



Fig. 40 - “The Children of Lir”. Daly & Willey 2006(2001). Courtesy of Bee Willey.



Fig. 41 - “The Children of Lir”. Leavy & Field 2015(1996). Courtesy of The O’Brien Press.

particolare non solo per il suo finale cristianizzato, ma perché colpiva il “post-independent nationalist sentiment” (12) del popolo irlandese, reduce da secoli di difficoltà inflitte da una forza ‘superiore’.⁷⁵

In conclusione, si può sostenere che, rivisitando queste storie ‘tradizionali’, i *retellers* contemporanei continuano a mantenere vivo il ricco patrimonio narrativo irlandese nel terzo millennio. In aggiunta, come si è mostrato negli esempi analizzati, proponendo determinati personaggi e trame, essi offrono ai bambini (e alle loro famiglie) delle narrazioni fiabesche che è possibile definire ‘alternative’ se confrontate con quelle che seguono il modello disneyano ‘classico’. Delle rivisitazioni,

generalmente “less sanitized and less romanticized than those of the past” (Ní Bhroin 2011, 16), che si basano su racconti di un passato più lontano, i quali, negli ultimi tempi, hanno iniziato a essere ri-narrati anche per altri scopi e per un pubblico differente: quello dei giovani adulti (*young adults*).

4.2. Dall’identità culturale a quella di genere: i *retellings* per giovani adulti⁷⁶

Mentre è possibile contare numerosi esempi di rielaborazioni letterarie di *fairy tales* irlandesi indirizzate essenzialmente ai bambini, lo stesso non

⁷⁵ A tal proposito, si ricorda che nel Giardino della Rimembranza di Dublino – inaugurato dal terzo Presidente della Repubblica d’Irlanda Éamon De Valera nel 1966 e dedicato alla commemorazione di uomini e donne che hanno perso la vita nella lotta per la libertà dell’Irlanda –, nel 1971 è stata installata una scultura in bronzo dei figli di Lir ideata da Oisín Kelly, simbolo di cambiamento e rinascita.

⁷⁶ Alcune parti di questo paragrafo sono state utilizzate per l’articolo “Voci differenti, differenti corpi. Il caso delle fiabe femministe di Deirdre Sullivan”, pubblicato nell’ottavo numero di *de genere - Rivista di studi letterari, postcoloniali e di genere* (Sarti 2022^e).

si può dire per quelle che invece sono destinate principalmente ai giovani adulti. Le prime, come si è già sottolineato, hanno iniziato a essere pubblicate già dal XIX secolo, in maniera consistente negli anni del *Celtic Revival* e, successivamente, in quelli del *Celtic Tiger*. Diversamente, quelle per *young adults* hanno visto la luce in tempi decisamente più recenti, ed essendo rivolte a un pubblico differente sono, di conseguenza, caratterizzate da altri obiettivi e dall'urgenza di trasmettere messaggi diversi. Prima di introdurre questo secondo 'tipo' di rivisitazioni, tuttavia, si ritiene doveroso fare un passo indietro e riprendere la questione dell'evoluzione del *fairy tale*, ritornando, precisamente, intorno alla metà del Novecento, “when the United States became a political and cultural superpower dominating the market of fairy tales” (Zipes 2015, 80).

Come si è visto in precedenza, nei primi decenni del XX secolo, Walt Disney si appropriò del materiale fiabesco europeo, lo ‘disneyficò’ lanciando il suo ‘incantesimo’, e favorì la diffusione di un modello – incentrato su storie semplificate, amori romantici ed epiloghi sempre più improbabili – che rafforzava stereotipi di genere tipici della società patriarcale ed eteronormativa del tempo. Questo modello fiabesco – nel frattempo diventato egemonico in Europa anche grazie all’immenso successo riscosso dai lungometraggi animati del noto cineasta, da *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) a *Sleeping Beauty* (1959) – iniziò a essere contestato dal movimento femminista nel secondo Novecento. Nello specifico, ispirate principalmente dai movimenti per i diritti civili degli anni Sessanta e Settanta, diverse scrittrici si impegnarono in una revisione del canone letterario e, apportando le trasformazioni più profonde soprattutto “in the domain of young adult and adult literature”, rivisitarono tutta una serie di fiabe (Zipes 2015, 92).⁷⁷ Fiabe – qui intese nel senso stretto del termine – che, sintomatiche di una *forma mentis* maschilista, erano state strutturate “according to the subordination of women” (Zipes 1987, xi); una subordinazione che, come sostiene Karen E. Rowe in “Feminism and Fairy Tales”, era costantemente nascosta dietro alla rappresentazione di un amore romanticizzato ‘desiderabile’ che quasi sempre culminava nel matrimonio (1979, 237). Si tratta di narrazioni fiabesche

⁷⁷ Restando nel dominio di quella che, in genere, viene definita ‘letteratura fantastica’, si ricorda che, negli stessi anni, si assiste anche a una proliferazione di testi femministi fantascientifici “in which a focus on gender issues was at the heart of the narrative”, come nel caso di *Woman on the Edge of Time* (1976) di Marge Piercy, “a novel in which gender is reconfigured especially through language” (Sarti 2020^b, 27). Per un’analisi del romanzo in relazione al contesto chicano, si veda Sarti 2019.

che, in altri termini, così come erano state raccontate fino a quel momento, raffiguravano un mondo che si poteva definire ‘ideale’ solo per determinate categorie di esseri umani. Un mondo in cui, per dirlo usando la terminologia di Judith Butler, si era tenuti a ripetere ‘performance’ di genere rispettando le ‘norme’ egemoniche di mascolinità e femminilità imposte; ossia norme di genere sedimentate che producevano “the peculiar phenomenon of a natural sex, or a real woman, or any number of prevalent and compelling social fictions” (1988, 524).⁷⁸

Parallelamente, come evidenzia Haase nella prefazione di *Fairy Tales and Feminism* – titolo che richiama l’articolo di Rowe poc’anzi citato –, negli anni della seconda ondata del movimento femminista (*second-wave feminism*),⁷⁹ si sviluppò anche una critica “explicitly devoted to feminist issues in fairy-tale studies”, che riconosceva la fiaba “as a primary site for asserting and subverting ideologies of gender” (2004, vii). In poche parole, una critica fiabesca femminista con lo scopo di aumentare la consapevolezza “of how fairy 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).⁸⁰

Per dirlo con le parole utilizzate da Lewis Seifert nell’introduzione di *Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France, 1690-1715* (1996):

feminist work on fairy tales has been primarily concerned with demonstrating this genre’s overwhelming complicity with patriarchal gender roles. Considering a wide range of collections, feminist folklorists and literary critics have drawn attention not only to our culture’s predilection for tale-types that feature passive and victimized heroines, but also to the expectations that such characterizations instill (or have instilled) in children, especially in girls. (Seifert 2006, 4)⁸¹

⁷⁸ Sulla teoria della performatività di genere, si vedano Butler 1990, 1993, 1997 e 2004.

⁷⁹ Per una differenza tra prima e seconda ondata del movimento femminista, si veda Rose 2010.

⁸⁰ A questo proposito, Haase sottolinea che anche se la suddetta ricerca si sviluppò a partire dagli anni Settanta, ciò non vuol dire che precedentemente non ci fosse stato un interesse nei confronti del ruolo della fiaba “in the sociocultural discourse about gender”, come dimostra, tra gli altri, *Le deuxième sexe* (1949) di Simone de Beauvoir (Haase 2004, vii).

⁸¹ Seifert fa qui riferimento a una lunga serie di studi sulle fiabe analizzate da una prospettiva femminista, tra cui “Someday My Prince Will Come” (1972) di Marcia K. Lieberman, “The Queen’s Looking Glass” (1979) di Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, e “Feminism and Fairy Tales” (1979) di Karen E. Rowe, qualche anno dopo la loro pubblicazione inclusi in Zipes 1987.

In particolare, l'attenzione a cui fa riferimento Seifert non riguarda solo la rappresentazione delle eroine fiabesche come vittime, le *damsels in distress* in attesa di essere salvate da una figura maschile (possibilmente un principe). Più precisamente, tale attenzione, come dimostra l'articolo di Marcia K. Lieberman "Some Day My Prince Will Come: Female Acculturation Through Fairy Tales" (1972), si focalizza anche sull'opposizione binaria che ha per protagoniste, da un lato, le eroine passive e buone, e, dall'altro, le loro antagoniste (c)attive – come nel caso della povera Biancaneve e della Regina malvagia, figure al centro di "The Queen's Looking Glass", studio di Sandra M. Gilbert e Susan Gubar incluso in *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979). Come sottolinea Andrew Teverson, la critica femminista che iniziò a svilupparsi in quegli anni cominciò dunque a sostenere che i *fairy tales* canonici fungevano da "mechanisms designed to foster the patriarchal control of women by promoting to young and impressionable readers the idea that women are either passive and good or active and evil" (2013, 6).

Pertanto, è possibile affermare che se i 'primi' prodotti disneyani avevano all'epoca segnato una prima rivoluzione, "the feminist fairy-tale production that generally involves a questioning of gender roles [...] marked a second one by breathing new life into the genre" (Zipes 2002, xxxi). Difatti, evidentemente proprio a causa di questa 'svolta femminista', all'inizio degli anni Settanta ebbe inizio un 'rinascimento fiabesco' – il cosiddetto "fairy-tale renaissance, a boom in the production of fairy-tale retellings and criticism" (Joosen 2011, 4), specialmente in lingua inglese e tedesca, che portò numerosi studiosi e studiose a considerare nuovamente le versioni 'tradizionali' dei *fairy tales* adattati e analizzati (5). Cosa importante, oltre a guardare alle fiabe 'canoniche' pubblicate dai principali esponenti del genere, come Charles Perrault e i Fratelli Grimm, si iniziarono a recuperare anche i testi 'dimenticati' di scrittrici che, come Madame d'Aulnoy, raffiguravano eroine in grado di agire autonomamente.⁸² Un'operazione di recupero che, in poche parole, rientrava in quel più ampio processo di rivendicazione della fiaba "as a female art", in un certo modo iniziato da Rowe (Haase 2004^b, 17).

⁸² Teverson aggiunge che l'esperienza personale di Madame d'Aulnoy "stamp her fairy tales with an attitude that, whilst it couldn't be called feminist in a modern sense, is at least sympathetic to women's concerns" (Teverson 2013, 56). Un esempio è rappresentato da "Finette Cendron", pubblicata in Francia nel 1697. Si tratta di una delle tante varianti del racconto di Cenerentola, nella quale viene descritta una protagonista che ha poco in comune con la *damsel in distress* che contraddistingue la maggior parte delle altre versioni; un'eroina astuta e coraggiosa che, fra le altre cose, pur essendo nata principessa, affronta e uccide una coppia di orchi, e accetta di sposare il principe solo a patto che il re e la regina restituiscano il regno sottratto ai suoi genitori.

Quanto appena detto si può riassumere attraverso le parole usate da Teverson nel suo studio sulla fiaba:

The heroines of d'Aulnoy, Lhéritier and Bernard [...] remain complex and ambiguous figures: they can be vain, self-interested, and wicked, and they can play the role of victimised martyrs, monstrous persecutors or models of goodness, but they can also be intrepid questers, 'smart politicians' and erudite conversationalists. Most importantly of all, they are invariably the active subjects in their stories, rather than the docile objects of male reward, and it is this above all that motivated their initial neglect as canonical fictions, and their recent recuperation by feminist scholars. (Teverson 2013, 58)

Come viene sottolineato in questo estratto, quelle 'recuperate' sono quindi figure complesse e ambigue che sfuggono a una rigida collocazione da un lato o dall'altro di quelle divisioni binarie a cui si è accennato poc'anzi. Figure femminili ben lontane, per esempio, da quelle descritte da Perrault, il quale, avendo "a distinctly limited view of women" (Zipes 2006, 40), pensava che una *femme civilisée* ideale dovesse sapersi controllare in ogni momento ed essere "beautiful, polite, graceful, industrious, and properly groomed" (41). Figure di donne che, in definitiva, appartengono a quelli che, in *Twice upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tale* (2001), Elizabeth Wanning Harries definisce *complex tales*, e cioè fiabe 'più sofisticate' – escluse dal canone principalmente perché scritte da donne, in particolare dalle *conteuses* francesi – rispetto ai cosiddetti *compact tales*, quelle fiabe 'brevi' e 'semplici' – come quelle di Perrault e dei Grimm – che hanno rappresentato a lungo l'unico oggetto d'analisi della storia del genere fiabesco.

Recuperando fiabe del passato, sia celebri che marginalizzate, e analizzandole da una prospettiva 'diversa', le studiose femministe del tempo iniziarono dunque a dare vita a un solido filone di studi critici che ancora oggi continua a produrre contributi significativi che riconoscono la complessità del rapporto tra donne e fiaba. Altresì, offrendo nuove interpretazioni di fiabe più o meno note al grande pubblico, le scrittrici coinvolte nella suddetta 'rinascita' diedero inizio alla formazione di un *corpus* di riscritture fiabesche che possono naturalmente essere definite 'femministe', ma anche 'contro-egemoniche', 'non-normative' o 'attiviste'.

4.2.1. Fiabe contro-egemoniche, non-normative, attiviste

Considerando quanto si è detto finora, si converrà che gli aggettivi 'contro-egemonico' e 'non-normativo', riferiti alle rivisitazioni fiabesche femministe, non necessitano di particolari delucidazioni. Queste rivisitazioni si definiscono infatti contro-egemoniche perché, come si è detto in precedenza, contrastano e sovvertono il modello fiabesco egemonico di matrice disneyana, e non-normative

perché, di conseguenza, propongono personaggi, trame, prospettive e desideri che deviano dalla ‘norma’. Per quanto riguarda invece l’uso dell’aggettivo ‘attivista’ un discorso a parte si rende necessario; e questo discorso parte dalla definizione di ‘adattamento’ di Linda Hutcheon. Precisamente, in *A Theory of Adaptation*, Hutcheon definisce un *adaptation* 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 questa definizione – e sugli studi su intertestualità e ipertestualità già citati, tra cui quelli di Genette, nonché sulle riflessioni di Robert Stam in “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation” (2000) –, Bacchilega ha proposto quella di *activist adaptation*. Nella stimolante monografia *Fairy Tales Transformed?*, la studiosa 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)

Come si evince da questa sua versione ‘sintetizzata’ – realizzata dalla studiosa in occasione della pubblicazione di “Fairy-tale Adaptations and Economies of Desire”, quarto capitolo di *The Cambridge Companion to Fairy Tales* (2015) di Tatar –, la definizione di adattamento attivista può essere considerata, in un certo modo, ‘inclusiva’. Innanzitutto, non si limita al campo letterario, ma tiene conto dei diversi *media* attraverso i quali le fiabe vengono continuamente adattate, da quelli ‘tradizionali’ a quelli ‘digitali’, sottolineando la significativa predisposizione dei *fairy tales* a quella che Jay David Bolter e Richard Grusin hanno definito ‘rimediazione’ – “a defining characteristic of the new digital media” (2000, 45), tipica della cosiddetta ‘cultura convergente’, “where old and new media collide” (Jenkins 2006).⁸³

⁸³ A questo proposito si potrebbero citare innumerevoli esempi, partendo dai film Disney fino ad arrivare a serie TV come *Once Upon a Time* (2011-2018). Quest’ultima, sviluppandosi attraverso diversi *media*, dalla TV ai social network, rappresenta un esempio di quello che Henry Jenkins ha definito *transmedia storytelling*: “[a] transmedia story unfolds multiple media platforms, with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole” (Jenkins 2006, 95-96).

Inoltre, suggerisce che il coinvolgimento non riguarda solo gli ‘adattatori’ che, attraverso le loro ‘risposte attiviste’,⁸⁴ adottano una posizione ‘interrogativa’ nei confronti degli ipotesti presi in considerazione, spesso mettendo in discussione i ‘marchi’ del modello fiabesco egemonico, come il consueto *happily ever after* (HEA) (Bacchilega 2013, 37). Difatti, anche i ‘ricettori’ di tali adattamenti sono chiamati in causa; chiamati a riflettere sugli usi sociali del genere e sulle questioni sollevate dalle tematiche affrontate. Riassumendo, si può quindi sostenere che l’aggettivo ‘attivista’ fa riferimento “to an adaptation’s responses to pre-texts as well as to the response it instigates in listeners/readers/viewers” (36); reazioni e risposte che, in definitiva, vanno oltre le questioni femministe qui prese in analisi.

A tal proposito, dato che l’obiettivo generale di questi adattamenti è contestare “the hegemony of Euro-American fairy-tale magic [by] remapping the fairy-tale genre onto a worldly [...] web” (Bacchilega 2013, x), si ritiene fondamentale specificare che l’aggettivo ‘attivista’ non è da interpretare come sinonimo di ‘femminista’, bensì come un termine ombrello che gli adattamenti femministi li include. Adattamenti che, negli ultimi cinquant’anni, hanno interessato numerose personalità di spicco appartenenti al panorama letterario internazionale.

Da Margaret Atwood a Barbara Walker, sono infatti molte le scrittrici che, dagli anni Settanta, hanno pubblicato fiabe adattate da una prospettiva femminista, destinate principalmente a un pubblico di giovani adulti e adulti. A questo periodo appartengono numerose raccolte, tra cui *Transformations* (1971) di Anne Sexton, che include venticinque “highly provocative verse renditions of the Grimms’ tales that questioned the treatment of women in the stories” (Zipes 2015, 91). La celebre raccolta *The Bloody Chamber and Other Tales* (1979) di Angela Carter, la quale “had no interest in presenting a one-dimensional view of women” (Haase 2004^b, 8), come dimostrano, ad esempio, i personaggi femminili ‘sovversivi’ di “The Bloody Chamber” e “The Werewolf” – riscritture, rispettivamente, di “Bluebeard” e “Little Red Riding Hood”. E ancora, il volume *Kissing the Witch: Old Tales in New Skins* (1997) di Emma Donoghue, che smaschera costruzioni di genere e sessualità naturalizzate attraverso racconti di soggetti e desideri non-normativi “that actively resist heteropatriarchal ideologies” (Orme 2010, 121). Nello specifico, utilizzando una strategia narrativa che è possibile

⁸⁴ “Activist Responses: Adaptation, Remediation, and Relocation” è il titolo del capitolo dedicato all’introduzione della nozione di ‘adattamenti attivisti’ in Bacchilega 2013.

considerare ‘postmoderna’,⁸⁵ quest’ultimo testo prova a ‘distruggere’ determinati stereotipi rifiutando “the demonisation of certain forms of female identity that has been enacted under the guise of the good woman/bad woman polarization” (Teverson 2013, 144-145) – una polarizzazione che viene smantellata anche nella riscrittura femminista analizzata nell’ultima sezione del presente studio.

Rileggendo e riscrivendo le fiabe scelte da una prospettiva femminista, per dirlo con un’espressione usata da Carter in “Notes From the Front Line” – articolo che, incluso in *On Gender and Writing* di Michelene Wandor, ha probabilmente ispirato il titolo del libro di Donoghue –, è come se queste scrittrici mettessero “new wine in old bottles”, facendole esplodere (1983, 69). Nascono così quelle che Bacchilega ha definito come delle ‘trasformazioni fiabesche postmoderne’, ossia testi letterari – ma anche cartoni animati, film, musical e serie TV – che riattivano “the wonder tale’s ‘magic’ or mythopoeic qualities by providing new readings of it, thereby generating unexploited or forgotten possibilities from its repetition” (1997, 22). Fiabe postmoderne 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 ‘genere’ fiabesco, sia come ‘gender’.⁸⁶ Le figure protagoniste di queste storie sono quindi perlopiù diverse tipologie di donne che, alla fine, offrono a lettrici e lettori – o spettatrici e spettatori, nel caso dei prodotti audiovisivi – modelli fisici e comportamentali ‘differenti’ coi quali confrontarsi e identificarsi, suggerendo, fra le altre cose, che l’amore eterosessuale, il matrimonio e una vita relegata nello spazio domestico non rappresentano l’unica via percorribile, bensì una scelta tra le tante a disposizione.

Nel XXI secolo, un caso di ‘sconfinamento’ interessante sotto molteplici aspetti è rappresentato da *Tangleweed and Brine* (2017) di Deirdre Sullivan. Un’antologia che, nel presente studio, acquista un valore particolarmente significativo, poiché a differenza di altre – compresa la raccolta di Donoghue (irlandese naturalizzata canadese) –, oltre alle fiabe solitamente adattate per giovani adulti, prende in considerazione, ‘forse per la prima volta’, anche una fiaba irlandese.

⁸⁵ In questa raccolta di “thirteen stunning first-person retellings of traditional tales that consciously seek to upset reader expectations” (Zipes 2007, 30), Donoghue innesca un meccanismo a catena secondo il quale l’antagonista (o un personaggio secondario) di un adattamento diventa la protagonista, e quindi la voce narrante, dell’adattamento successivo.

⁸⁶ Si fa qui riferimento a “Disrupting the Boundaries of Genre and Gender: Postmodernism and the Fairy Tale” (2004), capitolo di Cathy Lynn Preston incluso nel volume di Haase citato in precedenza.

4.2.2. Gli adattamenti femministi di Deirdre Sullivan

Originaria di Galway, 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 *Needlework* (2016) e *Savage Her Reply* (2020), entrambi indirizzati a giovani adulti e caratterizzati da una significativa intertestualità – di particolare rilievo in questa sede sia per il loro pubblico di riferimento, sia per gli argomenti affrontati. Il primo, ambientato nell'Irlanda odierna e definito da Tara Flynn come “[a] modern, broken fairy tale that gets under your skin”,⁸⁷ è un romanzo che affronta temi come la violenza domestica e l'incesto. Protagonista della storia è (Fran)Ces, un'adolescente che, intenta a superare i traumi causati dagli abusi sessuali perpetrati dal padre, sogna di diventare una tatuatrice.⁸⁸ Oltre ad alcuni termini in lingua irlandese, a cenni ai Celti e alla cultura dell'Isola di Smeraldo, nel testo viene sottolineata più volte l'importanza dello *storytelling* e compaiono diversi riferimenti a miti, leggende, racconti popolari e fiabe.⁸⁹ Il secondo testo corrisponde invece a un adattamento romanzesco della storia dei figli di Lir esaminata nel paragrafo precedente.⁹⁰ La celebre ‘tragedia’ in questo caso offre il punto di vista dell'antagonista, come

⁸⁷ Si tratta di un elogio al testo riportato sulla quarta di copertina.

⁸⁸ Il romanzo è contraddistinto da una struttura particolare. Oltre a combinare vicende del presente con ricordi del passato attraverso una serie di flashback, l'autrice intreccia la narrazione principale con brevi sezioni in corsivo incentrate sull'arte del tatuare per sottolineare che il corpo e la mente hanno entrambi un ruolo importante nella ricostruzione dell'identità.

⁸⁹ Vincitore dell'Honour Award for Fiction ai Children's Books Ireland Awards del 2017, il quarto romanzo di Sullivan è il testo che ha consolidato la sua reputazione come *leading Irish YA author*. Per un'analisi del romanzo, si rimanda a “Dealing with Domestic Violence and Child Sexual Abuse in Deirdre Sullivan's *Needlework*”, contributo incluso in *Voices From the Wreckage: Young Adult Voices in the #MeToo Movement*, volume a cura di Kimberly Karshner (Sarti 2023).

⁹⁰ Si tratta del decimo libro di Sullivan, nonché del centesimo libro pubblicato dalla casa editrice Little Island, specializzata nella pubblicazione di testi per bambini e ragazzi scritti da autori e autrici irlandesi contemporanei. Anche questo testo è contraddistinto da una struttura peculiare, poiché alla narrazione principale in prosa si alternano calligrammi (venticinque in totale) caratterizzati da versi disposti sotto forma di lettere dell'alfabeto ogamico, l'alfabeto arboreo (*Ogham craobh*) usato nell'Irlanda celtica. Tradizionalmente incisa su pietra seguendo un ordine verticale, dal basso verso l'alto, questa forma di scrittura simula la crescita dell'albero – un dettaglio che rimanda a quel rapporto tra Irlanda e natura affrontato nel capitolo precedente; un legame che è possibile definire particolarmente intenso se, tra le altre cose, si considera che il nome di ogni lettera corrisponde al nome di un albero. Gran parte delle pietre ogamiche sopravvissute si trova nel Munster, come dimostra la collezione esposta nel ‘Corridoio di pietra’ situato nell'ala nord del Quadrilatero dello University College Cork.

di solito accade negli adattamenti femministi, ed è dunque ri-narrata in prima persona da Aífe, la quale racconta la sua condizione di: ‘donna-oggetto’, data in sposa a Lir dopo la morte della sorella maggiore Aébh; ‘donna-strega’, che trasforma i suoi figliastri, nonché nipoti, in cigni e li costringe a una lunga vita infelice; e ‘donna-demone’, punita dagli ‘uomini’ per il crimine commesso. Nel testo, caratterizzato da una struttura e da personaggi più complessi rispetto a quelli descritti nei *retellings* per bambini, non mancano inoltre riferimenti ad altre storie appartenenti al patrimonio narrativo irlandese, come quelle di Oisín e Niamh, e Midir ed Etain. Si tratta, infine, di una rivisitazione ispirata principalmente da *The Song of the Children of Lir* (1983) di Michael Scott – autore di diverse raccolte di *fairy tales* irlandesi, nonché della serie di romanzi *The Secrets of the Immortal Nicholas Flamel* (2007-2012) –, nella quale Sullivan reinventa uno dei racconti irlandesi più noti e amati “in the Angela Carter mode, much as she did in *Tangleweed and Brine*” (McGrath 2020),⁹¹ il testo qui esplorato.

Tangleweed and Brine è una pluripremiata raccolta illustrata da Karen Vaughan e pubblicata nel 2017 dalla casa editrice dublinese Little Island Books. Come si può leggere dalla quarta di copertina, si tratta di un’antologia di “bewitched retellings of thirteen classic fairy-tales with brave and resilient heroines”. Ampliato nel 2018 con l’aggiunta di una quattordicesima riscrittura,⁹² il volume, destinato principalmente a un pubblico *young adult*, ha ricevuto diversi apprezzamenti da parte della critica, aggiudicandosi, tra gli altri, il Teen & Young Adult Book of the Year Award agli Irish Book Awards nel 2017 e il Book of the Year Award ai KPMG Children’s Books Ireland Awards nel 2018.⁹³

Il testo è diviso in due parti. La prima sezione include sette “tangled tales of the earth”, racconti legati alla terra, ossia “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”.⁹⁴ Della

⁹¹ In una delle conversazioni private avvenute a partire dal 2020, Sullivan ha rivelato che l’idea iniziale era scrivere una seconda raccolta di adattamenti dedicata solo ai *fairy tales* irlandesi: “*Savage Her Reply* was supposed to be one story in just such a collection. However, I got side tracked”.

