



TATIANA KORNEEVA

LA DIMENSIONE PERFORMATIVA DELLA VENDETTA E DELLA RIVALITÀ NEI RACCONTI DI FATE DI D'AULNOY, LHÉRITIER E PERRAULT¹

The literary fairy tale, from its birth in the French salons of the seventeenth century, became a privileged space for critical reflection on the performance and constructedness of the cultural categories of gender and identity. From the perspective of Judith Butler's theory of gender performativity, the essay investigates the narrative strategies through which women fairy-tale writers Mme d'Aulnoy and Mlle Lhéritier contested the patriarchal constructions of gender identities. More specifically, the analysis of the motifs of vengeance and rivalry in their versions of the Cinderella theme (Finette Cendron and L'Adroite Princesse, ou Les Aventures de Finette) reveals how the early modern French women authors created a new type of heroine who redefined the notions of feminine and brought under scrutiny the masculine conceptions of gender difference and social roles.

La fiaba letteraria, già dalla sua nascita nei salotti francesi del XVII secolo, diventa il luogo privilegiato per riflessioni sulla performance delle costruzioni culturali di genere e d'identità. Mentre la critica riconosce come le *conteuses* (Mmes d'Aulnoy, de Murat e d'Auneuil, Mlles Lhéritier, Bernard e de la Force) nella maggior parte dei loro racconti di fate si occupino di eroine che si vestono come uomini, si avventurano al di fuori della casa per riscattare l'onore familiare e discutono gli assunti delle invariabili caratteristiche di genere², è stata tuttavia notata anche la maniera ambigua in cui le *salonnières* servono gli interessi delle donne, soprattutto se si considera la sottomissione delle loro eroine al codice maschile e la condanna del desiderio femminile, secondo una visione tipicamente misogina dell'alterità, elementi che contraddistinguono la morale di quasi tutte le narrazioni fiabesche³. Nonostante tenda

¹ Vorrei ringraziare il prof. Joachim Küpper (Freie Universität Berlin) e il prof. Alessandro Grilli (Università degli Studi di Pisa) per i loro commenti di lettura, e la Fritz Thyssen Stiftung, attraverso il generoso finanziamento della quale ho potuto realizzare la stesura definitiva di questo lavoro.

² E.W. HARRIES, *Twice upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tale*, Princeton University Press, Princeton, 2001, p. 39.

³ Per un buon riassunto dei due esistenti approcci di stampo femminista allo studio dei *contes de fées* cfr. L.C. SEIFERT, *Subversion and Ambiguity: Feminist Approaches to Seventeenth-Century Contes de fées*, in «Marvels and Tales», 14.1,



a condividere la posizione più cauta della critica, la quale sottolinea come i *contes de fées* al femminile rivelino «una contemporanea resistenza e complicità con le costruzioni patriarcali d'identità di genere»⁴, nel mio contributo intendo esplorare gli elementi di sovversione contenuti nella fiaba *Finette Cendron* di Mme d'Aulnoy per evidenziare il processo della ridefinizione discorsiva della femminilità e il coraggioso ripensamento dell'identità. A questo scopo sarà particolarmente utile la teoria di Judith Butler della performatività dei generi, secondo cui l'identità sessuale non è un dato biologicamente determinato, bensì un costrutto culturale, una forma di assoggettamento dell'individuo⁵. Nello specifico mi concentrerò sull'esame dei motivi della rivalità sororale e della vendetta, in quanto, secondo la mia ipotesi interpretativa, strategie narrative della sovversione delle norme dominanti del comportamento sessuale, nonché sul confronto della fiaba della d'Aulnoy con le altre scritture del tema di Cenerentola: *Cendrillon* di Charles Perrault e *L'Adroite Princesse, ou Les Aventures de Finette* di Mlle Lhéritier.

1. D'Aulnoy vs. Perrault e Lhéritier

Marie-Catherine d'Aulnoy ebbe il privilegio di pubblicare *Les Contes des Fées*, che includevano *Finette Cendron*, nel marzo del 1697, pochi mesi dopo la pubblicazione delle *Histoires ou contes du temps passé* di Perrault (dicembre del 1696). Nonostante *Cendrillon* e *Le Petit Poucet* manchino nel manoscritto attribuito a Perrault, esistono delle prove che Mme d'Aulnoy già le conoscesse quando scrisse la sua *Finette Cendron*⁶. Infatti, la seconda parte del nome della protagonista, 'Cendron', rivela una palese parentela letteraria con la Cenerentola di Perrault, mentre la prima parte del suo nome, 'Finette', suggerisce che d'Aulnoy fosse anche a conoscenza dell'*Adroite*

2000, pp. 80-83. Per la critica, che sottolinea i limiti della sovversione, si rimanda a M.L. FARRELL, *Celebration and Repression of Feminine Desire in Mme d'Aulnoy's Fairy Tale: La Chatte blanche*, in «L'Esprit createur», 29.3, 1989, p. 55; M. WARNER, *From the Beast to the Blonde: On Fairytales and their Tellers*, Chatto and Windus, London, 1994. L.C. SEIFERT (*Female Empowerment and its Limits: The Conteuses' Active Heroines*, in «Cahiers du Dix-Septième: an interdisciplinary journal», 4.2, 1990, pp. 17-18), riconoscendo l'ambivalenza delle fiabe di autrici femminili al contempo afferma l'esistenza di importanti limiti alla loro sovversione ideologica: «[...] the active heroines in these *contes de fées* illustrate the extent and limits of women writers' ability to reconstruct gender differences».

⁴ Ivi, p. 28.

⁵ Mi riferisco in primo luogo al suo lavoro *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London-New York, 1990. Butler afferma che le pratiche del travestimento, per esempio, rivelano come il sesso non sia altro che una performance, e rappresentano anche delle manifestazioni di protesta dell'individuo contro la società eterosessuale che gli impone di essere maschio o femmina, una sovversione delle norme (ivi, p. 137).



Princesse (già pubblicata nel 1696) di Mlle Lhéritier de Villandon, nipote di Perrault. Nel creare la sua *Finette Cendron*, dunque, Mme d'Aulnoy unì le due fiabe di Perrault (*Pollicino* e *Cenerentola*), impiegando inoltre alcune caratteristiche psicologiche dell'eroina di Mlle Lhéritier nel ritratto della sua Finette.

La prima parte della fiaba della d'Aulnoy comincia con la descrizione di come una povera coppia reale decaduta decida di sbarazzarsi delle proprie tre figlie abbandonandole nella foresta, similmente all'incipit del *Pollicino*. Finette e le sue sorelle maggiori Belle de Nuit e Fleur d'Amour vagano per il bosco finché non trovano un castello ove decidono di chiedere asilo; ivi le ragazze incontrano tuttavia una coppia di orchi che Finette riesce ad ingannare e uccidere e le sorelle rimangono nel castello come nuove proprietarie.

Da questo punto in poi tuttavia, il ruolo di Finette assomiglierà più a quello di Cenerentola, maltrattata dalle sue malvagie sorelle. A differenza della fiaba di Perrault, gli antagonisti dell'eroina non sono le sorellastre bensì le sorelle consanguinee, che derubano Finette dei suoi ricchi vestiti, dono della sua fata-protettrice, e vanno ai balli, costringendo Finette a fare i lavori domestici. Un giorno, la protagonista trova però una chiave che apre una scatola piena di bei vestiti e raggiunge le sue sorelle al ballo. Ammirata da tutti e non riconosciuta dalle sorelle, Finette nasconde la sua identità sotto lo pseudonimo di Cendron. Dovendo tornare a casa sempre di corsa prima delle sorelle, Finette finisce per perdere una scarpetta.

Essa è trovata, durante la caccia, dal principe Cheri, figlio del re locale, che s'innamora perdutamente della sua ignota proprietaria. Il desiderio di conoscerla porta il principe quasi alla morte, finché la madre-regina, avendo scoperto la causa del suo malore, impartisce l'ordine che tutte le ragazze del regno, analogamente alla *Cenerentola* di Perrault, provino la scarpetta. Finette viene così identificata come la sua proprietaria; ella acconsente naturalmente a sposare il principe, ma solo dopo aver rivelato la propria identità e negoziato con successo il ritorno al trono dei suoi genitori (nel corso della narrazione diventa chiaro che è stata proprio la famiglia del principe a privarli del regno).