⁹² Il titolo del racconto aggiunto è “Waking Beauty”, adattamento di “Sleeping Beauty”.

⁹³ In merito alle sue rivisitazioni fiabesche, rievocando l’affermazione di Carter poc’anzi citata, Sullivan ha sottolineato che ri-narrare le fiabe è per lei come modellare “the meat on the old bones of a tale”, tenendo conto della propria personalità e dei propri valori (Sullivan 2017^b). Un modellamento portato a termine con successo nel testo qui analizzato.

⁹⁴ Si tratta, rispettivamente, degli adattamenti di “Cinderella”, “Red Riding Hood”, “Rapunzel”, “Hansel and Gretel”, “Rumpelstiltskin”, “Fair, Brown, and Trembling” e “Snow White”.

seconda fanno invece parte sei “salty tales of water”, racconti legati all’acqua: “Consume or be Consumed”, “Doing Well”, “The Tender Weight”, “Riverbed”, “The Little Gift” e “Beauty and the Board”.⁹⁵ Come si può notare, mentre alcuni titoli non rivelano molto, altri, in particolare “You Shall Not Suffer...” e “Consume or be Consumed”,⁹⁶ 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”, che richiama in maniera evidente “La Belle et la Bête”, fiaba pubblicata da Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve nel 1740.⁹⁷ In ogni caso, come viene messo in risalto da Sullivan nell’indice del volume, si tratta di: “[o]ld stories new”.⁹⁸ 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).

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, al contempo inquietanti e affascinanti, che ricordano quelle realizzate da Aubrey Beardsley, illustratore di *Salomé* (1894), tragedia di Oscar Wilde, e quelle di Harry Clarke, artista irlandese noto per le sue vetrate colorate.⁹⁹ Tali illustrazioni, raffiguranti i personaggi principali delle storie narrate, si contraddistinguono, fra le altre cose, per l’abbondanza di elementi legati alla ‘natura’, che risulta centrale nell’intera antologia, sia nella parte puramente testuale, e cioè nelle storie narrate, sia nel cosiddetto 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.¹⁰⁰ La parte visiva di questa raccolta

⁹⁵ Gli adattamenti inclusi in questa sezione sono quelli di “A Little Mermaid”, “The Frog Prince”, “Bluebeard”, “Donkeyskin”, “The Goose Girl” e “Beauty and the Beast”.

⁹⁶ La Sirenetta di Hans Christian Andersen è stata anche protagonista di *Wake*, adattamento teatrale femminista di Sullivan, diretto da Mairéad Folan, che ha debuttato al Town Hall Theatre di Galway nel febbraio del 2019.

⁹⁷ Com’è noto, la fiaba è stata successivamente rivisitata e portata al successo da Jeanne-Marie Leprince de Beaumont nel 1756.

⁹⁸ Oltre a comparire nell’indice, la frase segna la conclusione della storia “Ash Pale”, che chiude la prima parte dell’antologia: “[o]ld stories new, you’ll venture where you will” (Sullivan 2017, 75).

⁹⁹ Tra le altre, si ricordano quelle installate nella Cappella Honan dello University College Cork.

¹⁰⁰ 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

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” (Redford 2017).

La raccolta di Sullivan rappresenta un testo significativo dell'incontro tra femminismo e postmodernismo per gli argomenti trattati e per il modo in cui li propone.¹⁰¹ Un testo che sovverte il modello fiabesco egemonico attraverso contenuto e forma – raffigurando personaggi ed epiloghi non-normativi e usando tecniche narrative e un linguaggio ‘anticonvenzionali’. Le protagoniste di questi adattamenti, 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 2017^e). Donne che ricordano le figure attive e complesse descritte 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 non descrivono 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). 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). Sono altresì varie le fonti che hanno ispirato l'autrice. Tra le tante, è possibile elencare le fiabe della tradizione europea, gli adattamenti disneyani, le versioni femministe delle già citate Sexton, Carter, Donoghue e Atwood, nonché quelle pubblicate da Attic Press; ma anche i testi di Tanith Lee, Marina Warner e Neil Gaiman (Sullivan 2017^e), e le storie appartenenti alla tradizione narrativa irlandese – di rado considerate nelle antologie di questo tipo.¹⁰²

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 in un articolo ha affermato: “[t]he elements and the natural world are important” (Sullivan 2017^e).

¹⁰¹ Sul rapporto tra femminismo e postmodernismo, si veda Curti 1998.

¹⁰² Si può sostenere che l'autrice abbia instaurato un dialogo col passato in senso ampio. La raccolta non solo segue la tradizione femminista di Carter, ma, come quest'ultima, recupera storie cadute nel dimenticatoio e rievoca versioni meno note di fiabe popolari per mettere in discussione quelle egemoniche.

La sovversione del modello fiabesco dominante attuata 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 spesso definita “beguiling, bewitching and poetic”.¹⁰³ Allontanandosi dalla prosa semplice che generalmente caratterizza le fiabe per bambini, Sullivan opta per un linguaggio raffinato che, in diversi casi, richiede una rilettura. Un linguaggio che, in poche parole, dimostra che, in questa antologia, “the feminine is inseparable from the political and the sexual” (Redford 2017). 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. Difatti, 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.¹⁰⁴

Seguendo i criteri individuati da Vanessa Joosen in *Critical & Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*, si può affermare che questi adattamenti femministi, così come quelli a cui si ispirano, rompono con la ‘tradizione fiabesca’ per diversi motivi; in altre parole, interrompono “what Hans Robert Jauss calls the typical ‘horizon of expectation’ of the fairy tale” (2011, 12).¹⁰⁵ 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 ‘classiche’, sono figure secondarie. Infine, formule

¹⁰³ Si tratta degli 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 del già citato Zipes.

¹⁰⁴ Nello specifico, solo due storie sono narrate in terza persona, tre sono narrate in prima persona e le restanti otto in seconda persona.

¹⁰⁵ 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” e “narratological features”. Per la loro descrizione, si veda Joosen 2011, 12-16.

convenzionali e ripetizioni – come la ‘regola del tre’¹⁰⁶ – sono omesse, il lieto fine non è garantito e la narrazione in terza persona diventa l’eccezione.

In definitiva, ciascuna di queste storie tratta tematiche importanti e ritrae eroine coraggiose e resilienti. In particolare, le interpretazioni della scrittrice di Galway, come sottolinea Zipes nel suo elogio alla raccolta riportato nel testo, “challenge us to rethink what the destinies of young women were in traditional fairy tales, and she spells out what they might really be in other times and settings”. Si tratta quindi di racconti che stimolano riflessioni sulla condizione femminile nel momento storico attuale, dove la discriminazione e la violenza di genere, come dimostrano i diversi fatti di cronaca, sono questioni sempre più ‘urgenti’.¹⁰⁷ Sebbene tutti gli adattamenti contenuti nell’antologia affrontino tematiche significative attraverso la rappresentazione di molteplici tipologie di donne, in questa sede, prima di soffermarsi sulla storia irlandese inclusa, ci si limiterà a prenderne brevemente in considerazione alcuni, al fine di riflettere sul processo di sovversione messo in atto dall’autrice.

Per esempio, 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 accade nella prima versione della fiaba pubblicata dai Grimm¹⁰⁸ –, ma un personaggio marginale: sua madre, una donna in gravidanza coinvolta in un profondo dialogo tutto al femminile con una strega empatica. In “You Shall Not Suffer ...”, adattamento di “Hansel and Gretel” (ATU 327A, *Hansel and Gretel*) narrato, come il racconto precedente, in seconda persona, si riflette invece sulle narrazioni normative della fisicità femminile, sui pregiudizi cognitivi e sulla dicotomia polarizzata ‘principessa buona/strega cattiva’. La protagonista di questo adattamento – la strega che nella celebre fiaba tedesca

¹⁰⁶ Questa regola, la cosiddetta *rule of three*, indica che un elemento narrativo – un evento, un dettaglio, un personaggio, una frase o anche una singola parola – si ripete per tre volte. Vladimir Propp sottolinea l’importanza di questo principio parlando di ‘triplicazione’ (Propp 2009, 74).

¹⁰⁷ Sullivan offre un ventaglio di modelli e possibilità attraverso la descrizione di differenti tipologie di donne, le quali, per dirlo con le parole di Marina Vitale, rientrano tra quei “soggett[i] silenziat[i] e emarginat[i] dalla potenza del capitale, della razza, del patriarcato” (Vitale 2021).

¹⁰⁸ Nella prima edizione della raccolta dei Grimm, Raperonzolo è protagonista di un rapporto 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, ovvero la “Petrosinella” seicentesca di Giambattista Basile.

inganna i due fratelli –, vista con sospetto e disappunto dagli abitanti del villaggio, deve imparare sin da giovane a nascondere la sua gentilezza; una qualità che, generalmente attribuita alle principesse, non si addice alle sue doti soprannaturali e, soprattutto, alla sua corporatura ‘impressionante’: “[a] rounded figure eight” (Sullivan 2017, 38).¹⁰⁹

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,¹¹⁰ 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. In “The Little Gift”, adattamento di “The Goose Girl” (ATU 533, *Speaking Horsehead*), fiaba pubblicata per la prima volta dai Grimm nel 1815, Sullivan affronta invece il tema del matrimonio forzato e quello del desiderio omosessuale, e, ancora una volta, sposta il focus della narrazione dalla protagonista a un personaggio secondario. In questo *retelling* la giovane serva della principessa, chiamata Rilla, racconta in prima persona, e in maniera vivida, le sensazioni provate durante i loro momenti di passione, “[s]everal kinds of sin, and all at once” (Sullivan 2017, 135), prima dello scambio delle identità.¹¹¹

¹⁰⁹ Secondo l’interpretazione di Sullivan, 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, incapaci di andare oltre le apparenze, la vedono come un essere anormale, una ‘strega’, solo perché è fuori dagli schemi. In secondo luogo, per offrire un riparo e del cibo agli indesiderati, come i bambini che vengono abbandonati per diverse ragioni dai loro genitori. In altre parole, giacché non ha intenzione di conformarsi alle aspettative, “she chooses another way, another life, a way to be herself, a house in the woods” (McAlpine 2021). Si tratta di una scelta che ricorda quella della protagonista dell’ultima storia inclusa nella raccolta di Donoghue *Kissing the Witch* (1997): la strega di “The Tale of the Kiss”. Come la stessa Sullivan ha dichiarato in un articolo, sottolineando che la magia può presentarsi in modi differenti: “[t]he 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 2017⁴).

¹¹⁰ Questo desiderio è omissso a inizio Novecento nella versione inclusa in *The Grey Fairy Book* (1900), uno dei dodici *Coloured Fairy Books* pubblicati da Andrew Lang e Leonora Blanche Alleyne.

¹¹¹ Mentre nella fiaba tradizionale – e nella riscrittura di Donoghue, “The Tale of the Handkerchief” (1997) – 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 è del tutto assente.

Infine, in “Slippershod”, adattamento di “Cinderella” (ATU 510A, *Cinderella*) che apre la raccolta, una Cenerentola affetta da nanismo, “a woman the size of a child” (Sullivan 2017, 4), narra in seconda persona la sua condizione di giovane donna ‘maltrattata’ dai familiari a causa della sua diversità fisica.¹¹² Difatti, il padre, accusato di essere disamorato, 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: una sedia, un cucchiaino, un piatto. Una casa dalla quale, alla fine della storia, la giovane donna scappa. Anziché andare al ballo e incontrare il principe, sentendosi inadeguata alla società di cui fa parte, la protagonista decide infatti di fuggire a cavallo, con indosso un coltello e i soldi racimolati nel tempo grazie ai suoi lavori da abile sarta, determinata a costruire il suo futuro altrove.¹¹³ Cosa importante, quello in questione non rappresenta l’unico caso di adattamento della storia di Cenerentola incluso nella raccolta, dato che, a differenza di quanto accade di solito, Sullivan trova uno spazio da dedicare a un *retelling* della sua ‘meno nota’ variante irlandese: “Fair, Brown, and Trembling”.¹¹⁴

4.3. “Fair, Brown, and Trembling”: la Cenerentola irlandese¹¹⁵

Nell’indice Aarne-Thompson-Uther (ATU), “Fair, Brown, and Trembling” appartiene al ‘tipo’ (*type*)—racconto tradizionale “that has an independent existence”

Difatti, durante il viaggio che vede Rilla accompagnare la principessa all’incontro con lo sposo al quale è stata promessa dalla madre, sono le due ragazze ad avvicinarsi.

¹¹² Come Donoghue, Sullivan apre la sua raccolta con una rivisitazione della storia dell’eroina perseguitata per eccellenza, nella quale compare la sua prima figura femminile non-normativa.

¹¹³ Alla stregua della Cenerentola di Donoghue in “The Tale of the Shoe” – costretta a convivere con uno stato depressivo, con delle voci autoritarie che non provengono dall’esterno, da matrigne e sorellastre, bensì dall’interno, e cioè dalla sua testa –, anche quella dell’autrice di Galway opta per un finale che prende le distanze dal lieto fine dovuto al matrimonio regale. Se, alla fine della storia, la protagonista di Donoghue, dopo l’incontro col principe al quale scopre di non essere interessata, fugge con una versione contemporanea della fata madrina, quella di Sullivan parte da sola alla ricerca di un futuro diverso, con indosso le scarpe ricevute in eredità dalla madre.

¹¹⁴ Per un approfondimento su “Slippershod”, “You Shall Not Suffer...” e “The Little Gift” si rimanda a Sarti 2022^o. Per un’analisi di “Slippershod” e “Riverbed” si veda Rodríguez Bonet 2022.

¹¹⁵ Alcune parti di questo paragrafo sono state utilizzate per l’articolo “#Stayhome, Don’t Go Out! Reading ‘Fair, Brown, and Trembling’ in the Time of Covid-19”, pubblicato nella rivista *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* (Sarti 2021), e per “Raccontare le fiabe nel tempo: ‘Fair, Brown, and Trembling’, la Cenerentola irlandese”, contribuito incluso nel volume *Tempus. Il tempo nel testo e nella realtà extra-testuale* (Sarti 2022).

(Thompson 1946, 415)¹¹⁶ – 510A. Si tratta di uno dei due sottotipi del tipo 510, quello dell’‘eroina perseguitata’ (*Persecuted Heroine*), al quale corrispondono le numerose storie di Cenerentola.¹¹⁷ Già nel 1893, in *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*, la folklorista inglese Marian Roalfe Cox aveva individuato più di trecento varianti di questo tipo – tra cui “La gatta cenerentola” (1634) di Basile, “Cendrillon” (1697) di Perrault, “Finette Cendron” (1697) di Madame d’Aulnoy, “Aschenputtel” (1812) dei Grimm e la variante irlandese qui analizzata. Diventato uno dei più popolari al mondo, il *Cinderella type* oggi conta “thousands of oral and literary versions” (Zipes 2001, 444), nonché adattamenti di vario genere – da quelli cinematografici disneyani del 1950 e del 2015 a quello teatrale di Roberto De Simone, *La gatta Cenerentola* (1976), dal dramma giocoso di Giacomo Rossini, *La Cenerentola*, ossia *La bontà in trionfo* (1817), al balletto di Sergei Prokofiev, *Zolushka* (1945), fino ad arrivare al più recente film d’animazione “Gatta Cenerentola” (2017)¹¹⁸ –, e continua a essere oggetto di diversi studi critici, come dimostra, fra gli altri, *Fairy Tales in Contemporary American Culture: How We Hate to Love Them* (2021) di Kate Christine Moore Koppy¹¹⁹ – e, naturalmente, il presente studio.¹²⁰

¹¹⁶ Un *tale type* “may be told as a complete narrative and does not depend for its meaning on any other tale. It may indeed happen to be told with another tale, but the fact that it may appear alone attests its independence” (Thompson 1946, 415).

¹¹⁷ Per un approfondimento su questo tipo in particolare, si rimanda a Bacchilega 1993.

¹¹⁸ Ispirato alla fiaba di Basile e all’opera teatrale di De Simone, questo film è stato diretto da Alessandro Rak, Ivan Cappiello, Marino Guarnieri e Dario Sansone.

¹¹⁹ Nella seconda delle tre parti in cui è suddiviso il suo testo, intitolata “Cinderella Transformed in the Twenty-First Century,” Koppy offre “an overview of the evolution of the subtype ATU 510A, starting with Giambattista Basile’s ‘The Cinderella Cat’ (1634)” (Sarti 2022^b, 345).

¹²⁰ L’analisi della variante irlandese della fiaba di Cenerentola e di alcuni suoi adattamenti proposta nel presente studio rappresenta il risultato di una serie di ricerche e studi condotti a partire dal 2019 in occasione di diverse conferenze, tra cui: “Raccontare le fiabe nel tempo. ‘Fair, Brown, and Trembling’, la Cenerentola irlandese”, per la Graduate Conference *Tempus. Il tempo nel testo e nella realtà extra-testuale* (2019), organizzata dall’Università di Napoli L’Orientale; “Twitteratura come mezzo creativo: grandi classici in piccoli cinguettii. ‘Fair, Brown, and Trembling’, un esempio di rimediazione”, per il convegno internazionale *Senza Barriere. Il ruolo della creatività nei processi di integrazione sociale* (2020), organizzato da “L’Orientale”; “#Stayhome, Don’t Go Out! Reading ‘Fair, Brown, and Trembling’ in the Time of Covid-19”, per la *Virtual Conference* (2020), organizzata dalla BAIS (*British Association for Irish Studies*); “Dealing With Sex and Sexuality in Fairy Tales: The Case of *Tangleweed and Brine*”, per la conferenza *Let’s Talk About*

La storia della ‘Cenerentola irlandese’ fu trascritta per la prima volta da Jeremiah Curtin a fine Ottocento, negli anni del *Revival*, in occasione di uno dei suoi viaggi nelle aree *Gaeltachtí* dell’Irlanda sud-occidentale. Folklorista statunitense, figlio di immigrati irlandesi cattolici, Curtin, insieme alla moglie Alma Cardell, raccolse numerosi racconti popolari direttamente da fonti orali in irlandese – lingua che aveva imparato per l’occasione (Gose 1985, xviii) –, li tradusse in inglese e li pubblicò in tre raccolte, tra cui *Myths and Folk-Lore of Ireland* (1890), che contiene la storia qui analizzata.¹²¹ Negli anni Novanta del XX secolo, “Fair, Brown, and Trembling” è stata inclusa in *The Second Virago Book of Fairy Tales* (1992), una delle due antologie nelle quali Carter raccoglie *fairy tales* incentrati su protagoniste femminili provenienti da diverse parti del mondo,¹²² e, più recentemente, è stata suddivisa in capitoli in un adattamento di Rachel Louise Lawrence, intitolato *Fair, Brown, and Trembling: an Irish ‘Cinderella’ Fairy Tale* (2019). Sebbene si tratti di una variante di una fiaba molto famosa, questa storia risulta essere per molti versi differente da quella della Cenerentola nota al grande pubblico – nonostante ne condivida una struttura analoga. Prima di analizzare il racconto e, in seguito, confrontarlo con alcuni suoi recenti adattamenti per bambini e giovani adulti, si ritiene dunque indispensabile illustrare la trama, arricchita dall’indicazione di quelli che Stith

Sex in YA (2020/2021), organizzata dall’Università di Cambridge; “Raccontare le fiabe su *Twitter*. Dall’Inghilterra all’Irlanda, passando per l’Italia: alcuni esempi di rimediazione”, per la Graduate Conference *Leggere, (ri)scrivere e condividere: vecchie e nuove pratiche di significazione* (2021), organizzata dall’Università di Bologna; “C’era una volta un mondo ‘ideale’... Poi arrivarono le fiabe contro-egemoniche. Rotture di genere: il caso di *Tangleweed and Brine* di Deirdre Sullivan”, per la Graduate Conference *Disconnessione: ricerche in direzione ostinata e contraria* (2021), organizzata dall’Università degli studi di Salerno; ““And now tell me what dress will you have?” La Cenerentola irlandese nell’era digitale: un esempio di rimediazione”, per la Graduate Conference *(Inter)azioni: dialoghi tra le forme* (2022), organizzata da “L’Orientale”.

¹²¹ Nell’introduzione al volume, Curtin racconta di avere personalmente raccolto i racconti nell’Ovest dell’Irlanda, precisamente nelle contee di Kerry, Galway e Donegal nel 1887 (Curtin 1890, 7). Per un approfondimento su Curtin, si rimanda a Curtin 1940.

¹²² È probabile che “Fair, Brown, and Trembling” sia stata tradotta in italiano solo quando i due *Virago books* di Carter, contenenti centoquattro fiabe, sono stati pubblicati in Italia in un unico volume: *Le mille e una donna. Fiabe da tutto il mondo* (2020). Tra l’altro, anche se non viene specificato, la storia in analisi, in italiano intitolata “Bionda, Bruna e Tremula”, rappresenta evidentemente il soggetto che ha ispirato l’illustrazione di Cecilia Campironi per la copertina del libro, la quale ritrae una giovane ragazza dai capelli rossi che esce dalla bocca di una balena in riva al mare; inoltre, sullo sfondo è possibile notare delle mucche e il giovane mandriano che contribuirà ad assicurare un lieto fine alla protagonista.

Thompson ha chiamato ‘motivi’ (*motifs*), ossia elementi narrativi standard, unità indivisibili, che ricorrono nei racconti popolari: “the smallest element in a tale having a power to persist in tradition”, poiché caratterizzato da “something unusual and striking” (1946, 415).¹²³



Fig. 42 - Trembling sulla porta della chiesa; “Fair, Brown, and Trembling”. Jacobs & Batten 1892.

Fair, Brown e Trembling sono tre sorelle [P252.2. *Three sisters*], figlie di King Aedh Cúricha, re di Tir Conal, un antico regno in Irlanda.¹²⁴ Fair è la sorella maggiore, ed è corteggiata dal figlio del re di Omany,¹²⁵ un altro regno irlandese. Trembling è la minore e la più bella, e quindi viene vestita di stracci e rinchiusa in casa a fare la sguattera [L52. *Abused youngest daughter*] perché le altre due temono che possa sposarsi prima di loro [K2212. *Treacherous sister*]. Le è vietato anche andare in chiesa, ma una domenica ci riesce grazie all’aiuto della *henwife*, la custode del pollame, la quale, indossando il suo mantello magico [D1053. *Magic mantle (cloak)*], chiamato *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*]. Tuttavia, affinché tutto fili liscio, la ragazza deve necessariamente rispettare una condizione: non varcare la soglia della porta d’ingresso della chiesa e fuggire via alla fine della messa [C761.4. *Tabu: staying too long in certain place*] (Fig. 42).¹²⁶ La fuga da casa si ripete per due

¹²³ Nel suo indice pubblicato nel 1932-1936 ed esteso nel 1955-1958, Thompson ha raccolto migliaia di motivi, creando un elenco di voci contrassegnate da una combinazione lettera-numero. Ogni *motif* principale individuato nella fiaba in analisi è indicato tra parentesi quadre.

¹²⁴ Tir Conal è stato un regno dell’Irlanda gaelica e corrisponde a gran parte dell’attuale Donegal.

¹²⁵ Omany corrisponde a Emain Macha.

¹²⁶ La storia di Curtin è priva di illustrazioni. Le due inserite in questo sottoparagrafo sono tratte dalla fiaba pubblicata – senza modifiche, ad eccezione di alcune variazioni ortografiche – in Jacobs 1892. Si tratta di immagini in bianco e nero, realizzate da John D. Batten, che ritraggono Trembling in due momenti salienti: davanti alla porta d’ingresso della chiesa e insieme alla balena.

domeniche e, nel frattempo, Trembling si guadagna la fama di ‘donna misteriosa’ e fa innamorare di sé il figlio del re di Omany [N711.4. *Prince sees maiden at church and is enamored*]. La terza domenica, finita la messa, desideroso di conoscerla, il principe rincorre la giovane donzella mentre fugge via sulla sua giumenta, ma riesce solo a sfilarle una scarpa [F823. *Extraordinary shoes*]. Inizia così la celebre ricerca della donna che possa calzare alla perfezione la scarpetta ‘smarrita’ [H36.1. *Slipper test*], seguita da un duello tra contendenti e, infine, dal matrimonio tra il principe e Trembling, nonché dalla nascita di un bambino.



Fig. 43 - Trembling e la balena; “Fair, Brown, and Trembling”. Jacobs & Batten 1892.

Ciononostante, la storia non si conclude qui. Infatti, dopo un tentato sororicidio da parte di Fair – che prova a prendere il posto della sorella minore gettandola in mare¹²⁷ [K1911. *The false bride (substituted bride)*], ma poi viene smascherata dal principe [K1911.3.3. *False bride fails when husband tests her*] –,

Trembling viene inghiottita da una grande balena [B17.2.1. *Hostile sea-beasts*] (Fig. 43). In seguito a varie peripezie, con l’aiuto di un giovane mandriano, il figlio del re di Omany riesce a trovarla e a salvarla colpendo l’animale magico con un proiettile d’argento [B192. *Magic animal killed*]. I due si ricongiungono, Fair viene punita e Trembling, alla stregua della Cenerentola più nota, ha in questo modo il suo lieto fine [L50. *Victorious youngest daughter*].¹²⁸

In sintesi, si tratta di una narrazione in terza persona, dove il tempo verbale prescelto è il passato, tipico delle fiabe. Altrettanto tipico è l’impiego della

¹²⁷ Questo evento riecheggia in maniera evidente quanto accade nella ballata medievale “The Twa Sisters”, dove, per gelosia, una sorella getta l’altra in mare da una scogliera al fine di sbarazzarsene, poiché il cavaliere venuto da lontano per corteggiarle si era innamorato di lei. Il componimento è stato eseguito da diversi gruppi musicali, come nel caso della band britannica Pentangle e del gruppo irlandese Clannad, che ha incluso la canzone, col titolo “Two Sisters”, nell’album *Dúlaman* (1976).