⁶ J. BARCHILON, *Adaptations of Folktales and Motifs in Madame d'Aulnoy's Contes: A Brief Survey of Influence and Diffusion*, in «Marvels and Tales», 23.2, 2009, pp. 355 ss.; A.E. DUGGAN, *Salonnières, Furies, and Fairies: The Politics of Gender and Cultural Change in Absolutist France*, University of Delaware Press, Newark, 2005, pp. 202-204; J. MAINIL, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées: essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'Ancien Régime*, Kimé, Paris, 2001, p. 162; S. RAYNARD, *La seconde préciosité. Floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Gunter Narr, Tübingen, 2002, p. 462.



Esiste anche una serie di somiglianze tra la versione della d'Aulnoy e quella della Lhéritier, altra riscrittura del tema di Cenerentola. In entrambe le fiabe ci sono riferimenti alla corte francese e all'ossessione per la ricchezza e le ambientazioni spettacolari, familiari all'esperienza delle *salonnières*. In entrambe, le eroine sono consanguinee (e non più sorellastre come in Perrault), opposte l'una alle altre.

Un'altra caratteristica comune è che entrambe le scrittrici mettono in risalto l'importanza dell'intelligenza e dell'*esprit* delle protagoniste, sicuramente più attive della Cenerentola di Perrault: le loro Finette non sognano di essere passivamente salvate dal principe, anche se alla fine entrambe finiscono per sposarlo.

La Finette di Mme d'Aulnoy, letta nel confronto con le eroine di Perrault e Lhéritier, risulta dunque trasformata da una figura anti-convenzionalmente attiva nella prima parte della fiaba ad essere passiva nel corso della narrazione. La chiusura della fiaba reprime la donna attiva per farla diventare oggetto del desiderio maschile, dinamica narrativa che attesta, in ultima istanza, l'identificazione della *conteuse* con gli interessi del potere patriarcale⁷. Così Patricia Hannon considera che il matrimonio finale di Finette rispecchi le restrizioni sui diritti legali delle donne che accompagnavano il consolidamento dell'assolutismo⁸. Sebbene la studiosa noti l'attività del personaggio di Finette (perché il suo carattere è parzialmente improntato a quello di Pollicino) e la sua contemporanea passività, ella conclude che «having been metamorphosed into a precious gem, the ornamented female body [di Finette] is posed to become an object of pleasurable consumption». Secondo Hannon, «the chimerical idea of the dazzling “corps diamant” and the scintillating slipper can represent not only arrested mobility, but arrested development as well»⁹.

Un'altro fatto interessante riguarda il finale di queste tre versioni del tema di Cenerentola. Mentre in *L'Adroite Princesse* di Mlle Lhéritier le sorelle cattive vengono punite («Reçurent, pour le prix de leurs lâches faiblesses, / Un prompt et juste châtement», p. 114¹⁰), nella *Cenerentola* di Perrault il male viene invece

⁷ Cfr., p. es., P. HANNON, *Fabulous Identities: Women's Fairy Tales in Seventeenth-Century France*, Rodopi, Amsterdam, 1998, pp. 141 ss.; L.C. SEIFERT, *Female Empowerment and its Limits*, cit., p. 21: «[...] many of the *conteuses*' active heroines uphold the domination of their gender and, ultimately, attest to women writers' identification with interest of patriarchal power – their blind submission to/because of its control».

⁸ P. HANNON, *Fabulous Identities*, cit., p. 16.

⁹ Ivi, pp. 70-71.

¹⁰ Le citazioni di Lhéritier sono dall'edizione *Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Aulneuil. Contes*, a cura di R. Robert, Champion, Paris, 2005; quelle di d'Aulnoy da *Contes de Madame d'Aulnoy*, a cura di N. Jasmin, Champion, Paris, 2003, e quelle di Perrault da *Contes de Perrault*, a cura di G. Rouger, Garnier, Paris, 1967.



ricompensato: «Cendrillon, qui était aussi bonne que belle, fit loger ses deux soeurs au Palais, et les maria dès le jour même à deux grands Seigneurs de la Cour» (p. 164).