¹²⁸ Questa seconda parte, talvolta esclusa dai *retellings* per bambini, come si vedrà più avanti, rientra nel tipo 403 dell’indice ATU: *The Black and the White Bride*.

cosiddetta ‘regola del tre’, ben evidenziata all’interno del racconto: ci sono tre sorelle; Trembling viene ‘trasformata’ dalla *henwife* e va a messa tre volte; e il principe riesce a salvare la sua sposa dalla balena ‘magica’ il terzo giorno di prigionia. La storia, però, al contrario di molte fiabe convenzionali, 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 dopo aver generato una progenie numerosa: “[t]he son of the king of Omany and Trembling had fourteen children, and they lived happily till the two died of old age” (Curtin 1890, 92).

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’, come si evince dalla presenza dei toponimi che rimandano all’Irlanda gaelica (‘Tir Conal’, ‘Omany’ ed ‘Erin’) e di quelli che indicano la provenienza dei principi che sfidano a duello il figlio del re di Omany (‘Spain’, ‘Greece’ e ‘Lochlin’).¹²⁹ Inoltre, non mancano riferimenti religiosi, messi in rilievo sin dal principio, quando viene sottolineata l’abitudine delle sorelle maggiori di andare a messa ogni domenica: “Fair and Brown had new dresses, and went to church every Sunday” (Curtin 1890, 78). E in questo caso è proprio la messa a svolgere la funzione ‘sociale’ che in altre versioni della fiaba è svolta dal ballo, dato che la chiesa, alla stregua del castello o del palazzo reale, rappresenta quel luogo in cui per le giovani donne si concretizza la possibilità di socializzare e, di conseguenza, trovare marito.

Per quanto riguarda i personaggi, stando allo schema dei sette ‘personaggi-tipo’ (*dramatis personae*) proposto da Vladimir Propp,¹³⁰ Trembling, oltre a essere la protagonista, è la ‘principessa’ (*princess*) della fiaba: una principessa di nome, perché è figlia di un re, e di fatto, perché rappresenta il meritato ‘premio’ del principe. A differenza della Cenerentola più nota, però, non è orfana, poiché ha un padre, seppur estraneo alle vicende, non ha una matrigna cattiva e non ha due sorellastre, ma due sorelle (come nella variante di d’Aulnoy): Fair e Brown, le sue ‘antagoniste’ (*villain*) umane. In aggiunta, come si è poc’anzi evidenziato, non va al ballo, ma a messa, e, anziché essere trasportata passivamente da una carrozza magica, si sposta a cavallo di una

¹²⁹ 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 (Curtin 1890, 47).

¹³⁰ Si fa qui riferimento ai sette personaggi ricorrenti individuati dal linguista russo nei suoi studi sulla struttura della ‘fiaba’ (Propp 2009, 79).

giumenta che le viene donata dalla *henwife* ogni volta che si ‘trasforma’.¹³¹ Come nella *Cenerentola* (1950) di Disney, tuttavia, la dote che caratterizza la protagonista resta la sua bellezza; una bellezza che, in un primo momento, la costringe a subire la gelosia delle sorelle, ma, successivamente, le consente di liberarsi dalla sua condizione sfavorevole. Definirla come un’‘eroina’ completamente ‘passiva’ che deve tutto solo ed esclusivamente al suo aspetto non sarebbe però propriamente corretto, dato che, quando il principe si presenta a casa sua per la prova della scarpetta, Trembling fa sentire la propria voce – letteralmente – per essere liberata dall’armadio in cui è stata rinchiusa dalle sorelle.

“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. (Curtin 1890, 87)

Nonostante ciò, si tratta pur sempre di una giovane donna che, alla fine della storia, ha bisogno di essere salvata da un personaggio maschile. A salvarla è infatti il principe, l’‘eroe’ (*hero*), il quale, tra le altre cose, riesce a sposarla solo dopo avere sconfitto a duello altri contendenti, come se fosse un oggetto da conquistare, un premio da riscuotere: “as no others came to claim the woman, she belonged of right to the son of the king of Omanyra” (Curtin 1890, 89). Più precisamente, il principe la salva in due occasioni, liberandola, in entrambi i casi, da uno stato di ‘prigionia’. La prima volta Trembling viene portata via dalla casa in cui è rinchiusa dalle sorelle gelose, abituate a trattarla come una serva: “[t]hey would not let her go out of the house at all; for she was more beautiful than the other two, and they were in dread she might marry before themselves” (78). Una casa in cui, in altre parole, è vittima di episodi di violenza domestica “manifested through psychological abuse” (Sarti

¹³¹ Per la precisione, l’anziana donna dona a Trembling un abito, una giumenta e accessori diversi per ognuna delle tre trasformazioni. Per la prima, un abito bianco come la neve, delle scarpe verdi e una giumenta con sella e briglia dorate. Per la seconda, un vestito di raso nero, delle scarpe rosse e una giumenta nera con sella e briglia argentate. Per la terza, infine: un abito rosso dalla vita in giù e bianco dalla vita in su, con una mantella verde; un cappello con una piuma rossa, una bianca e una verde; delle scarpe rosse, bianche e verdi; e una giumenta bianca a chiazze blu e dorate, con accessori d’oro.

2021, 4), dato che quello delle due sorelle rappresenta un comportamento “that is intended to intimidate [...] and takes the form of [...] confinement to the home, surveillance, [...] and constant humiliation” (Kapoor 2000, 2). La seconda volta, la giovane ragazza è invece liberata dall’incantesimo che la tiene legata al suo antagonista ‘soprannaturale’, ovvero la balena che la inghiottisce dopo che Fair la spinge in mare. Due episodi che, in definitiva, oltre a confermare la prevalente ‘passività’ che contraddistingue la protagonista, avvalorano la dominante visione dicotomica delle donne nelle fiabe menzionata in precedenza. Altro personaggio interessante è infine quello della vecchia *henwife*, la quale ricopre ben tre ruoli all’interno della prima parte del racconto: quello di ‘mandante’ (*dispatcher*), perché spinge Trembling ad allontanarsi da casa per andare a messa; quello di ‘donatrice’ (*donor*), perché le dona abiti preziosi, mezzi straordinari e oggetti incantati, come un *honey-bird* e un *honey-finger*¹³² da mettere sulle spalle; e quello di ‘aiutante’ (*helper*), perché assiste l’eroina nella sua missione. Si tratta di una figura alquanto singolare – presente anche in altre storie del folklore irlandese, come nel caso di “The Story of Conn-eda”, racconto incluso nell’antologia di Yeats del 1888, dove viene menzionata una magica e potente guardiana del pollaio (*cailleach chearc*) –, riconducibile a quella della strega, della veggente, della guaritrice (Windling 2015); una sorta di fata madrina che, descritta come un personaggio rurale, si adatta meglio al contesto in cui viene raccontata la storia.

Se al di fuori dei confini irlandesi “Fair, Brown, and Trembling” è poco conosciuta, in Irlanda rappresenta invece una delle fiabe più note. Tale notorietà è dimostrata dal fatto che, anche nel terzo millennio, continua a essere protagonista di varie rielaborazioni letterarie per bambini che vengono spesso incluse in raccolte illustrate, come quelle che si sono prese in considerazione in questo studio.¹³³ Con precisione, è possibile trovare

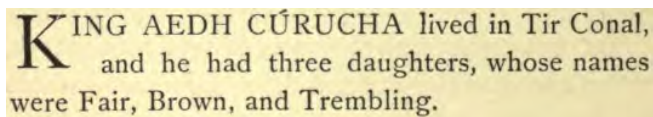
¹³² Per quanto riguarda il secondo di questi due oggetti incantati, la sua precisa identità resta ignota. Per questo motivo, come si vedrà a breve, nei *retellings* per bambini il termine *honey-finger* viene solitamente sostituito da termini meno ambigui. In “Bionda, Bruna e Tremula”, la traduzione italiana precedentemente menzionata, i termini in questione sono stati resi da Bianca Lazzaro, rispettivamente, come “passero succiamiele” e “dito mielato” (Carter 2020, 285).

¹³³ La storia della Cenerentola irlandese è stata adattata anche su *Twitter* da un utente comune, ‘@Vengeful_Doe’, una donna trentenne irlandese, in occasione di una serie di appuntamenti virtuali dedicati al folklore dell’Irlanda, ‘#folklorethursday’. Si tratta di un adattamento ‘twitterario’ composto da sessantanove tweet e scritto in un linguaggio colloquiale dai toni ironici. Oltre a ispirarsi alla trascrizione di Curtin, si basa su fonti orali – la nonna e i familiari

delle rivisitazioni della storia della Cenerentola d'Irlanda in due delle cinque antologie precedentemente esplorate: quella di Krull e quella di Doyle, di seguito concisamente analizzate.

4.3.1. Uno sguardo rapido a due storie su misura

In *A Pot O'Gold*, Krull, scrittrice statunitense di discendenza irlandese come Curtin, offre un *retelling* di “Fair, Brown, and Trembling” che rispecchia la filosofia della sua raccolta, con la quale, si ricorda, intende tramandare il meglio della ‘gloriosa’ eredità culturale dell'Irlanda in una maniera che non risulti troppo ‘pesante’ per i giovani lettori (Krull 2009, 1).¹³⁴ La storia viene ri-narrata seguendo in maniera ‘fedele’ la trama, la struttura e il punto di vista narrativo dell'ipotesto ottocentesco. Ciò che cambia, visto il pubblico di riferimento, è il modo in cui il racconto viene presentato. Per cominciare, questa ri-narrazione non inizia col nome del re di Tir Conal, figura decisamente marginale, come accade nel testo di Curtin (Fig. 44), ma col tipico ‘Once’ fiabesco, per di più abbellito da un capolettera decorato (Fig. 45), tipico dei manoscritti miniati e, nell'immaginario collettivo, dei libri di fiabe.¹³⁵



KING AEDH CÚRUCHA lived in Tir Conal,
and he had three daughters, whose names
were Fair, Brown, and Trembling.

Fig. 44 - Incipit; “Fair, Brown, and Trembling”. Curtin 1890.

della narratrice – e include elementi appartenenti ad altri adattamenti della storia di Cenerentola, come nel caso della celebre formula magica pronunciata dalla fata madrina disneyana: “HEN: Bippity-boppity-bespoke gown coming up!”

¹³⁴ Si ricorda che la raccolta si rivolge specialmente agli americani con radici irlandesi: *American Irish*, termine che si riferisce “to people of Irish origin, regardless of religion or regional background, living within the borders of the present-day United States” (Kenny 2000, 3). Secondo il rapporto più recente (2021) dell'*American Community Survey* (ACS) del Census Bureau, circa trentuno milioni e mezzo di residenti americani, e cioè il 9,5% della popolazione, affermano di avere radici irlandesi. Basti pensare che dei quarantasei presidenti degli Stati Uniti d'America esattamente la metà fa risalire parte delle proprie radici all'Irlanda, incluso Joe Biden; <https://data.census.gov/table/ACSDP1Y2021.DP02?q=DP02&moe=false>.

¹³⁵ Quella dei libri fiabeschi decorati che si aprono è un'immagine che contraddistingue le scene iniziali di diversi film fiabeschi disneyani, come nel caso di *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), frutto di un processo di adattamento.



NCE IN BALLYSHANNON there were
three sisters whose names were Fair, Brown, and
Trembling.

Fig. 45 - Incipit; “Fair, Brown, and Trembling”. Krull & McPhail 2009(2004). Courtesy of David McPhail.

Come si può vedere, nel suo *incipit*, Krull non solo preferisce utilizzare un toponimo tuttora in uso, e cioè ‘Ballyshannon’, città della contea di Donegal, ma chiarisce fin da subito che la storia ruota intorno a tre sorelle e non tre ‘figlie di un re’, personaggio che viene completamente eliminato insieme alle origini reali della protagonista. Krull trasforma dunque Trembling in una ragazza comune, probabilmente per l’esigenza di costruire il personaggio tipicamente ‘americano’ della fanciulla di ceto socialmente umile che realizza il sogno di diventare una principessa. In questo modo, ancora una volta, per dirlo con le parole usate da Jane Yolen in “America’s Cinderella” (1977), viene trasformato in un *rags-to-rich tale* quello che è in realtà un *restoration tale*, e cioè un racconto in cui si assiste, non all’elevazione, bensì al ripristino di un rango sociale; dove, in altre parole, la protagonista non è una ‘povera’ ragazza che diventa principessa, ma una “rich girl (or princess) rescued from improper or wicked enslavement” (1983, 296).

Inoltre, in questo *retelling* arricchito da quattro illustrazioni ad acquerello di David McPhail (Fig. 46, 47, 48, 49),¹³⁶ realizzate durante e in seguito a un lungo soggiorno in Irlanda,¹³⁷ si riscontra la volontà di semplificare la storia, sia dal punto di vista sintattico che dal punto di vista lessicale; una volontà motivata dalla necessità di rendere la narrazione più accessibile al pubblico di riferimento.

¹³⁶ Le immagini in questione ritraggono, rispettivamente: Fair e Brown, ben vestite, che impediscono a Trembling di uscire di casa per andare alla messa della domenica nella chiesa (neo)gotica che si erge sullo sfondo; Trembling che fugge a cavallo, inseguita dal principe di Emania (e, nell’illustrazione completa, da vari fedeli presenti alla messa) che le sottrae una delle due scarpe tricolore; uno dei tre duelli (quattro nella storia ‘originale’) combattuti tra il principe e gli altri pretendenti; e, infine, l’uccisione della grande balena e il salvataggio finale di Trembling.

¹³⁷ In una delle varie e-mail scambiate a partire dal 2020, McPhail ha raccontato di aver viaggiato in tutta l’Irlanda e di non essersi limitato a visitare soltanto i luoghi principali, ossia quelli legati alle storie, per realizzare le sue illustrazioni; ha osservato attentamente posti meno noti, volti e scene di vita quotidiana al fine di catturare l’essenza dell’isola e dei suoi abitanti per restituirla ai lettori e alle lettrici della raccolta. Per i suoi numerosi disegni, il risultato di centinaia di schizzi, l’illustratore ha dichiarato di essersi servito inoltre di alcune fotografie fornitegli dall’amico e collega John O’Connor, il quale ha offerto il suo contributo al volume di Krull realizzando, fra le altre cose, la mappa irlandese stilizzata mostrata in precedenza e tutti i capilettera decorati.



Fig. 46 - Fair, Brown e Trembling; “Fair, Brown, and Trembling”. Krull & McPhail 2009(2004). Courtesy of David McPhail.



Fig. 47 - Trembling perde la scarpetta; “Fair, Brown, and Trembling”. Krull & McPhail 2009(2004). Courtesy of David McPhail.



Fig. 48 - Un duello tra principi; “Fair, Brown, and Trembling”. Krull & McPhail 2009(2004). Courtesy of David McPhail.

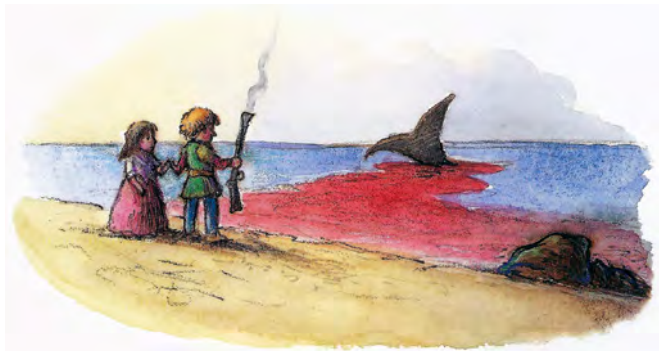


Fig. 49 - Trembling viene salvata dal principe; “Fair, Brown, and Trembling”. Krull & McPhail 2009(2004). Courtesy of David McPhail.

Di conseguenza, pur mantenendo integri tutti gli eventi, dalle circa 3500 parole utilizzate da Curtin si passa a poco più di 1600, e cioè meno della metà. Le ridondanze vengono dunque eliminate e si assiste alla semplificazione di determinati elementi narrativi; ad esempio: *the son of the king of Omany* diventa *the prince of Emania*,¹³⁸ l'ambiguo *honey-finger* diventa un più comprensibile *honey-flower*, e viene chiarito che Emania si trova nell'Ulster. A proposito del principe, si nota che in questa rivisitazione viene omesso che, all'inizio della storia, sia innamorato di Fair. Si tratta di una scelta forse legata alla necessità di fare apparire Trembling come un personaggio 'puro', pienamente meritevole di avere il suo *happy ending* – un lieto fine che, come quello della storia raccolta da Curtin, non resta sospeso nell'atemporalità.

In definitiva, si può sostenere che, apportando questi 'minimi' cambiamenti, Krull sia riuscita a presentare una ri-narrazione *child friendly* che, allo stesso tempo, cerca di restare il più possibile 'fedele' al testo di partenza (Krull 2009, 1). In altre parole, la scrittrice ha cercato e trovato una sorta di equilibrio; un equilibrio che nella rivisitazione della storia inclusa nella raccolta di Doyle vacilla per un motivo in particolare.

In *Tales from Old Ireland*, lo scrittore nordirlandese ri-narra la storia in un linguaggio più contemporaneo, più diretto, a tratti colloquiale, come dimostra l'abitudine di Trembling di rivolgersi alla *henwife* chiamandola "Henny" (Doyle 2017, 17). Così come nella rivisitazione di Krull, anche in questo *retelling* la differenza tra le sorelle viene sottolineata già dalla prima delle varie illustrazioni (Fig. 50) realizzate da Niamh Sharkey – la quale ritrae i personaggi delle storie lasciandosi spesso ispirare dai loro nomi e dai loro ruoli.¹³⁹ Fair e Brown, l'una bionda e l'altra bruna, appaiono agghindate, impegnate a specchiarsi e ad acconciare i capelli, evidentemente in procinto di recarsi in chiesa per la messa della domenica. Trembling, costretta a restare in casa per i motivi ormai noti, viene invece raffigurata scalza, con un vestito grezzo, un grembiule rattoppato e una scopa in mano. Ciononostante, sulla sua testa si può notare un copricapo che ha tutta l'aria di essere una corona. Diversamente da quanto accade nell'adattamento di Krull, in questo caso, lo *status* regale della protagonista viene difatti conservato: "[a] long time ago, before you were born, or your grandmother was born, or your great-great-grandmother before her, there was a king in Tír Chonaill and he had three daughters, Fair, Brown, and Trembling" (Doyle 2017, 16). Oltre a chiarire che quella in questione è una storia 'antica',

¹³⁸ La sostituzione del toponimo in questione avviene già in Jacobs 1892.

¹³⁹ Per l'esattezza, la storia è arricchita da otto illustrazioni a colori che ritraggono tutti i personaggi, inclusa la *henwife*, raffigurata come una donna anziana con le sembianze di una gallina.

rivolgendosi direttamente ai lettori, questo *incipit* sottolinea che Trembling è una principessa perché è figlia del re di Tir Conhaill, personaggio che, come accade nella storia di Curtin, apre la narrazione. Inoltre, in questo adattamento viene conservato quel ‘piccolo’ dettaglio che in Krull viene omissso, e cioè che il principe di Omany mostra inizialmente un interesse nei confronti di Fair, prima di essere conquistato dalla donna misteriosa che compare davanti alla chiesa per tre domeniche consecutive, ogni volta con un aspetto diverso.

A non essere riproposto, come nel testo di Krull, è invece l’ambiguo *honey-finger*, sostituito con un secondo *honey-bird* (Fig. 51),¹⁴⁰ una soluzione che risolve quello che all’epoca della trascrizione della storia fu probabilmente un errore di traduzione. Per di più, in questo *retelling* viene completamente rimosso il duello volto a ‘conquistare’ la principessa dopo la prova della scarpetta, sostenuta da Trembling quando viene liberata dall’armadio (Fig. 52), e dopo quella dei tre abiti, indossati per dimostrare di essere la ‘donna misteriosa’ che tutti cercavano (Fig. 53). Nello specifico, si tratta di un duello che non ha luogo perché, nel momento in cui i vari pretendenti alzano le loro spade per sfidare il principe di Omany, la *henwife* lancia un incantesimo per bloccarli e consentire alla giovane coppia di galoppare senza intoppi verso il lieto fine.

Infatti, così come in *Fair, Brown, and Trembling: An Irish Cinderella story* (2000), rivistazione della scrittrice inglese Jude Daly destinata a bambini in età prescolare, il racconto si allontana dal suo ipotesto, poiché si interrompe una volta raggiunto il primo climax. In altre parole, la seconda parte della storia – fatta eccezione per il finale – non viene presa in considerazione e la narrazione trova la sua conclusione nel momento del matrimonio dei due protagonisti, al quale segue direttamente – senza tentati sororicidi e inghiottimenti marini di collodiana memoria¹⁴¹ – la nascita dei quattordici figli: “[s]o the son of the King of Omany married the beautiful Trembling. They had fourteen children, and lived happily till they died of old age in each other’s arms” (Doyle 2017, 29).

¹⁴⁰ Questa immagine rimanda a quella degli uccellini che, nell’adattamento disneyano del 1950, reggono l’abito realizzato dai topolini per consentire a Cenerentola di andare al ballo.

¹⁴¹ Si fa qui riferimento a *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1881) di Carlo Collodi. Pinocchio – altro personaggio fiabesco ‘transmediale’, da sempre al centro di numerosi studi e adattamenti, compresi quelli attraverso i *media* dell’era digitale (Sarti 2020) –, condivide con Trembling il ricordo dell’esperienza nella pancia di un mostro marino. Come osserva Nicola Dusi facendo riferimento agli studi di Propp, si tratta di un’esperienza “legata a un motivo ricorrente nei miti indoeuropei e nelle fiabe di magia”, ossia quello del ‘serpente inghiottitore’, al quale è possibile ricondurre l’immagine del “profeta Giona, inghiottito e vomitato dalla balena” (Dusi 2002, 178).



Fig. 50 - Fair, Brown e Trembling; “Fair, Brown and Trembling”. Doyle & Sharkey 2017(2000). Courtesy of Barefoot Books.



Fig. 51 - Il secondo abito di Trembling; “Fair, Brown and Trembling”. Doyle & Sharkey 2017(2000). Courtesy of Barefoot Books.



Fig. 52 - La prova della scarpetta; “Fair, Brown and Trembling”. Doyle & Sharkey 2017(2000). Courtesy of Barefoot Books.



Fig. 53 - Le tre trasformazioni di Trembling; “Fair, Brown and Trembling”. Doyle & Sharkey 2017(2000). Courtesy of Barefoot Books..

Si tratta di un finale che, anche se non è sospeso nell'atemporalità, resta comunque un lieto fine, per di più romanticizzato attraverso l'aggiunta della descrizione degli amanti che abbandonano questo mondo stringendosi in un abbraccio.

Quelle appena esaminate corrispondono dunque a due ri-narrazioni che è possibile definire, in un certo qual modo, come delle storie 'su misura', realizzate da Krull e Doyle tenendo conto del loro pubblico di riferimento. La prima ripropone la fiaba nella sua versione integrale, anche se privata di alcuni elementi narrativi; la seconda opta invece per una significativa operazione di 'taglia e cuci' volta a restituire ai bambini una narrazione più 'adatta' a loro, priva di imprevisti e di tutto ciò che ne consegue, al fine di giungere subito al tanto atteso *happy ending*. Un lieto fine che, infine, viene conservato in entrambe le rivisitazioni, a differenza di quanto accade nell'adattamento femminista di Sullivan, il cui epilogo si può forse definire 'lieto' per alcuni personaggi, ma non di certo per la sua 'nuova' protagonista.

4.3.2. Cambi di prospettiva: il racconto di "Sister Fair"

Nella riscrittura per giovani adulti pubblicata da Sullivan in *Tangleweed and Brine*, la protagonista non è più Trembling, ma Fair, come si intuisce dal titolo, "Sister Fair", che annuncia uno 'stravolgimento' della storia, di seguito sintetizzata.

Fair, Brown e Trembling sono sempre tre sorelle, figlie di un re. Fair, dalla pelle e dai capelli chiari, è quella 'giusta', che crede nell'equilibrio e nella verità, 'una di quelle che piace alla gente'. Al contrario, Brown, la sorella mediana, è 'difficile da accettare' a causa della sua schiettezza e, forse, del suo peso, della pelle scura e dei capelli indomabili. Trembling, la più piccola e la più bella, si comporta in modo 'strano', suggerendo che sia affetta da autismo; viene chiusa in casa per il solito motivo, ma non dalle sorelle, che, in fondo, si preoccupano per lei.¹⁴² Anche in questo caso, un uomo si innamora di Fair, ma poi, quando vede Trembling, cambia idea e, d'accordo col re, la 'sceglie', poiché è "easier to take" (Sullivan 2017, 55). Sebbene non venga detto esplicitamente, si evince che l'uomo, paragonato dall'autrice a un serpente,

¹⁴² In questo adattamento si nota un legame significativo tra i nomi delle sorelle e le loro caratteristiche fisiche e/o caratteriali. La scelta di Sullivan di inserire un personaggio neurodivergente potrebbe essere motivata dalla sua esperienza di insegnante con bambini autistici. In una conversazione privata, la scrittrice ha chiarito ogni dubbio sul presunto autismo di Trembling nel seguente modo: "I didn't want to make it too explicit, but Trembling does have some characteristics that align with the way that some people experience neurodiversity or autistic identity".

ne abusa e finisce per traumatizzarla, facendola chiudere ancora di più in se stessa. La storia si conclude con un incontro casuale tra l'uomo e Fair, la quale, per proteggere la sorella indifesa, lo seduce, si concede a lui, e poi lo uccide affogandolo nel lago dove il suo corpo viene 'rovinato'.

Oltre che dal cambio della protagonista, questa rivisitazione è contraddistinta da un cambio di prospettiva. Si tratta infatti di una narrazione in seconda persona, dove il pronome *you*, riferito a Fair, viene usato circa duecento volte; una strategia che, combinata con l'utilizzo del tempo presente, viene utilizzata, in particolar modo dalle scrittrici femministe (Stephens 2011, 95), per consentire a chi legge di immedesimarsi totalmente non solo nella protagonista, ma anche nella voce narrante.¹⁴³ Viene inoltre prediletto l'uso di frasi molto brevi, le quali caratterizzano la prosa di Sullivan, spesso definita poetica, e il testo è contraddistinto da una certa circolarità, visto che inizia e si conclude con la stessa frase: "[y]ou are one of three. Your name is Fair" (Sullivan 2017, 45, 56), probabilmente utilizzata per ribadire la centralità del personaggio principale. La storia non comincia dunque con una 'classica' formula d'apertura come lo "stylized beginning 'Once upon a time, in a land far away'", che invoca "stereotypical female gender patterns of the past" (Preston 2004, 198), ma è caratterizzata da un *incipit* che annuncia quella rottura dei confini di genere (fiabesco e femminile) a cui si è fatto riferimento precedentemente.