Nella fiaba della d'Aulnoy, Finette prima si vendica delle odiose sorelle gridando loro «Altesses, Cendrillon vous méprise autant que vous le méritez» (p. 455), mentre passa davanti a loro sul suo cavallo magico andando a provare la pantofola, successivamente tuttavia «elle les fit entrer, et au lieu de leur faire mauvais visage et de les punir comme elles le méritaient, elle se leva, et fut au-devant d'elles les embrasser tendrement, puis elle les présenta à la reine, lui disant: “Madame, ce sont mes sœurs qui sont fort aimables, je vous prie de les aimer”» (p. 456).

Apparentemente quindi, la fiaba di Mme d'Aulnoy finisce in maniera più simile alla versione perraultiana: «le père et la mère de Finette revinrent dans leurs États, et ses sœurs furent reines aussi bien qu'elle» (p. 457). Le azioni di Finette sanciscono il messaggio morale della fiaba, sviluppato poi nella *moralité*, che sposta l'attenzione dal mondo astratto della fiaba al mondo reale del lettore. Ma, contrariamente al racconto di Perrault, e inaspettatamente per un lettore contemporaneo, i 14 versi della morale della fiaba della d'Aulnoy, si focalizzano sul tema della vendetta, che viene meglio raggiunta tramite l'atteggiamento magnanimo:

*Pour tirer d'un ingrat une noble vengeance,
De la jeune Finette imite la prudence,
Ne cesse point sur lui de verser des bienfaits;
Tous tes présents et tes services
Sont autant de vengeurs secrets,
Qui de son cœur troublé préparent des supplices.
Belle de Nuit et Fleur d'Amour,
Sont plus cruellement punies,
Quand Finette leur fait des grâces infinies,
Que si l'ogre cruel leur ravissait le jour;
Suis donc en tout temps sa maxime,
Et songe en ton ressentiment,
Que jamais un cœur magnanime,
Ne saurait se venger plus généreusement (p. 457).*

L'ambiguità della morale riguarda dunque il rapporto sororale e in particolare il modo in cui il comportamento della protagonista viene presentato nel finale della fiaba («au lieu de leur punir comme elles le méritaient») e la considerazione



dell'autrice sulle azioni di Finette come vendetta nella *moralité* («Pour tirer d'un ingrat une noble vengeance»).

Questa strana ed esplicita celebrazione della vendetta, che contraddice l'etica cristiana del perdono, potrebbe essere spiegata col fatto che le fiabe di d'Aulnoy facevano parte di *divertissement* e del passatempo alla moda e, a differenza delle fiabe maschili contemporanee, non avevano precisi scopi moralistici¹¹. D'altronde, quello che colpisce nella *moralité* è che la vendetta segreta della protagonista («vengeurs secrets») sia considerata l'atteggiamento prudente da imitare per i devoti ascoltatori della d'Aulnoy («De la jeune Finette imite la prudence»). Considerando che la prudenza era considerata, dall'antichità classica in poi, come una delle quattro virtù cardinali, l'assimilazione da parte dell'autrice della vendetta con la virtù sembra ancora più sorprendente.

Introducendo il motivo della vendetta, d'Aulnoy mostra un forte interesse, condiviso da molti suoi contemporanei, per gli effetti psicologici dell'abuso ingiustificato sui soggetti più deboli. Vendetta e rivendicazione sono onnipresenti nelle opere letterarie del XVII secolo e sono al centro dei dibattiti su giustizia, morale e amore¹². Per questo motivo lo studio di come la d'Aulnoy tematizzi questa ambigua e contraddittoria passione può aiutare a illuminare i modelli di comportamento sociale e alcuni importanti concetti dell'identità aristocratica durante l'*ancien régime*.

In seguito cercherò di dimostrare come l'atto performativo della vendetta, elemento strutturale che estende l'azione narrativa oltre al corpo della fiaba, permetta alla protagonista di Mme d'Aulnoy di superare la passività imposta alla donna dal sistema patriarcale e dia a questo *conte de fées* al femminile un potenziale emancipatorio.

¹¹ J. MAINIL, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées*, cit.; cfr. inoltre C. JONES, *The Poetics of Enchantment (1690-1715)*, in «*Marvels & Tales*», 17.1, 2003, pp. 58 ss. sulla frivolezza come principio estetico della scrittura delle *conteuses* in opposizione alla poetica didattica.

¹² La vendetta ha a lungo fascinato la letteratura europea: dal Cinque al Settecento essa sembra essere onnipresente nella tragedia, nella novella galante, comica o libertina e nei trattati morali sulle passioni che fiorivano particolarmente nel diciassettesimo secolo. Per un'utile indagine sulla questione cfr. H. KEYISHIAN, *The Shapes of Revenge: Victimization, Vengeance, and Vindictiveness in Shakespeare*, Humanities Press, Atlantic Highlands, 1995, R. ROY (*L'art de s'emporter. Colère et vengeance dans les nouvelles françaises (1661-1690)*, Gunter Narr, Tübingen, 2007) sulla vendetta nella novella francese.



2. *Les bons récompensés, les méchants punis*

Il trattamento ambiguo della condotta dell'eroina indica come il motivo stesso della vendetta abbia diversi aspetti nel morale della fiaba della d'Aulnoy. Anzitutto bisogna considerare come *vengeance* non venga usata nella concezione moderna della parola, bensì abbia un significato più esteso di retribuzione o di risposta all'offesa¹³. Infatti, già la definizione di *vengeance* nel *Dictionnaire universel* (1690) di Furetière – «se venger, signifie aussi, se rembourser, se desdommager» – non lascia dubbi sul fatto che la vendetta venga considerata dalla d'Aulnoy come afferente allo spazio della giustizia («plus cruellement punies»). Nonostante che la vendetta e la rivincita siano concetti spesso condannati nel pensiero rinascimentale e illuministico, si riconoscono tuttavia ad esse anche potenzialità positive: mentre le ferite inducono un sentimento d'impotenza e portano all'indebolimento psichico del carattere, l'indignazione e la vendetta implicano, al contrario, un comportamento più attivo. La prima spiegazione quindi del perché d'Aulnoy celebra la vendetta è perché quest'ultima rappresenta il modo per impedire ai nemici femminili di Finette di ottenere un vantaggio su di lei, strumento performativo, per dirla con Judith Bulter, che offre un differente percorso identitario.

Nella versione della *Bella e la Bestia* di Mme Leprince de Beaumont, variante anch'essa del tema di Cenerentola, le sorelle cattive vengono per punizione trasformate in statue, simbolizzanti l'impossibilità di salvare i loro «cuori cattivi e invidiosi». Nella Lhéritier le sorelle moralmente inferiori della protagonista sono punite dalla figura magica, non c'è quindi neanche per loro possibilità di salvezza. Nella *Cenerentola* di Perrault, le sorelle cattive vengono invece ricompensate: «Cendrillon, qui estoit aussi bonne que belle, fit loger ses deux soeurs au palais, et les maria, dès le jour même, à deux grands seigneurs de la cour» (p. 164). Non è dunque chiaro il vantaggio di una buona condotta se il male è ricompensato allo stesso modo, mentre essere buoni serve solo a rendere la figura femminile completamente passiva e sottomessa. In d'Aulnoy, le sorelle cattive sono punite attraverso la nobile vendetta della protagonista, risolvendo in questo modo l'ambiguità del finale di Perrault. Da questo paragone diventa evidente come le *conteuses*, sfruttando le possibilità della dimensione performativa, cioè prestando attenzione alle forme delle dinamiche

¹³ R. BRODE, *Revenge and Revenge Tragedy in Renaissance England*, in «Renaissance Quarterly», 28.1, 1975, p. 39; L. CAMPBELL, *Theories of Revenge in Renaissance England*, in «MP», 38, 1931, pp. 281-296.



relazionali, alla performatività del corpo e dell'identità come li aveva intesi Butler¹⁴, assumano una posizione più decisa rispetto agli scrittori maschili riguardo all'ordine sociale. Nella sua lotta contro l'ingiustizia, la protagonista della d'Aulnoy (come anche quella della Lhéritier) assomiglia alle eroine dei romanzi femminili di fine Seicento, figure nettamente delineate e pronte a sfidare le leggi della società in nome della passione (come Julie nel primo e migliore romanzo della stessa d'Aulnoy, *Histoire d'Hypolite, Comte de Douglas* (1690), o come la Contessa del Devonshire in *Le Comte de Warwick* (1703)) ovvero dell'ambizione personale (cfr. la rivalità tra Elizabeth Lucy e Elizabeth Grey per il titolo di amante del re in *Le Comte de Warwick*, o le eroine come Diane de Poitiers in *Le Journal amoureux* (1669-71) di Mme Villedieu).