A differenza di quanto accade nell'*ipotesto* e nei *retellings* per bambini esaminati nei sottoparagrafi precedenti, in questo adattamento femminista per *young adults* – arricchito da un'unica illustrazione di Karen Vaughan che raffigura tutte e tre le sorelle (Fig. 54)¹⁴⁴ –, l'enfasi è sull'interiorità dei personaggi femminili, a ognuno dei quali viene dato uno spazio nella storia.

¹⁴³ Come sottolinea John Stephens, 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 particolar modo dalle scrittrici femministe (Stephens 2011, 95).

¹⁴⁴ Una sola immagine in bianco e nero in cui compaiono le sorelle posizionate su piani diversi. Fair, la prima delle tre, nonché la protagonista di questo adattamento, 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 come una ragazza robusta, con la pelle e i capelli scuri, mentre legge un libro. Trembling, la terza, è seduta ancora più in basso, a sinistra, con un fiore tra le mani e un'aria triste e assente. Tutte e tre si trovano in un prato fiorito, sotto a un albero quasi spoglio, probabile metafora del tempo che passa avvicinandole ogni giorno di più all'inevitabile destino che, in quanto donne, le attende.



Fig. 54 - Fair, Brown e Trembling; "Sister Fair". Sullivan & Vaughan 2017.
Courtesy of Karen Vaughan.

Fair conforta e protegge le altre, nonostante le sue fragilità; Brown è contraddistinta da uno spirito ‘selvaggio’ ed è per questo incompresa; e Trembling, definita sin dall’inizio come la sorella ‘speciale’ che ama stare da sola coi suoi pensieri per gran parte della giornata, vive in un mondo tutto suo. Anche se a volte agita le mani e sorride, per la maggior parte del tempo se ne sta seduta per terra, in un angolo, a toccare e ‘assaggiare’ oggetti: “she’s just as quiet as a mouse. Not even as a mouse. She’s like a wall. A chair. Not even human” (Sullivan 2017, 55). Una ragazza minuta e fragile che è vestita di stracci non perché glielo impongono le sorelle, ma perché “[s]he’s happiest that way” (56). A questo proposito, si sottolinea che in questo adattamento viene messo in risalto che Trembling è chiusa in casa non a causa della gelosia delle sorelle, ma per colpa delle norme sociali che scandiscono i ritmi delle loro vite; norme secondo le quali una donna è con molta probabilità condannata a una vita da nubile se la sua sorella minore si sposa per prima, come viene chiarito all’inizio della storia.

They’ll keep her in the kitchen. Till you’re married, Or they should do. The way of it with girls. Simple counting. Ordering. A sequence. The first one’s first. The second one is second. If the third one married first, they’d know she was the best. They wouldn’t choose you. (Sullivan 2017, 54)

Le tre giovani sorelle, poiché donne, nonostante le loro differenze fisiche e caratteriali, sono dunque vittime della società patriarcale in cui vivono; l’unica via di salvezza a loro disposizione è sposarsi e avere un bambino: “[y]ou marry someone, then you get a baby and you’re safe. You can’t have safety, see, without a baby. There are other things you can give too. Soft bread and a clean house. Gentle voice, big smile” (Sullivan 2017, 60). In altre parole, Sullivan sottolinea che, secondo gli uomini del tempo, le donne possono avere un solo destino: essere mogli e madri. Oltre alla rappresentazione obsoleta – ma in molte parti del mondo ancora attuale – della donna come ‘angelo del focolare’,¹⁴⁵ emerge quindi uno dei punti cardini della teoria femminista, e cioè la questione dell’‘oggettificazione sessuale’ delle donne.¹⁴⁶ Infatti, la distinzione tra uomo-soggetto e donna-oggetto viene enfatizzata in tutta la narrazione ed è confermata dalla descrizione ricorrente delle donne come nient’altro che un organo di riproduzione: “[i]t’s not about being sensible, or strong. It’s not about being kind. It’s not about the soft touch and the kind heart. Beauty and a womb. That’s all you are” (62).

¹⁴⁵ Si ricorda che l’espressione è divenuta celebre grazie al poema scritto da Coventry Patmore per la moglie Emily Augusta Andrews, per l’appunto intitolato “Angel in the House” (1854-1862).

¹⁴⁶ Per un approfondimento su questo tema, si rimanda a Papadaki 2010.

I personaggi maschili di questa riscrittura femminista sono quindi rappresentati come uomini meschini. Il re, oltre a confermarsi un padre assente, per seguire il protocollo, tratta le figlie come se fossero merci da cedere attraverso un ‘accordo’ a chi le pretende, senza tenere conto dei loro desideri; anche nel caso ‘delicato’ di Trembling, da lui costretta a nascondere la sua ‘unicità’ per conformarsi ai modelli imposti dalla società una volta che l’‘uomo-serpente’ decide di sposarla.

Father slaps her hands with the flat of his knife when she wisps them through the air. You can tell that things are very loud or very bright or very something for her when she does that. It is a thing she needs to make her safe. He likes her voiceless, and with quiet hands. She hums less to herself. Two eyes. Closed mouth [...] Hair coiled artfully and hung with jewels. Soft red dress. (Sullivan 2017, 62)

Paradossalmente, quello che nella storia adattata corrisponde all’‘eroe’ diventa qui il ‘cattivo’ della storia, poiché sceglie “the women he wants and treats them without any respect”, giocando coi loro corpi e i loro sentimenti, “as they were toys in his hands” (Sarti 2021, 6). Si tratta di un personaggio senza nome e senza titolo, puntualmente descritto come un serpente velenoso e pericoloso, al quale Sullivan si riferisce usando il pronome personale *he*, o gli appellativi *man*, *snake-man* e *adder*. Ed è attraverso questo personaggio che, tra le altre cose, vengono ‘recuperate’ quelle allusioni sessuali tipiche di molti *fairy tales* europei ‘tradizionali’ a cui si è fatto riferimento all’inizio di questo capitolo, come dimostra la scena dell’abbraccio fra lui e Fair, la quale sente la sua ‘spada’ contro le gambe: “[a]nd you can feel the cold slap of his sword against your legs” (Sullivan 2017, 63). Un contatto che, a conti fatti, gli costerà la vita.

Alla fine della storia, a salvare Trembling è *sister* Fair, che, decidendo coraggiosamente di rinunciare al suo ‘candore’, di sacrificare il suo corpo vergine trasformandolo in un “ruined body” (Sullivan 2017, 65) – e, di conseguenza, di compromettere il suo futuro –, uccide l’‘uomo-serpente’ che mina la serenità della sorella minore.¹⁴⁷ Si tratta dunque di un finale che si può definire ‘lieto’ – e, con tutta probabilità, temporaneo – per Trembling, ma non per la protagonista di questa ri-narrazione. Un epilogo che, attraverso il gesto di Fair, oltre a mettere in discussione la dicotomia ‘donna buona/

¹⁴⁷ La conclusione di questo adattamento rappresenta uno dei cambiamenti più significativi apportati da Sullivan alla storia. Al contrario di quanto accade nel racconto di Curtin, dove Fair cerca di sbarazzarsi di Trembling spingendola in mare al fine di prendere il suo posto, in questa ‘nuova’ narrazione la sorella maggiore prende il posto di quella minore per una nobile ragione: immergendosi in acqua, questa volta quella di un lago, uccide l’uomo che rappresenta una minaccia. Si tratta di un’azione che può essere definita, allo stesso tempo, come un atto d’amore, di sorellanza e di solidarietà.

passiva vs donna cattiva/attiva', mostra che una donna può e deve agire anche in una società patriarcale sfidando le regole imposte dagli uomini, perché, per dirlo citando un'osservazione tratta da *La Volonté de Savoir* (1976) di Michel Foucault – qui riportata nella traduzione italiana di Pasquale Pascuino e Giovanna Procacci –, “[l]à dove c'è potere c'è resistenza” (2004, 84).

In conclusione, quello di Sullivan può essere considerato un adattamento contro-egemonico, non-normativo, attivista e femminista perché sovverte il modello fiabesco egemonico ‘rompendo’ confini di genere e di *gender* attraverso l'utilizzo di tecniche narrative, eventi e personaggi considerati come devianti dalla ‘norma’; deviazioni che, in poche parole, ‘interrogano’ e ‘ri-orientano’ il pubblico offrendo nuove prospettive, diversi personaggi coi quali immedesimarsi e altre trame possibili.

Seguendo i sette criteri individuati da Joosen nel primo capitolo della sua monografia dedicata alle ri-narrazioni postmoderne, “An Intertextual Approach to Fairy-Tale Criticism and Fairy-Tale Retellings” – ossia ‘cronotopo’, ‘atteggiamento nei confronti del soprannaturale’, ‘caratterizzazione’, ‘ottimismo’, ‘azione vs sviluppo psicologico del personaggio’, ‘stile’ e ‘caratteristiche narratologiche’ (2011, 12-16) –, il racconto di “Sister Fair” può essere definito anche come un *retelling* fiabesco ‘postmoderno’, poiché sconvolge il cosiddetto tipico ‘orizzonte d’attesa’ del *fairy tale*. Innanzitutto, nell’adattamento di Sullivan, a differenza della trascrizione ottocentesca di “Fair, Brown, and Trembling” e delle rivisitazioni per bambini prese in considerazione, la magia e il soprannaturale sono assenti, così come è assente l’ottimismo che solitamente caratterizza le narrazioni fiabesche. La figura della *henwife* viene infatti messa da parte, e, di conseguenza, gli avvenimenti magici sono sostituiti da eventi realistici. Ad esempio, non si verificano trasformazioni sensazionali e gli oggetti magici, come nel caso dello *honey-finger* e dello *honey-bird*, diventano oggetti comuni. Inoltre, i personaggi non sono ‘piatti’ ma ‘elaborati’, e al centro della narrazione c’è una figura che nel racconto tradizionale è marginale: Fair, la sorella maggiore, ‘trasformata’ per l’occasione in una protagonista complessa che mostra ai lettori la propria interiorità, le proprie incertezze e i propri tormenti. Infine, la storia viene narrata in seconda e non in terza persona – come abitualmente accade –, utilizzando un linguaggio che è stato definito ‘poetico’; esclude formule e ripetizioni tipiche della fiaba, come il celebre *once upon a time* e la ricorrente ‘regola del tre’; e, come si è più volte sottolineato, non si conclude con il consueto lieto fine.¹⁴⁸

¹⁴⁸ L’unica eccezione è rappresentata dal ‘cronotopo’. Difatti, diversamente da quanto accade solitamente nelle fiabe adattate, generalmente rilocate in “a more concrete contemporary or historical

Si può dunque affermare che l'intento che contraddistingue questa riscrittura è completamente diverso da quello dei *retellings* di Krull e Doyle, in quanto l'obiettivo principale non corrisponde più a 'conservare' e 'tramandare' una storia irlandese. Non a caso, l'unico indizio che suggerisce – peraltro in maniera molto velata – che la storia sia ambientata in Irlanda è la presenza dei trifogli, “rough clover” (Sullivan 2017, 63), che Fair raccoglie prima dell'incontro fortuito con l'uomo che affogherà. Lo scopo, in questo caso, diventa quindi quello di utilizzare uno dei tanti racconti appartenenti al patrimonio narrativo irlandese per trasmettere dei messaggi precisi attraverso personaggi anticonvenzionali; messaggi che, più o meno apertamente, invitano il 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 2017^e), sia nel mondo reale, evidenziando che esiste un ampio raggio di scelte.

In altri termini, parafrasando un pensiero di Bacchilega, si può dire che, con i suoi adattamenti femministi, attraverso voci e corpi differenti, Sullivan 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 per descrivere un'antologia che 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”.¹⁴⁹ Tenendo a mente che “[d]ifferent people long for different stories” (Sullivan 2017^d), riecheggiando un'osservazione di Lidia Curti, si può in conclusione 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;¹⁵⁰ perché, come viene messo in risalto nella storia che apre la raccolta, le donne – nelle fiabe, a lungo confinate nella dicotomia 'donzella in pericolo/strega perfida' – possono essere, in realtà, “a lot of different things” (Sullivan 2017, 7).

setting” (Joosen 2011, 13), nella storia di Sullivan l'ambientazione spazio-temporale non è definita. Una scelta, quest'ultima, che entra paradossalmente in contrasto con i *fairy tales* irlandesi tradizionali, i quali, come si è sottolineato più volte, sono caratterizzati da indicatori spaziali e temporali specifici.

¹⁴⁹ Si tratta delle parole usate dallo studioso nell'elogio alla raccolta menzionato in precedenza.

¹⁵⁰ Nella prefazione di *Female Stories, Female Bodies. Narrative, Identity and Representation*, Curti afferma: “[n]arrative is danger [...] But narrative is also healing: stories can be medicines or soul vitamins” (Curti 1998, X).

Conclusioni

Per concludere, si può dire che dall'analisi condotta emerge come, raccontati nel terzo millennio da diverse 'voci', i *fairy tales* irlandesi – cercando di sopravvivere al peso schiacciante della globalizzazione – continuano a mantenere una propria identità e, così come più di un secolo fa, ora per motivi e pubblici differenti, trasmettono messaggi significativi. A prescindere da se si tratti di trascrizioni di storie tramandate oralmente, come quelle raccolte da Eddie Lenihan, o di storie 'tradizionali' ri-narrate per avvicinare i giovani lettori al patrimonio narrativo dell'Isola di Smeraldo, come quelle proposte da Una Leavy, Malachy Doyle, Marie Heaney, Ita Daly e Kathleen Krull – o di 'nuove' narrazioni che, come gli adattamenti femministi di Deirdre Sullivan, affrontando questioni attuali, aiutano lettori e lettrici a riflettere e a scegliere. Grazie alla loro diversità, o meglio, alla loro 'unicità', questi racconti 'fiabeschi', in grado di aprire finestre su mondi 'meravigliosi' (Tatar 2010, 56), suggeriscono che non esiste una sola via percorribile, magari a senso unico, ma universi da esplorare, labirinti da risolvere e un caleidoscopio di possibilità da considerare; perché, per dirlo con le parole di Judith Butler, "[p]ossibility is not a luxury; it is as crucial as bread" (2004, 29).

Come si è evidenziato in più occasioni, le storie in questione costituiscono un' 'alternativa', soprattutto alle narrazioni fiabesche di matrice disneyana, le quali determinano "in very powerful ways how young people understand themselves, relate to others, and experience the larger society" (Giroux & Pollock 2011, 90). Ricordando che, come sottolineano diversi esperti del genere, le fiabe ricoprono un ruolo fondamentale "in the construction of an identity, be it social, national, individual or sexual" (Cutolo 2012, 208), è possibile affermare che, attraverso le loro caratteristiche, i *fairy tales* irlandesi contribuiscono, a circa cento anni di distanza dalla 'fine' del *Celtic Revival*, a definire l'irlandesità – un'identità in continua evoluzione, vista la multiculturalità che oggi caratterizza il 'continente Irlanda'.¹⁵¹ In altre parole, attraverso i paesaggi, i personaggi e gli eventi descritti, le trascrizioni e le rielaborazioni letterarie qui esaminate consentono ai bambini e ai ragazzi, così come agli adulti, di (ri)connettersi con l'eredità culturale di Erin (Long 2021, 2).

¹⁵¹ Si fa qui riferimento a *Continente Irlanda* (2001), la raccolta di Carla De Petris e Maria Stella citata nella premessa, dove l'Irlanda viene definita come "an entire continent with many cultures, both of colonizers and colonized, with a plurality of traditions, characterized by vibrant modernity rooted in past centuries, paradoxically both archaic and young, both unmistakably Celtic and international" (Lonergan 2004, 193).

Tenendo conto di queste riflessioni, puntualizzando che il presente studio non intende rappresentare un punto di arrivo bensì di partenza, sarebbe interessante approfondire alcuni degli aspetti esaminati o semplicemente accennati. Per esempio, si potrebbero studiare nel dettaglio le evoluzioni di alcuni dei racconti analizzati, come “The Fairy Frog”, “The Children of Lir” e “Fair, Brown, and Trembling”, soffermandosi, fra le altre cose, su come alcuni di questi rivivano nell’era digitale attraverso processi di ‘rimediazione’. In secondo luogo, quella del rapporto tra *fairy tales* irlandesi e natura – individuato principalmente nelle trascrizioni di Lenihan – potrebbe evolvere in un’analisi ecocritica, non solo delle storie prese in considerazione, ma anche di quelle che, per un motivo o l’altro, non sono state esplorate. Allo stesso modo, il (para)testo delle raccolte destinate ai bambini – incluse quelle che, seguendo i criteri indicati, sono state escluse in questa sede – potrebbe diventare oggetto di un’analisi multimodale, nonché comparativa, se condotta avendo gli adattamenti disneyani o testi appartenenti ad altri patrimoni culturali come punto di riferimento.¹⁵²

Inoltre, sarebbe interessante investigare come alcuni elementi narrativi ricorrenti nelle storie analizzate – in particolare, i personaggi ‘fiabeschi’ – vengono ripresi in tutta una serie di prodotti letterari e audiovisivi, dai romanzi alle serie TV; e quindi indagare su come l’immaginario irlandese folklorico e mitologico funga da serbatoio al quale attingere. Infine, allontanandosi da un contesto esclusivamente irlandese, si potrebbe esaminare la raccolta *Tangleweed and Brine* nella sua interezza, confrontandola con altri testi dello stesso tipo e riflettendo, ad esempio, su come il rapporto tra fiaba e disabilità, fiaba e desiderio (omo)sessuale, e fiaba ed ecofemminismo, caratterizza i vari adattamenti. Adattamenti che, in definitiva, si collocano inevitabilmente in quella che Cristina Bacchilega definisce *fairy-tale web*: una rete in cui, così come in una costellazione, ogni testo si lega all’altro per formare un ‘insieme’, ma, allo stesso tempo, continua a ‘brillare’ di luce propria.

¹⁵² Ad esempio, si potrebbe condurre un’analisi comparativa prendendo in considerazione alcune figure femminili ‘soprannaturali’ descritte nelle storie del folklore irlandese e di quello partenopeo, data la presenza di alcune similitudini.

Appendice

Un'estate irlandese nel Munster



Fig. 55 - Main Quadrangle (University College Cork – Cork, Co. Cork)



Fig. 56 - Stone Corridor
(UCC – Cork, Co. Cork)



Fig. 57 - Honan Chapel
(UCC – Cork, Co. Cork)



Fig. 58 - Shandon Tower (Cork, Co. Cork)



Fig. 59 - National Monument
(Cork, Co. Cork)

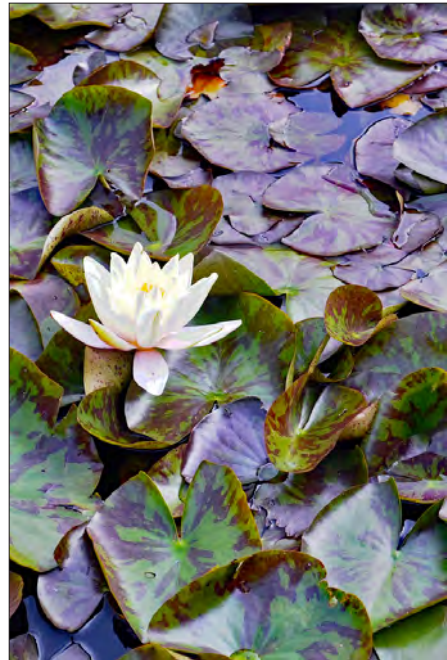


Fig. 60- Fitzgerald's Park
(Cork, Co. Cork)



Fig. 61 - Blarney Castle (Blarney Castle & Gardens – Blarney, Co. Cork)



Fig. 62 - Dolmen
(BC&G – Blarney, Co. Cork)

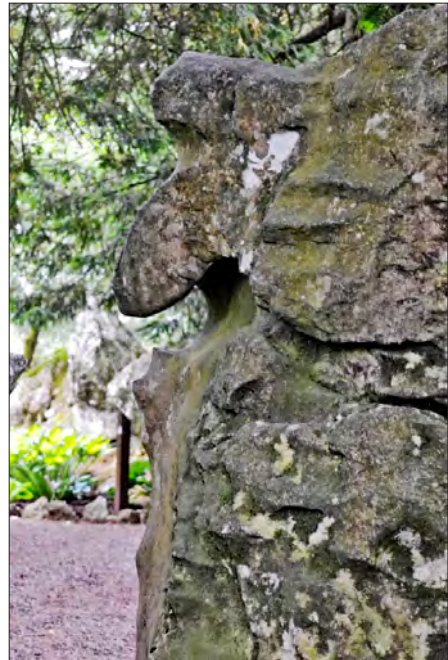


Fig. 63 - Witch Stone
(BC&G – Blarney, Co. Cork)



Fig. 64 - St. Finbarr's Oratory (Gouanne Barra, Co. Cork)



Fig. 65 - Belvelly Castle
(Fota, Co. Cork)



Fig. 66 - Galley Head Lighthouse
(Dundeady Island, Co. Cork)



Fig. 67 - Drombeg Stone Circle (Glandore, Co. Cork)



Fig. 68 - St. Colman's Cathedral
(Cobh, Co. Cork)



Fig. 69 - Old Head of Kinsale
(Kinsale, Co. Cork)

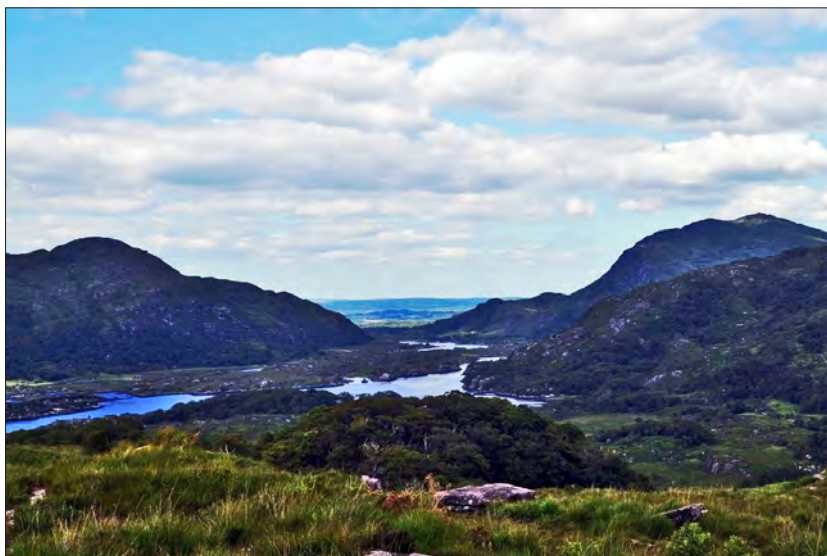


Fig. 70 - Ladies View (Killarney, Co. Kerry)



Fig. 71 - Torc Waterfall
(Killarney, Co. Kerry)



Fig. 72 - Murphy's
(Killarney, Co. Kerry)



Fig. 73 - Dunmore Head (Dingle Peninsula, Co. Kerry)



Fig. 74 - Fahan Beehive Huts
(Dingle Peninsula, Co. Kerry)

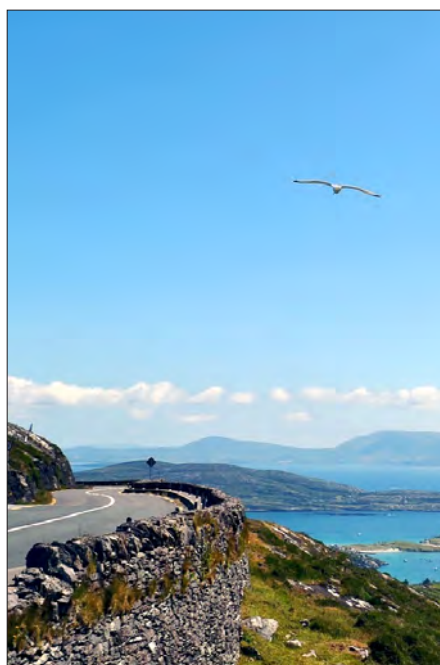


Fig. 75 - Coomakista Pass
(Coomatloukane, Co. Kerry)



Fig. 76 - St. Mary's Cathedral (Limerick, Co. Limerick)



Fig. 77 - Treaty Stone
(Limerick, Co. Limerick)



Fig. 78 - 1916 Memorial
(Limerick, Co. Limerick)



Fig. 79 - St. Declan's Oratory (Ardmore, Co. Waterford)



Fig. 80 - Reginald's Tower
(Waterford, Co. Waterford)



Fig. 81 - 33 The Mall
(Waterford, Co. Waterford)



Fig. 82 - Rock of Cashel (Cashel, Co. Tipperary)



Fig. 83 - St. Patrick's Cross
(Cashel, Co. Tipperary)



Fig. 84 - Cahir Castle
(Cahir, Co. Tipperary)



Fig. 85 - Cliffs of Moher (Liscannor, Co. Clare)



Fig. 86 - Fisher Street
(Doolin, Co. Clare)



Fig. 87 - Burren
(Ballyryan, Co. Clare)

Bibliografia

- Alexander, Lloyd, *The Chronicles of Prydain* (1964-1968), New York, Square Fish, 2011.
- Allen, Darina, *Irish Traditional Cooking: Over 300 Recipes from Ireland's Heritage* (1995), London, Kyle Books, 2012.
- Almqvist, Bo, "The Irish Folklore Commission: Achievement and Legacy", *Béaloideas*, 45-47, 1977-1979, pp. 6-26.
- Andersen, Hans Christian, *Fiabe e storie* (1852), trad. di B. Berni, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2012.
- Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983), London & New York, Verso, 2006.
- Antunes, Filipa, *Children Beware! Childhood, Horror and the PG-13 Rating*, Jefferson, McFarland & Company, 2020.
- Anzaldúa, Gloria, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987.
- Appadurai, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (1996), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005.
- Arnold, Matthew, *On the Study of Celtic Literature*, London, Smith, Elder and Co., 1867.
- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, Tiffin, Helen, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (1989), London & New York, Routledge, 2002.
- Avery, Gillian, "British and Irish Fairy Tales", in J. Zipes (ed), *The Oxford Companion to Fairy Tales* (2000), New York, Oxford University Press, 2002, pp. 66-78.
- Bacchilega, Cristina, "An Introduction to the 'Innocent Persecuted Heroine' in Fairy Tale", *Western Folklore*, 52(1), Jan. 1993, pp. 1-12.
- *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997.
- "Folklore and Literature", in R. F. Bendix, G. Hasan-Rokem (eds), *A Companion to Folklore*, Malden, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 447-463.
- *Fairy Tales Transformed? Twenty-First Century Adaptations and the Politics of Wonder*, Detroit, Wayne State University Press, 2013.
- "Fairy-tale adaptations and economies of desire", in M. Tatar (ed), *The Cambridge Companion to Fairy Tales*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 79-96.
- "Where Can Wonder Take Us?", *Journal of the Fantastic in the Arts*, 28(1(98)), 2017, pp. 6-20.
- & Orme, Jennifer, "Introduction", in C. Bacchilega, J. Orme (eds), *Inviting Interruptions: Wonder tales in the 21st century*, Detroit, Wayne State University Press, 2021, pp. ix-xv.
- Bagnall, Seán, "The Fenian Rising in Dublin 1867", *Dublin Historical Record*, 70(2), Autumn/Winter 2017, pp. 214-223.

- Banerjee, Sikata, "Under the British Gaze: The Weak Bengali and the Simianized Celt", in S. Banerjee, *Muscular Nationalism: Gender, Violence, and Empire in India and Ireland, 1914-2004*, London, NYU Press, 2012, pp. 21-44.
- Barrie, James Matthew, *The Little White Bird*, New York, Charles Scribner's Sons, 1902.
 — *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906), illus. by A. Rackham, New York, Charles Scribner's Sons, 1910.
 — *Peter and Wendy*, illus. by F. D. Bedford, New York, Charles Scribner's Sons, 1911.
- Barton, Dunbar Plunkett, *Links between Ireland and Shakespeare*, Dublin & London, Maunsel and Company, 1919.
- Bascom, William R., "The Forms of Folklore", *The Journal of American Folklore*, 78(307), Jan.-Mar. 1965, pp. 3-20.
 — *Contributions to Folkloristics*, Meerut, Folklore Institute, 1981.
- Basile, Giambattista, *Lo cunto de li cunti* (1634-1636), a cura di M. Rak, Milano, Garzanti, 2013.
- Bateman, Teresa, *Fiona's Luck*, illus. by K. Murphy, Watertown, Charlesbridge, 2007.
- Battistel, Paolo, *La vera origine delle fiabe. Gli ultimi frammenti di un mondo perduto*, Torino, Uno Editori, 2018.
- Beckett, Sandra L. (ed), *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, New York, Garland Publishing, 1999.
- Behlmer, Rudy, *America's Favorite Movies: Behind the Scenes*, New York, F. Ungar Publishing Company, 1982.
- Bender, Jill C., "Ireland and Empire", in R. Bourke, I. McBride (eds), *The Princeton History of Modern Ireland*, Princeton & Woodstock, Princeton University Press, 2016, pp. 343-360.
- Bettelheim, Bruno, *The Use of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (1976), New York, Vintage Books, 2010.
- Bew, John, "Ireland Under the Union", in R. Bourke, I. McBride (eds), *The Princeton History of Modern Ireland*, Princeton & Woodstock, Princeton University Press, 2016, pp. 74-108.
- Bhabha, Homi K., "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", *October*, 28, Spring 1984, pp. 125-133.
 — *The Location of Culture*, London & New York, Routledge, 1994.
 — (ed), *Nation and Narration* (1990), London & New York, Routledge, 2000.
- Bianchetti, Serena, "Cannibali in Irlanda? Letture straboniane", *Ancient Society*, 32, 2002, pp. 295-314.
- Boccaccio, Giovanni, *Decameron* (1349-1353), a cura di R. Marrone, Roma, Newton Compton editori, 2021.
- Bolter, Jay David, Grusin, Richard, *Remediation: Understanding New Media* (1999), Cambridge, MIT Press, 2000.
- Bornstein, George, "Races", in G. Bornstein, *The Colors of Zion: Black, Jews, and Irish from 1845 to 1945*, Cambridge & London, Harvard University Press, 2011, pp. 24-74.

Bibliografia e Sitografia

- Botheroyd, Sylvia - Botheroyd, Paul, *Mitologia celtica. Lessico su Miti, Dèi ed Eroi*, Aosta, Keltia, 2000.
- Bottigheimer, Karl S., "Kingdom and Colony: Ireland in the Westward Enterprise, 1533-1660", in K. R. Andrews, N. P. Canny, P. E. H. Hair (eds), *The Westward Enterprise: English Activities in Ireland, the Atlantic, and America, 1480-1650*, Detroit, Wayne State University Press, 1978, pp. 45-64.
- Bottigheimer, Ruth B., "Germany", in J. Zipes (ed), *The Oxford Companion to Fairy Tales* (2000), New York, Oxford University Press, 2002, pp. 198-210.
— *Fairy Tales: A New History*, Albany, Excelsior Editions, 2009.
- Bowen, Zack R., *Musical Allusions in the Works of James Joyce*, New York, State University of New York Press, 1974.
- Boylan, Ciara, "Famine", in R. Bourke, I. McBride (eds), *The Princeton History of Modern Ireland*, Princeton & Woodstock, Princeton University Press, 2016, pp. 403-424.
- Braa, Dean M., "The Great Potato Famine and the Transformation of Irish Peasant Society", *Science & Society*, 61(2), Summer 1997, pp. 193-215.
- Breatnach, Deasún, "The Púca: A Multi-Functional Irish Supernatural Entity." *Folklore*, 104(1/2), 1993, pp. 105-110.
- Briggs, Katharine Mary, *A Dictionary of British Folk-Tales in the English Language*, London, Routledge and Kegan Paul, 1970.
— *An Encyclopedia of Fairies Hobgoblins, Brownies, Bogies, and Other Supernatural Creatures*, New York, Pantheon Books, 1976.
— *The Fairies in Tradition and Literature* (1967), London & New York, Routledge, 2002.
- Briody, Mícheál, *The Irish Folklore Commission 1935-1970: History, ideology, methodology*, Helsinki, Finnish Literature Society, 2007.
- Brode, Douglas, *From Walt to Woodstock: How Disney Created the Counterculture*, Austin, University of Texas Press, 2004.
- Brooke, Stopford A., "from: 'The Need and Use of Getting Irish Literature Into the English Tongue'" (1893), in D. Kiberd, P. J. Mathews (eds), *Handbook of the Irish Revival: An Anthology of Irish Cultural and Political Writings 1891-1922*, Dublin, Abbey Theatre Press, 2015, pp. 135-136.
- Burns, Marjorie, *Perilous Realms: Celtic and Norse in Tolkien's Middle-earth*, Toronto, Toronto University Press, 2005.
- Butler, Judith, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", *Theatre Journal*, 40(4), Dec. 1988, pp. 519-531.
— *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.
— *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, New York & London, Routledge, 1993.
— *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York & London, Routledge, 1997.
— *Undoing Gender*, New York & London, Routledge, 2004.

- Caird, Donald, "A View of the Revival of the Irish Language", *Éire-Ireland*, 25(2), Summer 1990, pp. 96-108.
- Calvino, Italo (a cura di), *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino* (1956), Verona, Mondadori, 2006.
— *Sulla fiaba* (1988), a cura di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2011.
- Cambrensis, Giraldus S., *The History and Topography of Ireland* (1188), trans. by J. J. O'Meara, London, Penguin, 1982.
- Cambria, Mariavita, *Irish English. Language, History and Society*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012.
— "'Is it English what we speak?' Irish English and Postcolonial Identity", *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies*, 4, 2014, pp. 19-33.
- Canepa, Nancy, *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, 1999.
— "Italy", in J. Zipes (ed), *The Oxford Companion to Fairy Tales* (2000), New York, Oxford University Press, 2002, pp. 252-265.
- Canny, Nicholas, *Kingdom and Colony: Ireland in the Atlantic World, 1560-1800*, Baltimore & London, Johns Hopkins University Press, 1988.
— *Making Ireland British 1580-1650*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Carleton, William, *Tales and Sketches: Illustrating the Character, Usages, Traditions, Sports and Pastimes of the Irish Peasantry*, Dublin, James Duffy, 1845.
- Carrassi, Vito, *Il fairy tale nella tradizione narrative irlandese. Un itinerario storico e culturale*, Bari, Mario Adda Editore, 2008.
— *The Irish Fairy Tale: A narrative tradition from the Middle Ages to Yeats and Stephens*, trans. by K. Wren, Lanham, John Cabot University Press, 2012.
- Carroll, Clare, "Introduction: The Nation and Postcolonial Theory", in C. Carroll, P. King (eds), *Ireland and Postcolonial Theory*, Cork, Cork University Press, 2003, pp. 1-15.
— "Barbarous Slaves and Civil Cannibals: Translating Civility in Early Modern Ireland", in C. Carroll, P. King (eds), *Ireland and Postcolonial Theory*, Cork, Cork University Press, 2003^b, pp. 63-80.
- Carroll, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), illus. by J. Tenniel, London, Macmillan and Co., 1866.
— *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871), illus. by J. Tenniel, London, Macmillan and Co., 1872.
- Carroll, Noël, "Ethnicity, Race, and Monstrosity: The Rhetorics of Horror and Humor", in N. Carroll, *Engaging the Moving Image*, London, Yale University Press, 2003, pp. 88-107.
- Carroll, Yvonne, *Leprechaun Tales*, illus. by J. East, Dublin, Gill & Macmillan, 1999.
— *Great Irish Legends for Children* (1994), illus. by R. Lawrie, Dublin, Gill Books, 2016.
— *Irish Legends for Children* (1994), illus. by L. Su, Dublin, Gill Books, 2016^b.

- & Trotman, Felicity, Waters, Fiona, *Favourite Irish Legends: Best Loved Tales from Ireland*, Dublin, Gill Books, 2011.
- Carter, Angela, “Notes From the Front Line”, in M. Wandor (ed), *On Gender and Writing*, London & Boston, Pandora Press, 1983, pp. 69-77.
- (ed), *The Virago Book of Fairy Tales*, London, Virago, 1990.
- *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979), London & New York, Penguin, 1993.
- (ed), *The Second Virago Book of Fairy Tales*, London, Virago, 1993.
- *Le mille e una donna. Fiabe da tutto il mondo*, trad. di B. Lazzaro, illus. di C. Campironi, Milano, Donzelli, 2020.
- Castle, Gregory, *Modernism and the Celtic Revival*, New York & Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Cataldi, Melita, “Introduzione”, in J. Stephens, *Fiabe irlandesi* (1920), trad. di M. Cataldi, Milano, BUR Rizzoli, 2017, pp. 5-14.
- Chandra, Bipan, “Marx and Engels and Colonialism in Ireland”, *Proceedings of the Indian History Congress*, 38, 1977, pp. 637-650.
- Chaplin, K., “The Death Knock”, *New England Review* (1990-), 34(1), 2013, pp. 135-157.
- Cleary, Joe, *Literature, Partition and the Nation State: Culture and Conflict in Ireland, Israel and Palestine*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- “Misplaced Ideas? Colonialism, Location, and Dislocation in Irish Studies”, in C. Carroll, P. King, (eds), *Ireland and Postcolonial Theory*, Cork, Cork University Press, 2003, pp. 16-45.
- “Introduction: Ireland and Modernity”, in J. Cleary, C. Connolly (eds), *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, 2005, pp. 1-22.
- “Postcolonial Ireland”, in K. Kenny (ed), *Ireland and the British Empire* (2004), Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 251-288.
- Cleto, Sara, “Review of *The Irish Fairy Tale: A narrative tradition from the Middle Ages to Yeats and Stephens*, by V. Carrassi”, *Journal of the Fantastic in the Arts*, 25(2/3(91)), 2014, pp. 384-387.
- Coghlan, Valerie, “Ireland”, in P. Hunt (ed), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature* (1996), London & New York, Routledge, 2005, pp. 687-690.
- & Keenan, Celia (eds), *The Big Guide to Irish Children's Books / Mórthoraraí Do Leabhair Éireannacha don Óige*, Dublin, Irish Children's Book Trust, 1996.
- & O'Sullivan, Keith (eds), *Irish Children's Literature and Culture: New Perspectives on Contemporary Writings*, Abingdon & New York, Routledge, 2011.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria* (1817), Waiheke Island, The Floating Press, 2009.
- Colfer, Eoin, *Artemis Fowl and the Last Colony*, London, Penguin Books, 2006.
- Collodi, Carlo, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883), Firenze & Milano, Giunti, 2017.

- Colum, Mary, “from: *Life and the Dream*” (1947), in D. Kiberd, P. J. Mathews (eds), *Handbook of the Irish Revival: An Anthology of Irish Cultural and Political Writings 1891-1922*, Dublin, Abbey Theatre Press, 2015, pp. 79-80.
- Conese, Massimo, *La malattia delle fate. Origini degli esseri fatati*, Roma, Edizioni Studio Tesi, 2012.
- (a cura di), *Fiabe e leggende irlandesi* (2004), Nardò, Besa Editrice, 2020.
- Congáil, Riona Nic, “‘Life and the Dream’: Utopian Impulses Within the Irish Language Revival”, *Utopian Studies*, 23(2), 2012, pp. 430-449.
- Conrad, JoAnn, “Folktale”, in D. Haase (ed), *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, Westport, Greenwood, 2008, pp. 363-366.
- Cox, Marian Roalfe, *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, 1893.
- Craik, Kenneth J. W., *The Nature of Explanation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1943.
- Creed, Devin, “W. B. Yeats and Folklore: The Search for an Irish Identity”, *The Yeats Journal of Korea*, 53, 2017, pp. 183-210.
- Croft, Aloysius, *Symbols in the Church*, illus. by C. van Treek, Milwaukee, The Bruce Publishing, 1936.
- Croker, Thomas Crofton, *Researches in the South of Ireland: Illustrative of the Scenery, Architectural Remains, and the Manners and Superstitions of the Peasantry*, London, John Murray, 1824.
- *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland* (1825-1828), London, John Murray, 1834.
- *Racconti di fate e tradizioni irlandesi* (1825-1828), trad. di F. Diano, Vicenza, Neri Pozza, 1998.
- Cross, Tom Peete, Slover, Clark Harris (eds), *Ancient Irish Tales* (1936), New York, Barnes & Noble, 1996.
- Curti, Lidia, *Female Stories, Female Bodies. Narrative, Identity and Representation*, Houndmills & London, Macmillan Press, 1998.
- Curtin, Jeremiah, *Myths and Folk-Lore of Ireland*, London, Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1890.
- *Hero-Tales of Ireland*, Boston, Little, Brown, and Company, 1894.
- *Tales of the Fairies and of the Ghost World: Collected from Oral Tradition in South West Munster*, Boston, Little, Brown, and Company, 1895.
- *Memoirs of Jeremiah Curtin*, ed. by J. Schafer, Madison State, Historical Society of Wisconsin, 1940.
- Curtis, L. Perry, *Anglo-Saxons and Celts: A Study of Anti-Irish Prejudice in Victorian England*, New York, New York University Press, 1968.
- , *Apes and Angels: The Irishman in Victorian Caricature* (1971), (second edition), Newton Abbot, David & Charles, 1997.

- Cusack, Michael, “‘A Word about Irish Athletics’” (1884), in D. Kiberd, P. J. Mathews (eds), *Handbook of the Irish Revival: An Anthology of Irish Cultural and Political Writings 1891-1922*, Dublin, Abbey Theatre Press, 2015, pp. 85-86.
- Cutolo, Raraffaele, “Voice and Identity in the Fairy Tale: Emma Donoghue’s *Kissing the Witch*”, *Pólemos*, 6(2), 2012, pp. 207-223.
- Daly, Ita, *Irish Myths and Legends* (2001), illus. by B. Willey, Oxford & New York, Oxford University Press, 2006.
- Daly, Jude, *Fair, Brown, and Trembling: An Irish Cinderella Story*, illus. by J. Daly, New York, Farrar Straus & Giroux, 2000.
- Daly, Mary E., “The Irish Free State/Éire/Republic of Ireland/Ireland: ‘A Country by Any Other Name’?”, *Journal of British Studies*, 46(1), January 2007, pp. 72-90.
- Danaher, Kevin, *The Children’s Book of Irish Folktales*, Dublin, Mercier Press, 1984.
- Dawson, Juno, *The Gender Games: The Problem with Men and Women, from Someone Who Has Been Both*, London, Hodder & Stoughton, 2017.
- de Beauvoir, Simone, *The Second Sex* (1949), trans. by C. Borde, S. Malovany-Chevallier, New York, Vintage Books, 2011.
- de Nie, Michael, “‘A Medley Mob of Irish-American Plotters and Irish Dupes’: The British Press and Transatlantic Fenianism”, *Journal of British Studies*, 40(2), Apr. 2001, pp. 213-240.
— *The Eternal Paddy: Irish Identity and the British Press, 1798-1882*, Madison, University of Wisconsin Press, 2004.
— “Pigs, Paddies, Prams and Petticoats: Irish Home Rule and the British Comic Press, 1886-93”, *History Ireland*, 13(1), Jan.-Feb. 2005, pp. 42-47.
- De Petris, Carla, Stella, Maria (a cura di), *Continente Irlanda. Storie e scritture contemporanee*, Roma, Carocci, 2001.
- de Turreis, Gianfranco, “Prefazione”, in M. Conese, *La malattia delle fate. Origini degli esseri fatati*, Roma, Edizioni Studio Tesi, 2012, pp. 11-14.
- Deane, Seamus, “Dumbness and Eloquence: A Note on English as We Write It in Ireland”, in C. Carroll, P. King (eds), *Ireland and Postcolonial Theory*, Cork, Cork University Press, 2003, pp. 109-121.
- Dickens, Charles, *A Christmas Carol* (1843), illus. by A. Rackham, London, William Heinemann, 1915.
- Dixon, R. (ed), *Ireland and the Irish Question: A Collection of Writings by Karl Marx and Friedrich Engels*, New York, International Publishers, 1972.
- Donoghue, Emma, *Kissing the Witch: Old Tales in New Skins*, Joanna Cotler Books, 1997.
- Dorson, Richard M., “Foreword”, in S. O’Sullivan, *Folktales of Ireland*, London & Chicago, The University of Chicago Press, 1966, pp. v-xxxii.
- Doyle, Malachy, *Tales from Old Ireland* (2000), illus. by N. Sharkey, London & Cambridge (MA), Barefoot Books, 2017.

- Du Bois, W. E. B., *The Souls of Black Folk; Essays and Sketches*, Chicago, A. C. McClurg & Co., 1903.
- Duncan, Dawn. "A Flexible Foundation: Constructing a Postcolonial Dialogue", in D. T., Goldberg, A. Quayson (eds), *Relocating Postcolonialism*, Oxford, Blackwell Publishers, 2002, pp. 320-333.
- Dundes, Alan, *The Study of Folklore*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965.
— "Interpreting 'Little Red Riding Hood' Psychoanalytically", in J. M. McGlathery (ed), *The Brothers Grimm and Folktale*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1988, pp. 16-51.
- Dusi, Nicola, "Pinocchio nella balena", in I. Pezzini, P. Fabbri (a cura di), *Le avventure di Pinocchio: Tra un linguaggio e l'altro*, Roma, Meltemi, 2002, pp. 175-202.
- Eagleton, Terry, Jameson, Fredric, Said, Edward W. (eds), *Nationalism, Colonialism, and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.
- Ellis, Peter Berresford, *A Dictionary of Irish Mythology*, London, Constable, 1987.
- Ellis, Steven G., "Writing Irish History: Revisionism, Colonialism, and the British Isles", *The Irish Review (Cork)*, 19, Spring-Summer 1996, pp. 1-21.
- Emrich, Duncan, "'Folk-lore': William John Thoms", *California Folklore Quarterly*, 5(4), Oct. 1946, pp. 355-374.
- Evans-Wentz, Walter Yeeling, *The Fairy-Faith in Celtic Countries*, London & New York, Henry Frowde Oxford University Press, 1911.
- Fallis, Richard, *The Irish Renaissance. An Introduction to Anglo-Irish Literature*, Dublin, Gill & MacMillan, 1978.
- Fanning, Kieran, *Irish Fairy Tales, Myths & Legends*, illus. by D. Wardle, London, Scholastic, 2020.
- Fantaccini, Fiorenzo, "Editoriale", *Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies*, 1(1), 2011, pp. 13-18.
- Fegan, Melissa, "'Isn't it your own country?': The Stranger in Nineteenth-Century Irish Literature", *The Yearbook of English Studies*, 34, 2004, pp. 31-45.
- Filppula, Markku, *The Grammar of Irish English: Language in Hibernian Style* (1999), London & New York, Routledge, 2002.
- Fimi, Dimitra, "'Mad' Elves and 'elusive beauty': some Celtic strands of Tolkien's mythology", *Folklore*, 117(2), August 2006, pp. 156-170.
- Fitzgerald, Patrick, Lambkin, Brian, *Migration in Irish History, 1607-2007*, London, Palgrave Macmillan, 2008.
- Flannery, Éoin, "Outside in the Theory Machine: Ireland in the World of Post-Colonial Studies", *Studies: An Irish Quarterly Review*, 92(368), Winter 2003, pp. 359-369.
- Flechner, Roy, *Saint Patrick Retold: The Legend and History of Ireland's Patron Saint*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2019.

- Flieger, Verlyn, Anderson, Douglas A., "Introduction", in J. R. R. Tolkien, *Tolkien On Fairy-stories. Expanded Edition, with Commentary and Notes* (1947), ed. by V. Flieger, D. A. Anderson, London, Harper Collins Publishers, 2008.
- Forker, Martin, "The Use of the 'cartoonist's armoury' in Manipulating Public Opinion: Anti-Irish Imagery in 19th century British and American Periodicals", *Journal of Irish Studies*, 27, 2012, pp. 58-71.
- Fortunato, Elisa, "Review of *Il fairy tale nella tradizione narrativa irlandese. Un itinerario storico e culturale*, by V. Carrassi", *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies*, 1(1), 2011, pp. 420-424.
- Foster, R. F., *W. B. Yeats: A Life. I: The Apprentice Mage (1865-1914)* (1997), Oxford & New York, Oxford University Press, 1998.
 — "Ascendancy and Union", in R. F. Foster (ed), *The Oxford History of Ireland* (1989), Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 134-173.
 — "Yeats and the Death of Lady Gregory", *Irish University Review*, 34(1), Summer 2004, pp. 109-121.
- Foucault, Michel, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I* (1976), trad. di P. Pascuino, G. Procacci, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2004.
- Froude, James Anthony, *The English in Ireland in the Eighteenth Century. Vol. I*, London, Longmans, Green, and Co., 1872.
- Fusini, Nadia, "Introduzione", in W. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream – Sogno di una notte di mezza estate* (1600), trad. di A. Lombardo & N. Fusini, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2020, pp. VII-XVII.
- Gandolfo, Michela, *Riscritture e canone nel romanzo irlandese contemporaneo. Allegorie della Storia: metanarrative "storiche", "trasformative" e "globali"*, [PhD thesis], Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2008.
- Garnham, Neal, "Accounting for the Early Success of the Gaelic Athletic Association", *Irish Historical Studies*, 34(133), May 2004, pp. 65-78.
- Genette, Gérard, *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (1982), trans. by C. Newman & C. Doubinsky, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1997.
 — *Paratexts. Thresholds of Interpretation* (1987), trans. by J. E. Lewin, Cambridge & New York, Cambridge University Press, 1997^b.
- Gentile, John S., "Stories of the Otherworld: An Interview with Eddie Lenihan", *Storytelling, Self, Society*, 5(3), Sep.-Dec. 2009, pp. 152-175.
- Gibbons, Luke, "The Empire's New Clothes: Irish Studies, Postcolonialism and the Crisis", *The Irish Review (Cork)*, 46, Autumn 2013, pp. 14-22.
- Gilbert, Sandra M., Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), (second edition), New Heaven & London, Yale University Press, 2000.
- Gillen, Ultán, "Ascendancy Ireland, 1660-1800", in R. Bourke, I. McBride (eds), *The Princeton History of Modern Ireland*, Princeton & Woodstock, Princeton University Press, 2016, pp. 48-73.

- Gilsenan Nordin, Irene, Holmsten, Elin (eds), *Liminal Borderlands in Irish Literature and Culture*, Bern, Peter Lang, 2009.
- Gillingham, John, *The English in the Twelfth Century: Imperialism, National Identity and Political Values* (2000), Woodbridge, Boydell Press, 2003.
- Giroux, Henry A., Pollock, Grace, "Is Disney Good for Your Kids? How Corporate Media Shape Youth Identity in the Digital Age", in S. R. Steinberg (ed), *Kinderculture: The Corporate Construction of Childhood*, (third edition), Boulder, Westview Press, 2011, pp. 73-92.
- Gkotsaridis, Evi, "Irish Revisionism and Continental Theory: An Intellectual Kinship", *The Irish Review (Cork)*, 27, 2001, pp. 121-139.
- Gose, Elliott B., *The World of the Irish Wonder Tale: An Introduction to the Study of Fairy Tales*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.
- Graham, Colin, "Liminal Spaces: Postcolonialism and Post-nationalism", in C. Graham, *Deconstructing Ireland: Identity, Theory, Culture*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2001, pp. 81-101.
- Graham, Harvey, *Animism: Respecting the Living World*, New York, Columbia University Press, 2006.
- (ed.), *The Handbook of Contemporary Animism* (2013), Abingdon & New York, Routledge, 2014.
- Green, Carolyn Eve, "Editor's Preface", in E. Lenihan, C. E. Green, *Meeting the Other Crowd: The Fairy Stories of Hidden Ireland* (2003), New York, Jeremy P. Tarcher-Penguin, 2004, pp. xiii-xvii.
- Gregory, Augusta, *Cuchulain of Muirthemne: The Story of the Men of the Red Branch off Ulster*, London, John Murray, 1902.
- *Gods and Fighting Men: The Story of the Tuatha de Danaan and of the Fianna of Ireland*, London, John Murray, 1904.
- *Visions and Beliefs in the West of Ireland*, New York & London, G. P. Putnam's Sons, 1920.
- *Lady Gregory's Complete Irish Mythology* (2004), London, Bounty Books, 2014.
- Grimm, Jacob, Grimm, Wilhelm, *Fiabe*, trad. di E. Franchetti, illus. di A. Rackham, Milano, BUR Rizzoli, 2019.
- Grose, Francis, *A Classical Dictionary of the Vulgar Tongue*, London, S. Hooper, 1785.
- Haase, Donald, "Preface", in D. Haase (ed), *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*, Detroit, Wayne State University Press, 2004, pp. vii-xiv.
- "Feminist Fairy-Tale Scholarship", in D. Haase (ed), *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*, Detroit, Wayne State University Press, 2004^b, pp. 1-36.
- "Hypertextual Gutenberg: The Textual and Hypertextual Life of Folktales and Fairy Tales in English-Language Popular Print Editions", *Fabula*, 47(3-4), 2006, pp. 222-230.
- "Introduction", in D. Haase (ed), *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, Westport, Greenwood, 2008, pp. xxxiii-xxxix.
- Hall, Stuart, "When Was the Postcolonial. Thinking at the Limit", in L. Curti, I. Chambers (eds), *The Postcolonial Question. Common Skies, Common Horizons*, New York & London, Routledge, 1996, pp. 242-260.