3. Vendetta come esercizio di potere

La considerazione preliminare della vendetta come strumento di giustizia richiede un'analisi più approfondita della dialettica delle relazioni tra l'individuo e il gruppo nella fiaba. Le passioni, specie il desiderio di vendetta, non sono infatti solamente impulsi isolati, bensì una determinata costruzione sociale¹⁵.

I *contes* del Perrault e della d'Aulnoy rappresentano una specie di parabola dell'ascesa sulla scala sociale, adattata al contesto della corte del XVII secolo. Dal punto di vista dell'ideologia aristocratica del lignaggio, la Cenerentola di Perrault è figlia d'un impoverito *gentilhomme*, dotata quindi automaticamente di una certa superiorità di carattere e per questo socialmente autorizzata a sposare il principe, mentre sue sorellastre rappresentano i *nouveaux riches* e *parvenues*. Nella fiaba di Mme d'Aulnoy le eroine, nonostante la differenza morale («[...] vos sœurs, elle sont trop malicieuses», p. 443), sono consanguinee, hanno dunque lo stesso status nobiliare. Per questo motivo Finette ha una maggiore necessità di distinguersi insistendo sulle differenze personali. Le interazioni della protagonista con gli altri personaggi sono dunque costantemente determinate dalle relazioni di potere. Così, fin dall'inizio della narrazione, Finette entra in trattativa con le sue sorelle, negoziando il

¹⁴ Oltre al lavoro già citato di Butler, si rinvia anche al suo *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of Sex*, Routledge, London-New York, 1993.

¹⁵ R. ROY, *L'art de s'emporter*, cit.; C. BIET, *Douceur de la vengeance, plaisir de l'interdit. Le statut de la vengeance au XVII^e siècle*, in *La Vengeance dans la littérature d'Ancien Régime*, a cura di E. Méchoulan, Paragraphes, Montréal, 2000, p. 12.



mostrar loro la strada per tornare a casa (quando i genitori cercano di abbandonarle nel bosco) in cambio delle «leurs belles poupées, leur petit ménage d'argent, leurs autres jouets et leurs bonbons» (p. 442). Anche nella conclusione della fiaba, quando Finette negozia il ritorno sul trono dei suoi genitori e la distribuzione del potere tra questi e la sua nuova famiglia, ella non stabilisce affatto la parità tra le due case reali: «[...] ils le lui promirent, car ils avaient plus de cent royaumes, un de moins n'était pas une affaire» (p. 456). Considerando che la nuova famiglia dell'eroina possiede più di cento regni, Finette si mette in posizione preminente rispetto ai genitori e alle sorelle.

Il confronto col finale del Perrault («Cendrillon [...] fit loger ses deux soeurs au palais, et les maria, dès le jour même, à deux grands seigneurs de la cour», p. 164) mostra come Finette sia sempre più interessata ad evidenziare le distinzioni sociali tra sé e le sue sorelle. A differenza di Cenerentola, l'eroina non permette loro di rimanere nel suo palazzo e, mentre Cenerentola e le sue sorellastre si sposano nello stesso giorno, dalla versione della d'Aulnoy non è chiaro se, una volta tornate nel regno paterno, Fleur d'Amour e Belle de Nuit si siano altrettanto ben accasate. In questo modo, la narrazione suggerisce chiaramente che l'eroina partecipi allo scambio economico del potere, ove la dominazione dell'uno significa conseguentemente la sottomissione dell'altro.

Nel mondo fiabesco, pertanto, qualora le relazioni familiari siano determinate dal potere, la vendetta rappresenta lo strumento dell'esercizio del controllo, in quanto posiziona gli individui all'interno di relazioni che permettono loro verificare l'influenza esercitata sugli altri. Attraverso la vendetta essi possono raggiungere la reintegrazione in società e collocarsi più visibilmente in un determinato gruppo sociale.