- Harf-Lancner, Laurence, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo* (1984), trad. di S. Vacca, Torino, Einaudi, 1989.
- Harries, Elizabeth Wanning, *Twice upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tale* (2001), Princeton, Princeton University Press, 2003.
- Hartland, Edwin Sidney, *Popular Studies in Mythology, Romance and Folklore*, London, David Nutt, 1914.
- Harvey, Clodagh Brennan, *Contemporary Irish Traditional Narrative*, Los Angeles & Oxford, University of California Press, 1992.
- Heaney, Marie, *Over Nine Waves: A Book of Irish Legends*, London, Faber and Faber, 1994.
 — “Marie Heaney”, *Harvard Review* 6, Spring 1994^b, p. 52.
 — *The Names Upon the Harp: Irish Myth and Legend*, illus. by P. J. Lynch, London, Faber and Faber, 2000.
- Heaney, Seamus, “Varieties of Irishness: In the element of his genius”, *Irish Pages*, 9(1), 2015, pp. 9-20.
- Hechter, Michael, *Internal Colonialism: The Celtic Fringe in British National Development, 1536-1966*, London, Routledge, 1975.
- Hennig, John, “The Brothers Grimm and T. C. Croker”, *The Modern Language Review*, 41(1), Jan. 1946, pp. 44-54.
- Hickey, Raymond, “Remarks on pronominal usage in Hiberno-English”, *Studia Anglica Posnaniensia*, 15, 1983, pp. 47-53.
 — *Irish English: History and Present-Day Forms*, New York, Cambridge University Press, 2007.
- Hill, Judith, *Lady Gregory: An Irish Life*, Stroud, Sutton, 2005.
- Hirsch, Edward, “Coming Out Into the Light: W. B. Yeats’s *The Celtic Twilight* (1893, 1902)”, *Journal of the Folklore Institute*, 18(1), 1981, pp. 1-22.
- Hoffmann, E. T. A., *Lo Schiaccianoci* (1816), trad. di A. Valtieri, illus. di S. Annukka, Milano, BUR Rizzoli, 2019.
- Howe, Stephen, *Ireland and Empire: Colonial Legacies in Irish History and Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
 — “Questioning the (bad) question: ‘Was Ireland a colony?’”, *Irish Historical Studies*, 36(142), Nov. 2008, pp. 138-152.
- Hull, Eleanor (ed), *The Cuchullin Saga in Irish Literature*, London, David Nutt, 1898.
 — *The Boys’ Cuchulain: Heroic legends of Ireland* (1904), New York, Thomas Y. Crowell Company, 1910.
- Hunt, Peter, “Introduction: the expanding world of Children’s Literature Studies”, in P. Hunt (ed), *Understanding Children’s Literature* (1999/2005), (second edition), Abingdon & New York, Routledge, 2006, pp. 1-14.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation* (2006), (second edition), New York, Routledge, 2012.

- Hyde, Douglas, *Beside the Fire: A collection of Irish Gaelic folk stories*, London, David Nutt, 1890.
- “The Necessity for De-Anglicising Ireland” (1892), in C., Gavan Duffy, G., Singerson, D., Hyde, *The Revival of Irish Literature*, London, T. Fisher Unwin, 1894, pp. 115-161.
- *The Three Sorrows of Story-telling: And Ballads of St. Columkille*, London, T. Fisher Unwin, 1895.
- *Love Songs of Connacht* (1893), Dublin & Waterford, M. H. Gill and Son, Ltd., 1909.
- Innes, C. L., *The Cambridge Introduction to Postcolonial Literatures in English*, Cambridge & New York, Cambridge University Press, 2007.
- Irving, Washington, “The Legend of Sleepy Hollow”, in W. Irving, *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent*, New York, C. S. Van Winkle, 1820.
- Jacobs, Joseph, *Celtic Fairy Tales*, illus. by J. D. Batten, London, David Nutt, 1892.
- *More Celtic Fairy Tales*, illus. by J. D. Batten, London, David Nutt, 1894.
- Jameson, Fredric, *Nationalism, Colonialism and Literature: Modernism and Imperialism*, Derry, Field Day Theatre, 1988.
- Jenkins, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.
- Johnson-Laird, P. N., *Mental Models. Towards a Cognitive Science of Language, Inference and Consciousness*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- “The History of Mental Models”, in K. I. Manktelow, M. C. Chung (eds), *Psychology of Reasoning: Theoretical and Historical Perspectives*, London, Psychology Press, 2004, pp. 179-212.
- Joosen, Vanessa, *Critical & Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*, Detroit, Wayne State University Press, 2011.
- Joyce, James, *Chamber Music*, London, Elkin Mathews, 1907.
- *Dubliners* (1914), London, Penguin Books, 2000.
- *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), London, Penguin Books, 2000.
- Judd, Catherine Nealy, “Charles Kingsley’s *The Water-Babies*: Industrial England, the Irish Famine, and the American Civil War”, *Victorian Literature and Culture*, 45(1), 2017, pp. 179-204.
- Karpman, Stephen B., “Fairy Tales and Script Drama Analysis”, *Transactional Analysis Bulletin*, 7(26), 1968, pp. 39-43.
- Kavanagh, Herminie T., *Darby O’Gill and the Good People*, Chicago, Reilly and Lee, 1903.
- *The Ashes of Old Wishes and Other Darby O’Gill Tales*, Chicago, Jordan Publishing, 1926.
- Kelly, Shirley, Lenihan, Eddie, “Children Want Blood and Guts”, *Books Ireland*, 290, Dec. 2006, p. 279.
- Kennedy, Liam, “Modern Ireland: Post-Colonial Society or Post-Colonial Pretensions?”, *The Irish Review (Cork)*, 13, Winter 1993, pp. 107-121.
- *Colonialism, Religion and Nationalism in Ireland*, Belfast, Institute of Irish Studies, Queen’s University of Belfast, 1996.

- Kennedy, Patrick, *Legendary Fictions of the Irish Celts*, London, Macmillan, 1866.
— *The Fireside Stories of Ireland*, Dublin, M'Glashan & Gill, 1870.
- Kenney, James F., "St. Patrick and the Patrick Legend", *Thought: Fordham University Quarterly*, 8(1), June 1933, pp. 4-35.
- Kenny, Kevin, *The American Irish: A History*, Abingdon & New York, Routledge, 2000.
— "Ireland and the British Empire: An Introduction", in K. Kenny (ed), *Ireland and the British Empire* (2004), Oxford & New York, Oxford University Press, 2006, pp. 1-25.
— "Two Diasporic Moments in Irish Emigration History: The Famine Generation and the Contemporary Era", *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies*, 9, 2019, pp. 43-65.
- Kiberd, Declan, *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation* (1995), London, Vintage Books, 1996.
— & Mathews, P. J. (eds), *Handbook of the Irish Revival: An Anthology of Irish Cultural and Political Writings 1891-1922*, Dublin, Abbey Theatre Press, 2015.
- Kingsley, Charles, *The Water-Babies: A Fairy Tale for a Land-Baby*, illus. by Noel Paton, London & Cambridge, Macmillan and Co., 1863.
— *Charles Kingsley: His Letters and Memories of His Life*, New York, Charles Scribner's Sons, 1886.
- Kinniburgh, Annie, "The Noldor and the Tuatha Dé Danaan: J.R.R. Tolkien's Irish Influences", *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*, 28(1/2), Fall/Winter 2009, pp. 27-44.
- Kirby, Peadar, *The Celtic Tiger in Distress: Growth with Inequality in Ireland*, Basingstoke & New York, Palgrave, 2002.
— *Celtic Tiger in Collapse: Explaining the Weaknesses of the Irish Model*, (second edition), Palgrave Macmillan, Basingstoke & New York, 2010.
— & Gibbons, Luke, Cronin, Michael (eds), *Reinventing Ireland: Culture, Society and the Global Economy*, London & Sterling, Pluto Press, 2002.
- Kirk, Robert, *The Secret Commonwealth of Elves, Fauns and Fairies* (1815), London, David Nutt, 1893.
— *Il Regno Segreto* (1815), trad. di M. M. Rossi, Milano, Adelphi, 1993.
- Knox, Robert, *The Races of Men: A Fragment*, Philadelphia, Lea & Blanchard, 1850.
- Koppy, Kate Christine Moore, *Fairy Tales in Contemporary American Culture: How We Hate to Love Them*, Lanham, Lexington Books, 2021.
- Kristeva, Julia, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (1980), trans. by T. Gora, A. Jardin & L. S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1977.
- Krull, Kathleen, *A Pot O' Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004), illus. by D. McPhail, New York, Disney-Hyperion Books, 2009.
- Kruse, John, *Faeries and the Natural World*, Aller, Green Magic Publishing, 2021.
- Lally, Steve, Flynn Lally, Paula, *Irish Gothic Fairy Stories: From the 32 Counties of Ireland*, illus. by S. Lally & J. P. Ryan, Dublin, The History Press Ireland, 2018.

- Landa, Louis A., “‘A Modest Proposal’ and Populousness”, *Modern Philology*, 40(2), Nov. 1942, pp. 161-170.
- Lang, Andrew, *The Grey Fairy Book*, illus. by H. J. Ford, New York, Longmans, Green, and Co., 1900.
— *The Lilac Fairy Book*, illus. by H. J. Ford, New York, Longmans, Green, and Co., 1910.
- Langlois, Janet L., “Legend”, in D. Haase (ed), *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, Westport, Greenwood, 2008, pp. 569-571.
- Lawrence, Rachel Louise, *Fair, Brown, and Trembling: an Irish ‘Cinderella’ Fairy Tale*, Independently published, 2019.
- Le Fanu, William Richard, *Seventy Years of Irish Life: Being Anecdotes and Reminiscences*, (second edition), London, E. Arnold, 1893.
- Leach, Maria (ed), *Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*, New York, Funk & Wagnalls, 1949-1950.
- Leavy, Una, *The O’Brien Book of Irish Fairy Tales and Legends* (1996), illus. by S. Field, Dublin, The O’Brien Press, 2015.
— *Magical Celtic Tales*, illus. by F. O’Connor, Dublin, The O’Brien Press, 2016.
- Leerssen, Joep, “Literacy, Usage and National Prestige: The Changing Fortunes of Gaelic in Ireland”, in W. Frijhoff, M.-C. K. Escalle, K. Sanchez-Summerer (eds), *Multilingualism, Nationhood, and Cultural Identity: Northern Europe, 16th-19th Centuries*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2017, pp. 169-182.
- Lenihan, Eddie, *Even Iron Men Die*, Crusheen, Inchicronan Press, 1985
— *Stories of Old Ireland for Children*, Cork & Dublin, Mercier Press, 1986.
— *In Search of Biddy Early*, Cork & Dublin, Mercier Press, 1987.
— *Strange Irish Tales for Children*, Cork & Dublin, Mercier Press, 1987^b.
— *In the Tracks of the West Clare Railway*, Cork & Dublin, Mercier Press, 1990.
— *The Devil Is an Irishman: Four Stories of Encounters with the Devil*, Cork & Dublin, Mercier Press, 1995.
— *A Spooky Irish Tale for Children*, Cork & Dublin, Mercier Press, 1996.
— *Defiant Irish Women* (1991), Cork & Dublin, Mercier Press, 1997.
— *Gruesome Irish Tales for Children*, Cork & Dublin, Mercier Press, 1997^b.
— *Humorous Irish Tales for Children*, Cork & Dublin, Mercier Press, 1998.
— *Rowdy Irish Tales for Children*, Cork & Dublin, Mercier Press, 2001.
— “Introduction”, in E. Lenihan, C. E. Green, *Meeting the Other Crowd: The Fairy Stories of Hidden Ireland* (2003), New York, Jeremy P. Tarcher-Penguin, 2004, pp. 1-18.
— *Irish Tales of Mystery and Magic*, illus. by A. Clarke, Cork & Dublin, Mercier Press, 2006.
— *The Man in the Big House*, Ennystymon, Hayesprint Publishing, 2022.
— & Green, Carolyn Eve, *Meeting the Other Crowd: The Fairy Stories of Hidden Ireland* (2003), New York, Jeremy P. Tarcher-Penguin, 2004.
— & Green, Carolyn Eve, *Le creature della notte: Le storie incantate dell’Irlanda segreta. Racconti e testimonianze sul mondo parallelo del «piccolo popolo»: fate, folletti e gnomi* (2003), trad. di R. Terrone, Milano, Armenia, 2004^b.

- Lennon, Joseph, *Irish Orientalism: A literary and intellectual history*, New York, Syracuse University Press, 2004.
- Leoussi, Athena S. (ed), *Encyclopaedia of Nationalism*, New Brunswick, Transaction Publishers, 2001.
- Lesnik-Oberstein, Karín, “Defining Children’s Literature and Childhood”, in P. Hunt (ed), *International Companion Encyclopedia of Children’s Literature* (1996), London & New York, Routledge, 2005, pp. 15-29.
- Lewis, Clive Staples, “On Three Ways of Writing for Children” (1966), in C. S. Lewis, *Of Other Worlds: Essays and Stories*, ed. by W. Hooper, New York, Harcourt, Brace & World, 1967, pp. 22-34.
— *The Chronicles of Narnia* (1950-1956), illus. by P. Baynes, New York, HarperCollins, 1998.
- Lieberman, Marcia, “‘Some Day My Prince Will Come’: Female Acculturation through the Fairy Tale”, *College English*, 34, 1972, pp. 382-395.
- Lloyd, David, *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment*, Durham, Duke University Press, 1993.
- La fiaba popolare europea. Forma e natura* (1947), trad. di M. Cometta, Milano, Ugo Mursia Editore, 1992. “After History: Historicism and Irish Postcolonial Studies”, in C. Carroll, P. King (eds), *Ireland and Postcolonial Theory*, Cork, Cork University Press, 2003, pp. 46-62.
- Loneragan, Corinna Salvadori, “Review of *Continente Irlanda. Storia e scritture contemporanee*, by C. De Petris & M. Stella”, *Irish University Review*, 34(1), Summer 2004, pp. 193-196.
- Long, Rebecca, *Irish Children’s Literature and the Poetics of Memory*, London, Bloomsbury Academic, 2021.
- Lover, Samuel, *Legends and Stories of Ireland* (1834), London, H. G. Bohn, 1853.
- Lüthi, Max, *Once upon a time. On the nature of fairy tales* (1962), trans. by L. Chadeayne & P. Gottwald, New York, Frederik Ungar Publishing, 1970.
— *La fiaba popolare europea. Forma e natura* (1947), trad. di M. Cometta, Milano, Ugo Mursia Editore, 1992.
- Lysaght, Patricia, “Irish Banshee Traditions: A Preliminary Survey”, *Béaloides*, 42/44, 1974-1976, pp. 94-119.
— *The Banshee: The Irish Supernatural Death-Messenger*, Dublin, Glendale Press, 1986.
— “The Banshee’s Comb (MLSIT 4026): The Role of Tellers and Audiences in the Shaping of Redactions and Variations”, *Béaloides*, 59, 1991, pp. 67-82.
- MacGill-Callahan, Sheila, *The Children of Lir*, illus. by G. Spirin, Hampshire, Ragged Bears, 1993.
- Macksey, Richard, “Foreword”, in G. Genette, *Paratexts. Tresholds of Interpretation* (1987), trans. by J. E. Lewin, Cambridge & New York, Cambridge University Press, 1997, pp. xi-xii.
- Maher, Laura Ruth, *The Children of Lir*, illus. by C. Busuttil, Dublin, The O’Brien Press, 2019.
- Mahoni, Francis Sylvester, *The Reliques of Father Prout, Volume I*, London, James Fraser, 1836.
- Malinowski, Bronislaw, *Myth in Primitive Psychology*, London, Kegan Paul, 1926.

- Mandle, W. F., "The I.R.B. and the Beginnings of the Gaelic Athletic Association", *Irish Historical Studies*, 20(80), Sept. 1977, pp. 418-438.
 — *The Gaelic Athletic Association and Irish Nationalist Politics, 1884-1924*, Dublin, Gill & MacMillan, 1987.
- Marcus, Philip L., *Yeats and the Beginning of the Irish Renaissance*, Syracuse, Syracuse University Press, 1987.
- Marx, Karl, Engels, Frederik, *Karl Marx and Frederick Engels: selected correspondence, 1846-1895* (1934), trans. by D. Torr, London, Lawrence Ltd., 1942.
- Massey, Eithne, *Best-Loved Irish Legends*, illus. by L. Jackson, Dublin, The O'Brien Press, 2009.
 — *The Secret of Kells*, Dublin, The O'Brien Press, 2009^b.
 — *Le più belle leggende irlandesi*, trad. di F. D'Angelo, illus. di L. Jackson, Dublin, The O'Brien Press, 2018.
- Matson, Gienna, Roberts, Jeremy, *Celtic Mythology A to Z* (2004), (second edition), New York, Chelsea House Publishers, 2010.
- Mays, Michael, "'Irelands of the Heart': The Ends of Cultural Nationalism and the Limits of Nationalist Culture", *The Canadian Journal of Irish Studies*, 22(1), Jul. 1996, pp. 1-20.
- McAnally, David Rice Jr., *Irish Wonders: The ghosts, Giants, Pookas, Demons, Leprechawns, Banshees, Fairies, Witches, Widows, Old Maids, and Other Marvels of the Emerald Isle. Popular tales as told by the people*, Boston & New York, Houghton, Mifflin and Company, 1888.
- McCabe, Patrick, *The Butcher Boy*, London, Picador, 1992.
- McCallum, Robyn, "Approaches to the Literary Fairy Tale", in J. Zipes (ed), *The Oxford Companion of Fairy Tales* (2000), New York, Oxford University Press, 2002, pp. 17-21.
- McCarthy, Bairbre, *Favourite Irish Legends in Irish and English*, Dublin, Mercier Press, 1997.
 — *The Keeper of the Crock of Gold: Irish Leprechaun Tales*, illus. by O. Jelen, Dublin, Mercier Press, 2008.
- McGovern, Órla, *Wild Waves and Wishing Wells: Irish Folk Tales for Children*, illus. by T. Gala, Stroud, The History Press Ltd, 2019.
- McManus, Brian Denis, *Darby O'Gill and the Construction of Irish Identity*, [PhD thesis], Trinity College Dublin.School of English, 2018.
- Meagher, Kevin, *A United Ireland: Why Unification Is Inevitable and How It Will Come About*, London, Biteback Publishing, 2016.
- Melchers, Gunnel, Shaw, Philip, *World Englishes: An Introduction*, London, Arnold, 2003.
- Meneghelli, Pietro, "Una galleria di personaggi", in W. B. Yeats, *Fiabe irlandesi* (1888-1892), trad. di P. Meneghelli, Roma, Newton Compton editori, 2016, pp. 7-14.
- Menon, Narayana, "W. B. Yeats and the Irish Literary Revival", *Indian Literature*, 8(2), 1965, pp. 12-22.

- Mercier, Sinéad, Holly, Michael, Lenihan, Eddie (eds), *Men Who Eat Ringforts*, Askeaton, ACA Publications, 2020.
- Moran, D. P., “from: ‘The Battles of Two Civilisations’” (1900), in D. Kiberd, P. J. Mathews (eds), *Handbook of the Irish Revival: An Anthology of Irish Cultural and Political Writings 1891-1922*, Dublin, Abbey Theatre Press, 2015, pp. 146-147.
- Moses, Michael Valdez, “The Irish Vampire: Dracula, Parnell, and the Troubled Dreams of Nationhood”, *Journal X*, 2(1), Autumn 1997, pp. 66-111.
- Mulvihill, Jerry, *The Truth Behind The Irish Famine 1845-1852*, Jerry Mulvihill, 2017.
- Nelson, Bruce, “Celts, Hottentots, and ‘white chimpanzees’: The Racialization of the Irish in the Nineteenth Century”, in B. Nelson, *Irish Nationalists and the Making of the Irish Race*, Princeton, Princeton University Press, 2012, pp. 30-54.
- Nelson, Thomas A., “Darkness in the Disney Look”, *Literature/Film Quarterly*, 6(2), Spring 1978, pp. 94-103.
- Ní Bhroin, Ciara, “Mythologizing Ireland”, in V. Coghlan, K. O’Sullivan (eds), *Irish Children’s Literature and Culture: New Perspectives on Contemporary Writings*, Abingdon & New York, Routledge, 2011, pp. 7-28.
- Nicholsen, Michael D., “‘File Under Celtic’: The Uses and Misuses of a Musical Myth, 1882-1999”, *The Canadian Journal of Irish Studies*, 39(2), 2016, pp. 134-161.
- Nikolajeva, Maria, Scott, Carole, “The Dynamics of Picturebook Communication”, *Children’s Literature in Education*, 31(4), 2000, pp. 225-239.
— & Scott, Carole, *How Picturebooks Work* (2001), New York, Routledge, 2006.
- Nolan, Emer, “Modernism and the Irish Revival”, in J. Cleary, C. Connolly (eds), *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, 2005, pp. 157-172.
- Norton, Mary, *Bedknobs and Broomsticks* (1943-1947), illus. by A. Lewis, London, Dolphin, 2001.
- Ó Cualaoich, Gearóid, “Irish Storytelling”, in N. Buttimer, C. Rynne, H. Guerin (eds), *The Heritage of Ireland*, Cork, Collins Press, 2000, pp. 171-177.
— “Reading the Bean Feasa”, *Folklore*, 116(1), Apr. 2005, pp. 37-50.
- Ó Giolláin, Diarmuid, *Locating Irish Folklore: Tradition, Modernity, Identity*, Cork, Cork University Press, 2000.
— “Ireland”, in R. F. Bendix, G. Hasan-Rokem (eds), *A Companion to Folklore*, Malden, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 409-425.
- Ó Tuathaigh, Gearóid, “Language, ideology and national identity”, in J. Cleary, C. Connolly (eds), *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, 2005, pp. 42-58.
- O’Brien, Edna, *Tales for the Telling: Irish Folk and Fairy Stories*, illus. by M. Foreman, New York, Atheneum Books, 1986.
- O’Conor, N. J., “The Early Irish Fairies and Fairyland”, *The Sewanee Review*, 28(4), Oct. 1920, pp. 545-557.

- O'Doherty, Malachi, *Can Ireland Be One?*, Newbridge, Merrion Press, 2022.
- O'Donohue, John, *Anam Cara: A Book of Celtic Wisdom* (1996), HarperCollins e-books, 2009.
- O'Dowd, Liam, "Republicanism, Nationalism and Unionism: changing contexts, cultures and ideologies", in J. Cleary, C. Connolly (eds), *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, 2005, pp. 78-95.
- O'Driscoll, Dennis, *Stepping Stones: Interviews with Seamus Heaney* (2008), London, Faber and Faber, 2009.
- O'Farrell, Padraic, *Irish Fairy Tales*, illus. by P. Jones, Dublin, Gill Books, 1997.
- O'Grady, Standish Hayes (ed), *Silva Gadelica (I-XXXI): A collection of tales in Irish with extracts illustrating persons and places*, London & Edinburgh, Williams and Norgate, 1892.
- O'Grady, Standish James, *History of Ireland: Heroic Period*, London, Sampson Low, Searle, Marston, & Rivington, 1878.
- O'Leary, Brendan, "The Shackles of the State & Hereditary Animosities: Colonialism in the Interpretation of Irish History", *Field Day Review*, 10, 2014, pp. 148-185.
— *A Treatise on Northern Ireland, Volume I: Colonialism*, Oxford, Oxford University Press, 2019.
— *Making Sense of a United Ireland: Should it happen? How might it happen?*, Dublin, Sandycove, 2022.
- O'Leary, John, *Poems and Ballads of Young Ireland* (1888), Dublin, M. H. Gill and Son, 1890.
- O'Neill, Jonathan, "A Nod is as Good as a Wink: Humor, Postcolonialism and the Case of Irish", *American Journal of Irish Studies*, 13, 2016, pp. 67-78.
- O'Sullivan, Emer, "Insularity and Internationalism: Between Local Production and the Global Marketplace", in V. Coghlan, K. O'Sullivan (eds.), *Irish Children's Literature and Culture: New Perspectives on Contemporary Writings*, Abingdon & New York, Routledge, 2011, pp. 183-196.
- O'Sullivan, Sean, *A Handbook of Irish Folklore*, Dublin, The Educational Company of Ireland, 1942.
— *Folktales of Ireland*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1966.
— *Irish Folk Costum and Belief*, Dublin, The Three Candles, 1967.
— *The Folklore of Ireland*, illus. by John Skelton, London, B. T. Batsford, 1974.
— & Christiansen, Reidar T., *The Types of The Irish Folklore*, FF Communications 184, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1963.
- Ohlmeyer, Jane, "Conquest, Civilization, Colonization: Ireland, 1540-1660", in R. Bourke, I. McBride (eds), *The Princeton History of Modern Ireland*, Princeton & Woodstock, Princeton University Press, 2016, pp. 21-47.
- Orme, Jennifer, "Mouth to Mouth: Queer Desires in Emma Donoghue's *Kissing the Witch*", *Marvels & Tales*, 24(1), 2010, pp. 116-130.
- Osterhammel, Jürgen, *Colonialism: A Theoretical Overview*, trans. by S. L. Frisch, Princeton, Markus Wiener and Kingston Ian Randle Publishers, 1997.

- Pagden, Anthony, *La caduta dell'uomo naturale. L'indiano d'America e le origini dell'etnologia comparata* (1982), trad. di I. Legati, Torino, Einaudi, 1989.
- Papadaki, Lina, "What Is Objectification", *Journal of Moral Philosophy*, 7(1), 2010, pp. 16-36.
- Parkinson, Siobhán (ed), *Magic!: New Fairy Tales from Irish Writers*, illus. by O. Whelan, London, Frances Lincoln Children's Books, 2015.
- Patten, Eve, "Ireland's 'Two Cultures' Debate: Victorian Science and the Literary Revival", *Irish University Review*, 33(1), Spring-Summer 2003, pp. 1-13.
- Pearse, Patrick, "To the Editor, *An Claidheamh Soluis*" (1899), in D. Kiberd, P. J. Mathews (eds), *Handbook of the Irish Revival: An Anthology of Irish Cultural and Political Writings 1891-1922*, Dublin, Abbey Theatre Press, 2015, pp. 144-145.
- Pedersen, Jan, "Extralinguistic Cultural References as translation problems", in J. Pedersen, *Subtitling norms for television: An exploration focussing on extralinguistic cultural references*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 2011, pp. 41-68.
- Pellowski, Anne, *The World of Storytelling* (1977), New York, The H. W. Wilson Company, 1990.
- Perrault, Charles, *Fiabe*, trad. di M. Cristallo, illus. di G. Doré, Milano, BUR Rizzoli, 2019.
- Petrarca, Valerio, Vacca, Silvia, "I racconti di fate", *Quaderni storici*, 26(77(2)), agosto 1991, pp. 611-618.
- Phelan, Sharon, "Irish Dance during the Gaelic Revival: Conflicts of Consciousness", *Nordic Irish Studies*, 14, 2015, pp. 127-137.
- Pirazzini, Isabella, "La rappresentazione in linguaggio della giustizia come fiaba. Modelli argomentativi della discriminazione nella cultura digitale francese e italiana", *Lingue e Linguaggi*, 17, 2016, pp. 155-180.
- Potter, Joe, *The Big Book of Favourite Irish Myths and Legends*, illus. by E. Brown, Dublin, Gill Books, 2021.
- Potts, Donna, "From Tír na nÓg to Tír na Muck: Patrick McCabe's 'The Butcher Boy'", *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua*, 3(3), Autumn 1999, pp. 83-95.
- Preston, Cathy Lynn, "Disrupting the Boundaries of Genre and Gender: Postmodernism and Fairy Tale", in D. Haase (ed), *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*, Detroit, Wayne State University Press, 2004, pp. 197-212.
- Propp, Vladimir Jakovlevič, *Le radici storiche dei racconti di fate* (1946), trad. di C. Coisson, Torino, Bollati Boringhieri, 1985.
 — *Morfologia della fiaba* (1928), trad. di G. L. Bravo, Torino, Einaudi, 2000.
 — *Morphology of the Folk Tale* (1928), trans. by L. Scott, Austin, University of Texas Press, 2009.
- Rak, Michele, "Il racconto fiabesco", in G. Basile, *Lo cunto de li cunti* (1634-1636), a cura di M. Rak, Milano, Garzanti, 2013, pp. XXXII-LXXIII.

- Ray, B., "Tim Burton and the Idea of Fairy Tales", in J. Zipes (author) & P. Greenhill, S. E. Matrix (eds), *Fairy Tales Films: Visions of Ambiguity*, Logan, Utah State University Press, 2010, pp. 198-218.
- Ray, Moira L., "The Irish Literary Revival and Its Gaelic Writers", *The Sewanee Review*, 14(1), Jan. 1906, pp. 20-27.
- Redmond, Mark, "Denis O'Leary and the Gaelic Revival", *The Past: The Organ of the Uí Cinsealaigh Historical Society*, 33, 2019, pp. 72-84.
- Regan, Stephen, "W. B. Yeats: Irish Nationalism and Post-Colonial Theory", *Nordic Irish Studies*, 5, 2006, pp. 87-99.
- Renan, Ernest, "The Poetry of the Celtic Races" (1857), in E. Renan, *Poetry of the Celtic Races, and Other Essays by Ernest Renan*, trans. by W. G. Hutchison, London & New York, The Walter Scott Publishing Co., 1896, pp. 1-60.
- Ritson, Joseph, "Dissertation II., on Fairies", in J. Ritson, *Fairy Tales, Now First Collected: To which are prefixed two dissertations. 1. on pygmies. 2. on fairies*, London, Payne and Foss, 1831, pp. 11-62.
- Robertson, Roland, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London, Sage, 1992.
— "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity", in M. Featherstone, S. Lash, R. Robertson (eds), *Global Modernities* (1995), London & New Delhi, Sage, 1997, pp. 25-44.
- Rodden, John, "'The Lever Must Be Applied in Ireland': Marx, Engels, and the Irish Question", *The Review of Politics*, 70(4), Fall 2008, pp. 609-640.
- Rodríguez Bonet, Diana, "Feminist Rewritings of Fairy Tales in Ireland: A Case Study of Deirdre Sullivan", *Études irlandaises*, 47(2), 2022, pp. 41-55.
- Rolleston, T. W., *Celtic Myths and Legends* (1911), New York, Dover Publications, 1990.
- Rose, Sonya O., *What Is Gender History?*, Cambridge, Polity Pres, 2010.
- Roudometof, Victor, *Glocalization: A Critical Introduction*, Abingdon & New York, Routledge, 2016.
- Rowe, Karen E., "Feminism and Fairy Tales", *Women's Studies*, 6, 1979, pp. 237-257.
- Rowling, J. K., *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (1999), London, Bloomsbury, 2004.
- Said, Edward W., *Orientalism*, London, Penguin, 1978.
— "Yeats and Decolonization" (1988), in T. Eagleton, F. Jameson, E. W. Said (eds), *Nationalism, Colonialism, and Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, pp. 69-96.
— *Culture and Imperialism*, New York, Knop, 1993
- Salisbury, Mark, *Burton on Burton*, London, Faber and Faber, 1995.
- Sarti, Luca, "Utopie e Speculative Fiction: Marge Piercy", in M. De Chiara (a cura di), *Sud immaginari. Colonialità del potere, chicane ribelli, interferenze blues*, Mantova, Universitas Studiorum, 2019, pp. 91-115.
— "Narrare i classici nell'era digitale. Dai tweet agli emoji: il caso di Pinocchio", *unakovij - Rivista di studi sul classico e sulla sua ricezione nella letteratura italiana moderna e contemporanea*, 1, 2020, pp. 152-198.

- “What about Gender in 2137? Marge Piercy’s Androgynous Future in *Woman on the Edge of Time*”, *ContactZone*, 2, 2020^b, pp. 27-45.
- “#Stayhome, Don’t Go Out! Reading ‘Fair, Brown, and Trembling’ in the Time of Covid-19”, *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, 44.1, Spring 2021, pp. 1-10.
- “Review of *Inviting Interruptions: Wonder Tales in the 21st Century*, by Cristina Bacchilega and Jennifer Orme (eds)”, *Anglistica AION*, 25(2), 2021^b, pp. 135-137.
- “Raccontare le fiabe nel tempo. ‘Fair, Brown, and Trembling’, la Cenerentola irlandese”, in D. Giovannone et al. (a cura di), *Quaderni della Ricerca*, n. 8, *Tempus. Il tempo nel testo e nella realtà extra-testuale*, Napoli, UniorPress, 2022, pp. 161-178.
- “Review of *Fairy Tales in Contemporary American Culture: How We Hate to Love Them*, by Kate Christine Moore Koppy”, *Marvels & Tales*, 36(2), 2022^b, pp. 345-347.
- “Voci differenti, differenti corpi. Il caso delle fiabe femministe di Deirdre Sullivan”, *de genere - Rivista di studi letterari, postcoloniali e di genere*, 8, 2022^c, pp. 65-84.
- “Dealing with Domestic Violence and Child Sexual Abuse in Deirdre Sullivan’s *Needlework*”, in K. Karshner (ed), *Voices from the Wreckage: YA Voices in the #MeToo Movement*, Wilmington, Vernon Press, 2023, pp. 145-164.
- “Tra rispetto per la natura e *fairy faith*: i racconti (ever)green di Eddie Lenihan”, *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies*, 13, 2023^b, pp. 201-214.
- Saunders, John Hanson, *The Evolution of Snow White: A Close Textual analysis of Three Versions of the Snow White Fairy Tale*, [PhD thesis], Department of Communication Arts and Science, Pennsylvania State University, 2008.
- Scarpato, Francesca, *Women Writing Ireland 1798-1921: il popular novel tra identità nazionale e immaginario religioso nelle autrici cattoliche e protestanti*, [PhD thesis], Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Alma Mater Studiorum - Univeristà di Bologna, 2012.
- Scott, Michael, *The Song of the Children of Lir*, Dublin, De Vogel Ltd, 1983.
- *Irish Folk and Fairy Tales*, London, Sphere Books, 1983.
- *Irish Myths and Legends*, London, Sphere Books, 1992.
- *Irish Ghosts and Hauntings*, London, Sphere Books, 1994.
- *The Secrets of the Immortal Nicholas Flamel* (2007-2012), New York, Random House, 2020.
- Segal, Robert A., *Myth: A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 2004.
- Seifert, Lewis C., “France”, in J. Zipes (ed), *The Oxford Companion to Fairy Tales* (2000), New York, Oxford University Press, 2002, pp. 174-187.
- *Fairy Tales, Sexuality, and Gender in France, 1690-1715* (1996), New York, Cambridge University Press, 2006.
- Shakespeare, William, *The Tempest – La tempesta* (1611), trad. di A. Lombardo, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2020.
- Sharkey, Niamh, *Irish Legends for the Very Young*, Dublin, Mercier Press, 1996.
- Shelley, Mary Wollstonecraft, *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (1818), Bostin & Cambridge, Sever, Francis, & Co., 1869.
- Sipe, Lawrence R., “The Art of the Picturebook”, in S. A. Wolf et al. (eds), *Handbook of Research on Children’s and Young Adult Literature* (2010), New York & Abingdon, Routledge, 2011, pp. 238-252.

- Slater, Eamonn, McDonough, Terrence, “Marx on nineteenth-century colonial Ireland: analyzing colonialism as a dynamic social process”, *Irish Historical Studies*, 36(142), Nov. 2008, pp. 153-172.
- Smith, A. C. H., *Jim Henson's Labyrinth: The Novelization*, illus. by B. Froud, Los Angeles, Archaia, 2014.
- Sottilotta, Elena Emma, *Women Writing Folklore: Politics of Folk and Fairy-tale Collections from Italian and Irish Islands (1870-1920)*, [PhD thesis], University of Cambridge, 2022.
- Spenser, Edmund, “A View of the State of Ireland” (1596), in J. Ware (ed), *The Historie of Ireland: Collected by Three Learned Authors*, Dublin, Societie of Stationers, 1633.
— *The Faerie Queene* (1590-1596), New York, Thomas Y. Crowell & Co., 1903.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, “Can the Subaltern Speak?”, in C. Nelson, L. Grossberg (eds), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke, Macmillan, 1988, pp. 271-313.
- Stam, Robert, “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”, in J. Naremore (ed), *Film Adaptation*, New Brunswick, Rutgers, 2000.
- Stein, Mary Beth, “Folklore and Fairy Tales”, in J. Zipes (ed), *The Oxford Companion to Fairy Tales* (2000), New York, Oxford University Press, 2002, pp. 165-170.
- Steinberg, Shirley R., “Kinderculture: Mediating, Simulacralizing, and Pathologizing the New Childhood”, in S. R. Steinberg (ed), *Kinderculture: The Corporate Construction of Childhood*, (third edition), Boulder, Westview Press, 2011, pp. 1-54.
- Stephens, James, *The Crock of Gold*, New York, Macmillan, 1912.
— *Irish Fairy Tales*, illus. by A. Rackham, New York, The Macmillan Company, 1920.
— *Deirdre*, London, Macmillan, 1923.
— *The Land of Youth*, New York, Macmillan, 1924.
- Stephens, Joseph, “Retelling Stories Across Time and Cultures” (2009), in M. O. Grenby, A. Immel (eds), *The Cambridge Companion to Children's Literature*, Cambridge & New York, Cambridge University Press, 2011, pp. 91-107.
— & McCallum, Robyn, *Retelling Stories, Framing Culture: Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*, New York & London, Garland Publishing, 1998.
- Stewart, James B., *Disney War*, New York, Simon & Shuster, 2005.
- Strabone, *Della Geografia di Strabone. Libri XVII: Volume secondo (14-23 d.C.)*, trad. di F. Ambrosoli, Milano, Paolo Andrea Molina, 1832.
- Street, Douglas, “The World of Storytelling (review)”, *Children's Literature Association Quarterly*, 3(4), Winter 1979, pp. 9-10.
- Stroh, Silke, “Racist Reveals: Appropriating Racial Typology in Late Nineteenth-Century Pro-Gaelic Discourse”, in S. Stroh, *Gaelic Scotland in the Colonial Imagination: Anglophone Writing from 1600 to 1900*, Evanston, Northwestern University Press, 2017, pp. 213-245.
- Sullivan, Deirdre, *Needlework*, Dublin, Little Island Books, 2016.
— *Tangleweed and Brine*, illus. by K. Vaughan, Dublin, Little Island Books, 2017.
— *Savage Her Reply*, Dublin, Little Island Books, 2020.

- Swift, Jonathan, "A Modest Proposal" (1729), in D. Laing Purves, *The works of Jonathan Swift D. D., Dean of St. Patrick's, Dublin. Carefully selected: with a biography of the author; by D. Laing Purves; and original and authentic notes*, Edinburgh, William P. Nimmo & Co., 1880, pp. 475-478.
- "Maxims controlled in Ireland" (1724), in T. Scott (ed), *The prose works of Jonathan Swift D. D., volume 7 (Historical and political tracts–Irish)*, London, George Bell and Sons, 1905, pp. 63-73.
- *Gulliver's Travels* (1726), New York, Oxford University Press, 2005.
- Taaffe, Carol, "Walt Disney and the Little People", *Dublin Review*, 64, 2015, pp. 5-17.
- Tatar, Maria, "Sex and Violence: The Hard Core of Fairy Tales", in M. Tatar, *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*, Princeton, Princeton University Press, 1987, pp. 3-38.
- "Why Fairy Tales Matter: The Performative and the Transformative", *Western Folklore*, 69(1), Winter 2010, pp. 55-64.
- Teverson, Andrew, *Fairy Tale*, Abingdon & New York, Routledge, 2013.
- (ed), *The Fairy Tale World*, Abingdon & New York, Routledge, 2019.
- Thompson, Stith, *The Folktale*, New York, The Dryden Press, 1946.
- *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends* (1932-1936), Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958.
- & Aarne, Antti, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen* (1928), (second edition), Helsinki, Suomalainen Tiedakatemia, 1961.
- Thompson, Tok, "Hosting the Dead: Thanatopic Aspects of the Irish Sidhe", in E. Csonka-Takács, (author) & G. Klaniczay, É. Pócs (eds), *Communicating with the Spirits*, Budapest, Central European University Press, 2005, pp. 193-203.
- Thuente, Mary Helen, "'Traditional Innovations': Yeats and Joyce and Irish oral tradition", *Mosaic. A Journal for the Comparative Study of Literature and Ideas*, 3(3), 1979, pp. 91-104.
- *The Harp Re-strung: The United Irishmen and the Rise of Irish Literary Nationalism*, Syracuse, Syracuse University Press, 1994.
- Tismar, Jens, *Kunstmärchen*, Stuttgart, Metzler, 1977.
- Tolkien, J. R. R., *The Hobbit, or There and Back Again*, London, George Allen & Unwin Ltd, 1937.
- *The Lord of the Rings*, London, George Allen & Unwin Ltd, 1954-1955.
- *The Silmarillion*, London, George Allen & Unwin Ltd, 1977.
- Tracy, Tony, "When Disney Met Delargy: 'Darby O'Gill' and the Irish Folklore Commission", *Béaloides*, 78, 2010, pp. 44-60.
- Travers, Pamela Lyndon, *Mary Poppins: The Complete Collection* (1934-1988), illus. by M. Shepard, London, HarperCollins, 2018.
- Trotman, Felicity, *Irish Folk Tales*, Dublin, Gill Books, 2008.
- Turner, Kay, Greenhill, Pauline (eds), *Transgressive Tales: Queering the Grimms*, Detroit, Wayne State University Press, 2012.

Bibliografia e Sitografia

- Tylor, Edward Burnett, *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, vol. I, London, John Murray, 1871.
- Uther, Hans-Jörg, *The Types of International Folktales: A classification and bibliography. Based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, (3 vols.) Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, 2004.
- Valk, Ülo, "Myth", in D. Haase (ed), *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, Westport, Greenwood, 2008, pp. 652-656.
- Vaughan, W. E., *Landlords and Tenants in Mid-Victorian Ireland*, Oxford, Clarendon Press, 1994.
- Walls, Barbara, *The Narrator's Voice: The Dilemma Of Children's Fiction*, New York, Palgrave Macmillan, 1991.
- Warner, Marina, *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers* (1994), New York, Farrar, Straus and Giroux, 1995.
- Water, Fiona, *Great Irish Heroes*, illus. by G. Marklew, Dublin, Gill & Macmillan, 2008.
- Watts, Cedric, "Introduction", *The Collected Poems of W. B. Yeats* (1994), (third edition), Ware, Wordsworth Editions Limited, 2008.
- Weir, Liz, "Foreword", in S. Lally, P. Flynn Lally, *Irish Gothic Fairy Stories: From the 32 Counties of Ireland*, illus. by S. Lally & J. P. Ryan, Dublin, The History Press Ireland, 2018, pp. 9-10.
- Welch, Robert, "A Textual and Editorial Note", in W. B. Yeats, *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth*, ed. by R. Welch, London, Penguin, 1993, pp. xiii-xv.
 — "Introduction", in W. B. Yeats, *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth*, ed. by R. Welch, London, Penguin, 1993^b, pp. xix-xxxvi.
 — "Notes", in W. B. Yeats, *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth*, ed. by R. Welch, London, Penguin, 1993^c, pp. 392-447.
- Whelan, Kevin, "The cultural effects of the Famine", in J. Cleary, C. Connolly (eds), *The Cambridge Companion to Modern Irish Culture*, 2005, pp. 137-154.
- Wilde, Jane Francesca Elge, *Ancient Legends, Mystic Charms and Superstitions of Ireland*, Boston, Ticknor and Co., 1887.
- Wilde, Jane Francesca Elge, *Ancient Cures, Charms, and Usages of Ireland*, London, Ward & Downey, 1890.
- Wilde, Oscar, *The Happy Prince and Other Tales*, London, David Nutt, 1888.
 — *The Picture of Dorian Gray* (1890), London, Ward, Lock & Co., 1891.
 — *A House of Pomegranates*, London, J. R. Osgood, McIlvaine, 1891.
- Wilkie, Christine, "Intertextuality", in P. Hunt (ed), *International Companion Encyclopedia of Children's Literature* (1996), London & New York, Routledge, 2005, pp. 128-134.
- Wilkie-Stibb, Christine, "Intertextuality and the child reader", in P. Hunt (ed), *Understanding Children's Literature* (1999), (second edition), Abingdon & New York, Routledge, 2006, pp. 168-179.

- Wilkinson, Philip, Philip, Neil, *Mythology*, New York, Dorling Kindersley, 2007.
- Williams, Noel, "The Semantics of the Word *Fairy*: Making Meaning Out of Thin Air", in P. Narváez (ed), *The Good People: New Fairylore Essays* (1991), Lexington, The University Press of Kentucky, 1997, pp. 457-478.
- Wills, John, *Disney Culture*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2017.
- Winberry, John J., "The Elusive Elf: Some Thoughts on the Nature and Origin of the Irish Leprechaun", *Folklore*, 87(1), 1976, pp. 63-67.
- Wood-Martin, W. G., *Traces of the Elder Faiths of Ireland: A Folklore Sketch. A Handbook of Irish Pre-Christian Traditions, vol. II*, London, New York & Bombay, Longmans, Green, and Co., 1901.
- Yeats, William Butler (ed), *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*, London, Walter Scott, 1888.
- (ed), *Irish Fairy Tales*, London, T. Fisher Unwin, 1892.
- "Preface", in A. Gregory, *Cuchulain of Muirthemne*, London, John Murray Publishers, 1902, pp. vii-xvii.
- "Preface", in A. Gregory, *Gods and Fighting Men*, London, John Murray Publishers, 1904, pp. ix-xxiv.
- "Irish Wonders" (1889), in W. B. Yeats, *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth*, ed. by R. Welch, London, Penguin, 1993, pp. 30-33.
- "Tales from the Twilight" (1890), in W. B. Yeats, *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth*, ed. by R. Welch, London, Penguin, 1993^b, pp. 55-59.
- "Irish Folk Tales" (1891), in W. B. Yeats, *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth*, ed. by R. Welch, London, Penguin, 1993^c, pp. 68-72.
- "Michael Clancy, the Great Dhoul, and Death" (1893), in W. B. Yeats, *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth*, ed. by R. Welch, London, Penguin, 1993^d, pp. 100-107.
- "The Tribes of Danu" (1897), in W. B. Yeats, *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth*, ed. by R. Welch, London, Penguin, 1993^e, pp. 138-154.
- "The Celtic Element in Literature" (1898), in W. B. Yeats, *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth*, ed. by R. Welch, London, Penguin Books, 1993^f, pp. 189-200.
- "The Prisoners of the Gods" (1898), in W. B. Yeats, *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth*, ed. by R. Welch, London, Penguin, 1993^g, pp. 155-171.
- "A Note on 'The Hosting of the Sidhe'" (1899), in W. B. Yeats, *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth*, ed. by R. Welch, London, Penguin, 1993^h, pp. 208-211.
- "A Note on 'The Host of the Air'" (1899), in W. B. Yeats, *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth*, ed. by R. Welch, London, Penguin, 1993ⁱ, pp. 212-215.
- "Ireland Bewitched" (1899), in W. B. Yeats, *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth*, ed. by R. Welch, London, Penguin, 1993^j, pp. 219-239.
- "Irish Witch Doctors" (1900), in W. B. Yeats, *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth*, ed. by R. Welch, London, Penguin, 1993^k, pp. 253-274.
- "New Chapters of The Celtic Twilight, IV" (1902), in W. B. Yeats, *Writings on Irish Folklore, Legend and Myth*, ed. by R. Welch, London, Penguin, 1993^l, pp. 299-304.
- *The Collected Poems of W. B. Yeats* (1994), (third edition), Ware, Wordsworth Editions Limited, 2008.
- *The Celtic Twilight: Faerie and Folklore* (1893), Mineola, Dover Publications Inc., 2014.

- “from: ‘The Literary Movement in Ireland’” (1899), in D. Kiberd, P. J. Mathews (eds), *Handbook of the Irish Revival: An Anthology of Irish Cultural and Political Writings 1891-1922*, Dublin, Abbey Theatre Press, 2015, p. 148.
- “Hiberno-English” (1902), in D. Kiberd, P. J. Mathews (eds), *Handbook of the Irish Revival: An Anthology of Irish Cultural and Political Writings 1891-1922*, Dublin, Abbey Theatre Press, 2015^b, pp. 149-150.
- Yolen, Jane, “America’s Cinderella” (1977), in A. Dundes (ed), *Cinderella: A Casebook*, New York, Wildman Press, 1983.
- Young, Ella, *Celtic Wonder-Tales*, Dublin, Maunsel & Company, 1910.
- Zach, Wolfgang, “Jonathan Swift and Colonialism”, *The Canadian Journal of Irish Studies*, 26(1), Spring, 2000, pp. 36-46.
- Zimmermann, Georges Denis, *The Irish Story Teller*, Dublin, Four Courts, 2001.
- Ziolkowski, Jan M., *Fairy Tales from before Fairy Tales: The Medieval Latin Past of Wonderful Lies*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006.
- Zipes, Jack, *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1979.
- *Don’t Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*, London & New York, Routledge, 1987.
- *Fairy Tale As Myth. Myth As Fairy Tale*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1994.
- “Breaking the Disney Spell”, in M. Tatar (ed), *The Classic Fairy Tales: Texts, Criticism*, New York, W. W. Norton & Company, 1999, pp. 332-352.
- (ed), *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm: texts, criticism*, New York, W. W. Norton, 2001.
- “Introduction: Towards a Definition of the Literary Fairy Tale”, in J. Zipes (ed), *The Oxford Companion to Fairy Tales* (2000), New York, Oxford University Press, 2002, pp. xv-xxxii.
- *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, (second edition), Abingdon & New York, 2006.
- *When Dreams Come True*, (second edition), New York & Abingdon, Routledge, 2007.
- “Foreword: Grounding the Spell: The Fairy Tale Film and Transformation”, in J. Zipes (author) & P. Greenhill, S. E. Matrix (eds), *Fairy Tales Films: Visions of Ambiguity*, Logan, Utah State University Press, 2010, pp. IX-XIV.
- *Grimm Legacies: The Magic Spell of the Grimms’ Folk and Fairy Tales*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2015.
- “Speaking the Truth with Folk and Fairy Tales: The Power of the Powerless”, *The Journal of American Folklore*, 132(525), Summer 2019, pp. 243-259.

Sitografia

- Brera, Paolo G., “Islanda, niente ruspe nei luoghi del mito così gli Elfi fermano la nuova autostrada”, *la Repubblica*, 21 giugno 2014 <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2014/06/21/islanda-niente-ruspe-nei-luoghi-del-mito-cosi-gli-elfi-fermano-la-nuova-autostrada22.html> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- Bryant, Mark, “The first cartoon”, *History Today*, Nov. 2005, <https://www.historytoday.com/archive/%E2%80%98first-cartoon%E2%80%99> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- Buterbaugh, Chad, “Multilocality and the Narration of Place Meanings in an Irish Story”, *Folklore Forum*, 2012, <https://folkloreforum.net/2012/11/11/multilocality-and-the-narration-of-place-meanings-in-an-irish-story/> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- Clarity, James F., “Latoon Journal; If You Believe in Fairies, Don’t Bulldoze Their Lair”, *New York Times*, 15 June 1999, <https://www.nytimes.com/1999/06/15/world/latoon-journal-if-you-believe-in-fairies-don-t-bulldoze-their-lair.html> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- Conner, John, “How I Met the King of the Leprechauns” (1959), *The History of Disney*, 20 Apr. 2011, <http://thehistoryofdisney.blogspot.com/2011/04/how-i-met-king-of-leprechauns-by-walt.html> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- Daly, John, “Was Gollum born in the Burren? JRR Tolkien found inspiration for Lord of the Rings in the west”, *Irish Independent*, 4 May 2019, <https://www.independent.ie/entertainment/movies/was-gollum-born-in-the-burren-jrr-tolkien-found-inspiration-for-lord-of-the-rings-in-the-west/38073601.html> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- Deegan, Gordon, “Fairy bush survives the motorway planners”, *The Irish Times*, 29 May 1999, <https://www.irishtimes.com/news/fairy-bush-survives-the-motorway-planners-1.190053> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- Elle, Dannii, “Get Caught Up In Tangleweed And Brine’s Feminist Fairy Tale Retellings”, *United by Pop*, 4 Sep. 2017, <https://www.unitedbypop.com/young-adult-books/reviews-books/tangleweed-brine/> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- Holmquist, Kathryn, “Destruction of ‘fairy bush’ causes concern”, *The Irish Times*, 17 May 1999, <https://www.irishtimes.com/news/destruction-of-fairy-bush-causes-concern-1.185457> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- Houlihan, Barry, “Did Tolkien find Middle Earth in the west of Ireland?”, *RTE*, 7 Sept. 2023, <https://www.rte.ie/brainstorm/2023/0906/1403710-tolkien-ireland-galway-burren-middle-earth/> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- Kapoor, Sushma, “Domestic Violence Against Women And Girls”, *UNICEF*, Innocenti Digest 6, June 2000, www.unicef-irc.org/publications/pdf/digest6e.pdf (ultimo accesso: 31/10/2023).
- Kirkus, “Review of *Irish Fairy Tales and Legends* (1996) by Una Leavy”, *Kirkus Reviews*, 1997, <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/una-leavy/irish-fairy-tales-and-legends/> (ultimo accesso: 31/10/2023).

- “Review of *Tales from Old Ireland* (2000) by Malachy Doyle”, *Kirkus Reviews*, 2000, <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/malachy-doyle/tales-from-old-ireland/> (ultimo accesso: 31/10/2023).
 - “Review of *Meeting the Other Crowd: The Fairy Stories of Hidden Ireland* (2003) by Eddie Lenihan and Carolyn Eve Green”, *Kirkus Reviews*, 2003, <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/eddie-lenihan/meeting-the-other-crowd/> (ultimo accesso: 31/10/2023).
 - “Review of *A Pot O’ Gold* (2004) by Kathleen Krull”, *Kirkus Reviews*, 2004, <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/kathleen-krull/a-pot-o-gold/> (ultimo accesso: 31/10/2023).
 - “Review of *Tangleweed and Brine* (2017) by Deirdre Sullivan”, *Kirkus Reviews*, 2019, <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/deirdre-sullivan/tangleweed-and-brine/> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- Knapp, Tom, “Review of *Meeting the Other Crowd: The Fairy Stories of Hidden Ireland*”, *Rambles*, 10 Jan. 2004, http://www.rambles.net/lenihan_crowd03.html (ultimo accesso: 31/10/2023).
- Landler, Mark, “Obama Arrives in Ireland for Six-Day Trip to Europe”, *The New York Times*, 23 May 2011, <https://www.nytimes.com/2011/05/24/world/europe/24prexy.html> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- Magan, Manchán, “From Ringfort to Ring Road: The Destruction of Ireland’s fairy forts”, *The Irish Times*, 13 March 2021, <https://www.irishtimes.com/culture/heritage/from-ringfort-to-ring-road-the-destruction-of-ireland-s-fairy-forts-1.4496069> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- Maughan, Shannon, “Obituary: Kathleen Krull”, *Publishers Weekly*, 20 Jan. 2021, <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/childrens/childrens-authors/article/85350-obituary-kathleen-krull.html> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- McAlpine, Claire, “Tangleweed and Brine by Deirdre Sullivan”, *Word by Word*, 21 March 2021, <https://clairemc Alpine.com/2021/03/21/tangleweed-and-brine-by-deirdre-sullivan/> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- McDonald, Henry, “Mystery of Blarney Stone’s heritage finally solved”, *The Guardian*, 16 March 2014, <https://www.theguardian.com/world/2014/mar/16/mystery-blarney-stone-heritage-solved> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- McGrath, Meadhbh, “Savage Her Reply: Aífe reimagined in luxuriant retelling of ‘Children of Lir’”, *Independent.ie*, 17 Oct. 2020, <https://www.independent.ie/entertainment/books/book-reviews/savage-her-reply-aife-reimagined-in-luxuriant-retelling-of-children-of-lir-39632927.html> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- McManus, Brian, “The making of Darby O’Gill and the Little People”, *The Irish Times*, 22 June 2019, <https://www.irishtimes.com/culture/film/the-making-of-darby-o-gill-and-the-little-people-1.3928432> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- Mullally, Una, “Up to 90: Ireland in our favourite words and phrases”, *The Irish Times*, 29 July 2017, <https://www.irishtimes.com/culture/up-to-90-ireland-in-our-favourite-words-and-phrases-1.3160188> (ultimo accesso: 31/10/2023).

- Nordquist, Richard, "Characteristics of Irish-English Grammar", *ThoughtCo*, 26 Aug. 2020, <https://www.thoughtco.com/characteristics-of-irish-english-grammar-3972786> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- Pagliaro, Giorgia Maria, "La storia dell'Autostrada irlandese deviata per salvare un Albero Sacro delle Fate", *Vanilla Magazine*, 2019, <https://www.vanillamagazine.it/la-storia-dell-autostrada-irlandese-deviata-per-salvare-un-albero-sacro-delle-fate-1/> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- Redford, Carole, "Tangleweed and Brine", *Children's Books Ireland*, 2017, <https://childrensbooksireland.ie/our-recommendations/tangleweed-and-brine> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- Sullivan, Deirdre, "10 Things I'd Like My Readers To Know About Me", *Female First*, 7 Sept. 2017^b, <https://www.femalefirst.co.uk/books/tangleweed-and-brine-deirdre-sullivan-1087327.html> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- "Stories are Fuel: Tangleweed and Brine by Deirdre Sullivan", *Writing.ie*, 12 Oct. 2017^c, <https://www.writing.ie/interviews/stories-are-fuel-tangleweed-and-brine-by-deirdre-sullivan/> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- "The Power of Fairy-tales: 'We Find the Talismans that Give Us Power'", *Foyles*, 2017^d,
- "What Will Build and Break a Girl: Tangleweed and Brine by Deirdre Sullivan", *Writing.ie*, 2017^e, <https://www.writing.ie/interviews/what-will-build-and-break-a-girl-tangleweed-and-brine-by-deirdre-sullivan/> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- Tremaine, Julie, Dowd, Katie, "Disneyland's new Snow White ride adds magic, but also a new problem", *SFGATE*, 1 May 2021, <https://www.sfgate.com/disneyland/article/2021-04-snow-whites-enchanted-wish-changes-witch-16144353.php> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- Vitale, Marina, "Lidia Curti, nello sconfinare di corpi e linguaggi", *il manifesto*, 2021, <https://ilmanifesto.it/lidia-curti-nello-sconfinare-di-corpi-e-linguaggi> (ultimo accesso: 31/10/2023).
- Windling, Terry, "Hen Wives, Spinsters, and Lolly Willows", *Myth & Moor*, 12 Feb. 2015, <https://www.terriwindling.com/blog/2015/02/lolly-willows.html>. (ultimo accesso: 31/10/2023).

Lista delle figure

- Fig. 1** “The British Lion and The Irish Monkey. Monkey (Mr. Mitchell). “One of us MUST be ‘Put Down.’””, J. Leech. *Punch*, April 8, 1848.
- Fig. 2** “The Fenian Guy Fawkes”, J. Tenniel. *Punch*, December 28, 1867.
- Fig. 3** “The Irish Frankenstein. “The baneful and blood-stained Monster *** yet was it not my Master to the very extent that it was my Creature? *** Had I not breathed into it my own spirit?”” *** (Extract from the Works of C.S. P-RN-LL, M.P.)”, J. Tenniel. *Punch*, May 20, 1882.
- Fig. 4** “The Irish “Tempest.” Caliban (Rory of the Hills). “This island’s mine, by sycorax my mother, which thou tak’st from me.”” - Shakspeare.”, J. Tenniel. *Punch*, March 19, 1870.
- Fig. 5** “A Gentleman in Difficulties; or, Dan and his “Forces.””, R. Doyle. *Punch*, August 22, 1846.
- Fig. 6** “Dizzy’s Difficulty, or Mrs Erin’s pigs. Dizzy. “I’d loike to zee any o’ yow droive un!””, J. Tenniel. *Punch*, April 25, 1868.
- Fig. 7** “The Pig that Won’t “Pay the Rint!””, J. Tenniel. *Punch*, March 12, 1881.
- Fig. 8** “The Irish Devil-Fish. “The greature is formidable, but there is a way of resisting it. The devil-fish, in fact, is only vulnerable through the head.”” Victor Hugo’s toiler’s of the sea, book iv., ch iii.”, J. Tenniel. *Punch*, June 18, 1881.
- Fig. 9** “The Irish “Vampire.””, J. Tenniel. *Punch*, October 24, 1885.
- Fig. 10** Tre forme di prose narrative. Bascom, W. R., “The Forms of Folklore”, *The Journal of American Folklore*, 78(307), Jan.-Mar. 1965, pp. 3-20.
- Fig. 11** Schema riassuntivo della classificazione ATU. Teverson, A., *Fairy Tale*, Abingdon & New York, Routledge, 2013.
- Fig. 12** Schema riassuntivo dell’orizzonte del fairy tale. Carrassi, V., *Il fairy tale nella tradizione narrative irlandese. Un itinerario storico e culturale*, Bari, Mario Adda Editore, 2008.
- Fig. 13** Triangolo Drammatico. Karpman, S. B., “Fairy Tales and Script Drama Analysis”, *Transactional Analysis Bulletin*, 7(26), 1968, pp. 39-43.
- Fig. 14** Deviazione di un tratto dell’autostrada M18. *Google Maps*, 2022.
- Fig. 15** “Fairies are all more or less in hiding until dusk”. Barrie, J. M., *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906), illus. by A. Rackham, New York, Charles Scribner’s Sons, 1910.
- Fig. 16** Copertina di *The O’Brien Book of Irish Fairy Tales and Legends*. Leavy, U., *The O’Brien Book of Irish Fairy Tales and Legends* (1996), illus. by S. Field, Dublin, The O’Brien Press, 2015.
- Fig. 17** Copertina di *Tales from Old Ireland*. Doyle, M., *Tales from Old Ireland* (2000), illus. by N. Sharkey, London & Cambrige (MA), Barefoot Books, 2017.

Lista delle figure

- Fig. 18** Copertina di *The Names Upon the Harp*. Heaney, M., *The Names upon the Harp: Irish Myth and Legend*, illus. by P. J. Lynch, London, Faber and Faber, 2000.
- Fig. 19** Copertina di *Irish Myths and Legends*. Daly, I., *Irish Myths and Legends* (2001), illus. by B. Willey, Oxford & New York, Oxford University Press, 2006.
- Fig. 20** Copertina di *A Pot O' Gold*. Krull, K., *A Pot O' Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004), illus. by D. McPhail, New York, Disney- Hyperion Books, 2009.
- Fig. 21** Elemento grafico celtico. Leavy, U., *The O'Brien Book of Irish Fairy Tales and Legends* (1996), illus. by S. Field, Dublin, The O'Brien Press, 2015.
- Fig. 22** Arpa celtica. Daly, I., *Irish Myths and Legends* (2001), illus. by B. Willey, Oxford & New York, Oxford University Press, 2006.
- Fig. 23** Croce celtica. Krull, K., *A Pot O' Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004), illus. by D. McPhail, New York, Disney- Hyperion Books, 2009.
- Fig. 24** Cartina dell'Irlanda. Krull, K., *A Pot O' Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004), illus. by D. McPhail, New York, Disney- Hyperion Books, 2009.
- Fig. 25** "Patrick O'Donnell and the Leprechaun". Krull, K., *A Pot O' Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004), illus. by D. McPhail, New York, Disney- Hyperion Books, 2009.
- Fig. 26** "The Traveling Men of Ballycoo". Krull, K., *A Pot O' Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004), illus. by D. McPhail, New York, Disney- Hyperion Books, 2009.
- Fig. 27** "The Fairies' Dancing Place". Krull, K., *A Pot O' Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004), illus. by D. McPhail, New York, Disney- Hyperion Books, 2009.
- Fig. 28** "Finn McCool and the Scottish Giant". Krull, K., *A Pot O' Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004), illus. by D. McPhail, New York, Disney- Hyperion Books, 2009.
- Fig. 29** "What It Is, How to Do It, and the Blarney Stone". Krull, K., *A Pot O' Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004), illus. by D. McPhail, New York, Disney- Hyperion Books, 2009.
- Fig. 30** "Only An Hour Away: The Sea". Krull, K., *A Pot O' Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004), illus. by D. McPhail, New York, Disney- Hyperion Books, 2009.
- Fig. 31** "Source Notes". Krull, K., *A Pot O' Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004), illus. by D. McPhail, New York, Disney- Hyperion Books, 2009.

Lista delle figure

- Fig. 32** “Enchantment: The Fairies”. Krull, K., *A Pot O’ Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004), illus. by D. McPhail, New York, Disney- Hyperion Books, 2009.
- Fig. 33** “The Stolen Child”. Krull, K., *A Pot O’ Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004), illus. by D. McPhail, New York, Disney- Hyperion Books, 2009.
- Fig. 34** “The Enchanted Cap”. Krull, K., *A Pot O’ Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004), illus. by D. McPhail, New York, Disney- Hyperion Books, 2009.
- Fig. 35** “Lusmore and the Fairies”. Doyle, M., *Tales from Old Ireland* (2000), illus. by N. Sharkey, London & Cambridge (MA), Barefoot Books, 2017.
- Fig. 36** “Oisín in Tír na nÓg”. Doyle, M., *Tales from Old Ireland* (2000), illus. by N. Sharkey, London & Cambridge (MA), Barefoot Books, 2017.
- Fig. 37** “Tír na nÓg”. Leavy, U., *The O’Brien Book of Irish Fairy Tales and Legends* (1996), illus. by S. Field, Dublin, The O’Brien Press, 2015.
- Fig. 38** “The Pot of Gold”. Leavy, U., *The O’Brien Book of Irish Fairy Tales and Legends* (1996), illus. by S. Field, Dublin, The O’Brien Press, 2015.
- Fig. 39** “The White Gander”. Leavy, U., *The O’Brien Book of Irish Fairy Tales and Legends* (1996), illus. by S. Field, Dublin, The O’Brien Press, 2015.
- Fig. 40** “The Children of Lir”. Daly, I., *Irish Myths and Legends* (2001), illus. by B. Willey, Oxford & New York, Oxford University Press, 2006.
- Fig. 41** “The Children of Lir”. Leavy, U., *The O’Brien Book of Irish Fairy Tales and Legends* (1996), illus. by S. Field, Dublin, The O’Brien Press, 2015.
- Fig. 42** Trembling sulla porta della chiesa ; “Fair, Brown, and Trembling”. Jacobs, J., *Celtic Fairy Tales*, illus. by J. D. Batten, London, David Nutt, 1892.
- Fig. 43** Trembling e la balena; “Fair, Brown, and Trembling”. Jacobs, J., *Celtic Fairy Tales*, illus. by J. D. Batten, London, David Nutt, 1892.
- Fig. 44** Incipit; “Fair, Brown, and Trembling”. Curtin, J., *Myths and Folk-Lore of Ireland*, London, Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1890.
- Fig. 45** Incipit; “Fair, Brown, and Trembling”. Krull, K., *A Pot O’ Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004), illus. by D. McPhail, New York, Disney- Hyperion Books, 2009.
- Fig. 46** Fair, Brown e Trembling; “Fair, Brown, and Trembling”. Krull, K., *A Pot O’ Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004), illus. by D. McPhail, New York, Disney- Hyperion Books, 2009.
- Fig. 47** Trembling perde la scarpetta; “Fair, Brown, and Trembling”. Krull, K., *A Pot O’ Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004), illus. by D. McPhail, New York, Disney- Hyperion Books, 2009.

Lista delle figure

- Fig. 48** Un duello tra principi; “Fair, Brown, and Trembling”. Krull, K., *A Pot O’ Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004), illus. by D. McPhail, New York, Disney- Hyperion Books, 2009.
- Fig. 49** Trembling viene salvata dal principe; “Fair, Brown, and Trembling”. Krull, K., *A Pot O’ Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004), illus. by D. McPhail, New York, Disney- Hyperion Books, 2009.
- Fig. 50** Fair, Brown e Trembling; “Fair, Brown and Trembling”. Doyle, M., *Tales from Old Ireland* (2000), illus. by N. Sharkey, London & Cambridge (MA), Barefoot Books, 2017.
- Fig. 51** Il secondo abito di Trembling; “Fair, Brown and Trembling”. Doyle, M., *Tales from Old Ireland* (2000), illus. by N. Sharkey, London & Cambridge (MA), Barefoot Books, 2017.
- Fig. 52** La prova della scarpetta; “Fair, Brown and Trembling”. Doyle, M., *Tales from Old Ireland* (2000), illus. by N. Sharkey, London & Cambridge (MA), Barefoot Books, 2017.
- Fig. 53** Le tre trasformazioni di Trembling; “Fair, Brown and Trembling”. Doyle, M., *Tales from Old Ireland* (2000), illus. by N. Sharkey, London & Cambridge (MA), Barefoot Books, 2017.
- Fig. 54** Fair, Brown e Trembling; “Sister Fair”. Sullivan, D., *Tangleweed and Brine*, illus. by K. Vaughan, Dublin, Little Island Books, 2017.
- Fig. 55** Main Quadrangle (University College Cork – Cork, Co. Cork). Sarti 2019.
- Fig. 56** Stone Corridor (UCC – Cork, Co. Cork). Sarti 2019.
- Fig. 57** Honan Chapel (UCC – Cork, Co. Cork). Sarti 2019.
- Fig. 58** Shandon Tower (Cork, Co. Cork). Sarti 2019.
- Fig. 59** National Monument (Cork, Co. Cork). Sarti 2019.
- Fig. 60** Fitzgerald’s Park (Cork, Co. Cork). Sarti 2019.
- Fig. 61** Blarney Castle (Blarney Castle & Gardens – Blarney, Co. Cork). Sarti 2019.
- Fig. 62** Dolmen (BC&G – Blarney, Co. Cork). Sarti 2019.
- Fig. 63** Witch Stone (BC&G – Blarney, Co. Cork). Sarti 2019.
- Fig. 64** St. Finbarr’s Oratory (Gouganne Barra, Co. Cork). Sarti 2019.
- Fig. 65** Belvelly Castle (Fota, Co. Cork). Sarti 2019.
- Fig. 66** Galley Head Lighthouse (Dundeady Island, Co. Cork). Sarti 2019.
- Fig. 67** Drombeg Stone Circle (Glandore, Co. Cork). Sarti 2019.
- Fig. 68** St. Colman’s Cathedral (Cobh, Co. Cork). Sarti 2019.
- Fig. 68** St. Colman’s Cathedral (Cobh, Co. Cork). Sarti 2019.
- Fig. 69** Old Head of Kinsale (Kinsale, Co. Cork). Sarti 2019.
- Fig. 70** Ladies View (Killarney, Co. Kerry). Sarti 2019.
- Fig. 71** Torc Waterfall (Killarney, Co. Kerry). Sarti 2019.

Lista delle figure

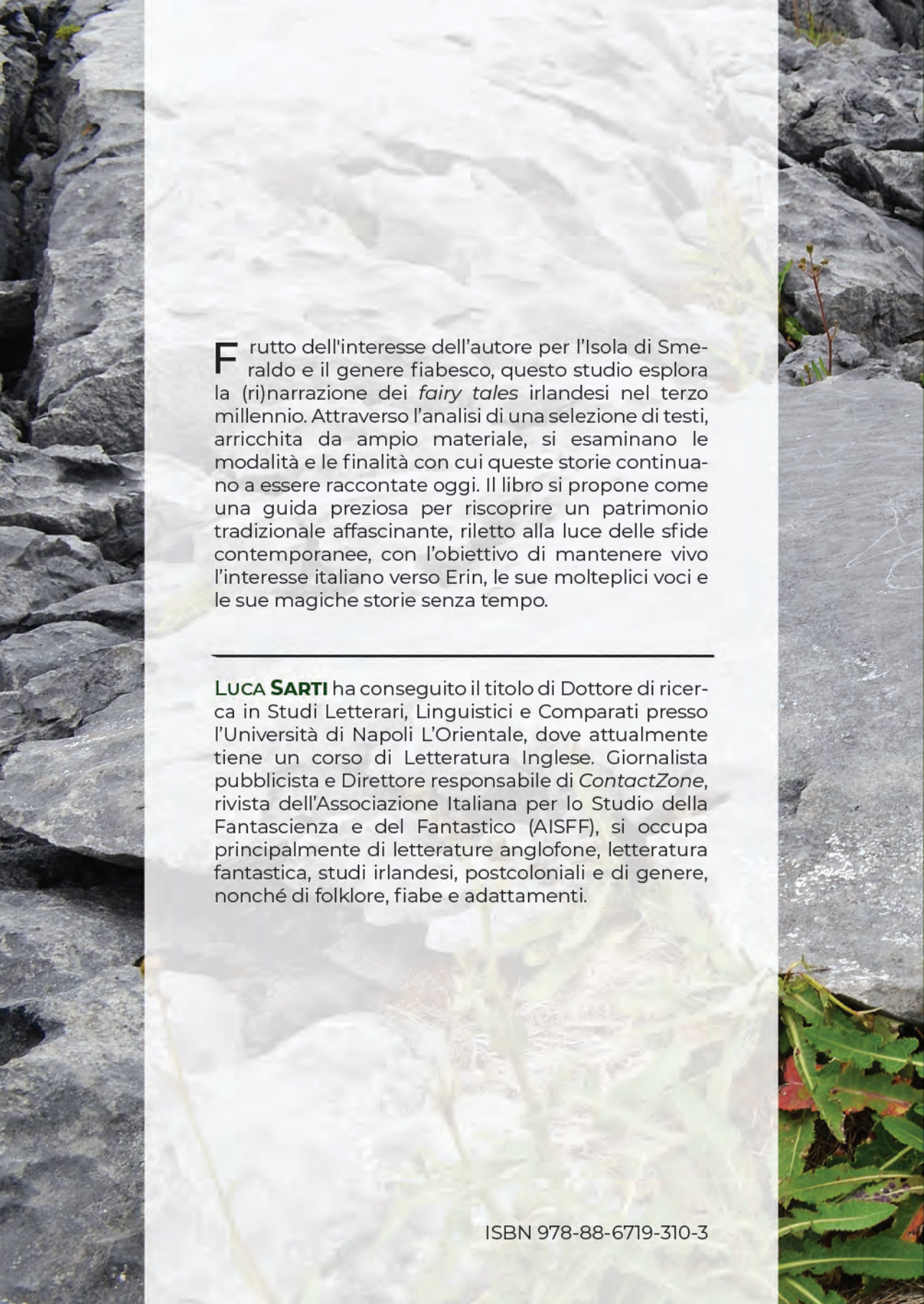
- Fig. 72** Murphy's (Killarney, Co. Kerry). Sarti 2019.
- Fig. 73** Dunmore Head (Dingle Peninsula, Co. Kerry). Sarti 2019.
- Fig. 74** Fahan Beehive Huts (Dingle Peninsula, Co. Kerry). Sarti 2019.
- Fig. 75** Coomakista Pass (Coomatloukane, Co. Kerry). Sarti 2019.
- Fig. 76** St. Mary's Cathedral (Limerick, Co. Limerick). Sarti 2019.
- Fig. 77** Treaty Stone (Limerick, Co. Limerick). Sarti 2019.
- Fig. 78** 1916 Memorial (Limerick, Co. Limerick). Sarti 2019.
- Fig. 79** St. Declan's Oratory (Ardmore, Co. Waterford). Sarti 2019.
- Fig. 80** Reginald's Tower (Waterford, Co. Waterford). Sarti 2019.
- Fig. 81** 33 The Mall (Waterford, Co. Waterford). Sarti 2019.
- Fig. 82** Rock of Cashel (Cashel, Co. Tipperary). Sarti 2019.
- Fig. 83** St. Patrick's Cross (Cashel, Co. Tipperary). Sarti 2019.
- Fig. 84** Cahir Castle (Cahir, Co. Tipperary). Sarti 2019.
- Fig. 85** Cliffs of Moher (Liscannor, Co. Clare). Sarti 2019.
- Fig. 86** Fisher Street (Doolin, Co. Clare). Sarti 2019.
- Fig. 87** Burren (Ballyryan, Co. Clare). Sarti 2019.

*May God grant you always a sunbeam to warm you,
A moonbeam to charm you,
A sheltering angel so nothing can harm you.
Laughter to cheer you,
Faithful friends near you,
and whenever you pray heaven to hear you.*

– An Irish Blessing –



Il Torcoliere è Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo
Università di Napoli "L'Orientale"
Prodotto nel mese di dicembre 2024



F tutto dell'interesse dell'autore per l'Isola di Smeraldo e il genere fiabesco, questo studio esplora la (ri)narrazione dei *fairy tales* irlandesi nel terzo millennio. Attraverso l'analisi di una selezione di testi, arricchita da ampio materiale, si esaminano le modalità e le finalità con cui queste storie continuano a essere raccontate oggi. Il libro si propone come una guida preziosa per riscoprire un patrimonio tradizionale affascinante, riletto alla luce delle sfide contemporanee, con l'obiettivo di mantenere vivo l'interesse italiano verso Erin, le sue molteplici voci e le sue magiche storie senza tempo.

LUCA SARTI ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Comparati presso l'Università di Napoli L'Orientale, dove attualmente tiene un corso di Letteratura Inglese. Giornalista pubblicista e Direttore responsabile di *ContactZone*, rivista dell'Associazione Italiana per lo Studio della Fantascienza e del Fantastico (AISFF), si occupa principalmente di letterature anglofone, letteratura fantastica, studi irlandesi, postcoloniali e di genere, nonché di folklore, fiabe e adattamenti.