È utile riferirsi ancora una volta ad alcuni aspetti della teoria di Judith Butler, che sostiene, l'idea d'identità di genere come performativa, sorretta dalla performance sociale. Butler vede il genere come una costruzione culturale, affermando in *Gender Trouble* che, «as a strategy of survival within compulsory systems, gender is a performance with clearly punitive consequences. [...] indeed, we regularly punish those who fail to do their gender right»¹⁶. In altri termini, il genere è il risultato di una costruzione ideologica del sesso, una performance sociale che richiede il conformismo assoluto nei comportamenti. L'atto di vendetta di Finette nei

¹⁶ J. BUTLER, *Gender Trouble*, cit., p. 178.



confronti delle sorelle diventa pertanto lo strumento performativo attraverso il quale la protagonista, se da una parte interrompe la replica delle norme sociali dominanti, dall'altra lo utilizza per accrescere la propria autonomia e il proprio potere.

4. *Vendetta, ambizione e famiglia aristocratica*

Approfondendo ulteriormente le relazioni tra individuo e gruppo, si può notare che, mentre nel *Pollicino* di Perrault è un'affamata coppia di contadini a decidere di abbandonare la propria prole, la d'Aulnoy, seguendo più da vicino la versione di Mlle Lhériter, trasporta la narrazione nel *milieu* dell'alta aristocrazia, trasponendo la storia in un contesto politico particolare: «Il était une fois un roi et une reine qui avaient mal fait leurs affaires; on les chassa de leur royaume; ils vendirent leurs couronnes pour vivre, puis leurs habits, leurs linges, leurs dentelles, et tous leurs meubles, pièce à pièce [...]» (p. 439).

L'incipit della fiaba rimanda all'apertura del romanzo di Mme d'Aulnoy, *Histoire d'Hypolite* e a quello di Mlle Bernard, *Eléonor d'Yvrée* (1687) dove l'immagine introduttiva dell'eroina è quella di un'orfana, vittima di persecuzioni politiche che l'hanno privata del supporto della famiglia e che sono all'origine delle sue disgrazie. Ciò dimostra la presenza di una rete d'interazioni tra i *contes de fées* delle scrittrici-donne e la tradizione romanzesca nella rappresentazione dei personaggi. Barchilon, infatti, suggerisce come questo non sia un inizio comune per una fiaba, poiché l'idea che il re e la regina possano essere facilmente estromessi dal loro regno appariva come assai rivoluzionaria nel 1697¹⁷. «A writer like d'Aulnoy, – sostiene Barchilon, – who spent time in England and wrote about the country, would have been aware of the historic execution of King Charles I in 1649, particularly since his wife, Queen Henriette, was the aunt of Louis XIV»¹⁸. Patricia Hannon, d'altra parte, considera che «our *conteuse* seems to delight in transposing the salon's own reputation as a bastion against family pressures to her own fairy-tale world»¹⁹. Il disordine familiare nella fiaba di Mme d'Aulnoy rivisita le relazioni familiari: dalla

¹⁷ J. BARCHILON, *Adaptations of Folktales and Motifs*, cit., p. 358. J. MAINIL, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées*, cit., p. 166: «En déplaçant le milieu du conte vers la haute aristocratie, Mme d'Aulnoy effectue donc une rupture nette avec ses sources et avec d'autres contes littéraires publiés à la même époque».

¹⁸ J. BARCHILON, *Adaptations of Folktales and Motifs*, cit., p. 358.

¹⁹ P. HANNON, *Fabulous Identities*, cit., p. 143.



madre regina che abbandona la sua prole, alle malvagie sorelle, fino a Finette che si vendica di loro punendole attraverso una vendetta segreta.

Quello che io trovo inoltre interessante è come lo sconvolgimento dell'unità familiare nel *conte* rispecchi alcune tensioni sociali sperimentate dalla nobiltà francese dell'epoca. Nel suo recente studio dell'identità aristocratica, Jonathan Dewald nota che, mentre famiglia e lignaggio acquistavano sempre maggiore importanza, «seventeenth-century familiar practices forced young men and women to think of themselves as separate from their families, and often at odds with them»²⁰. La nobiltà francese approfittava dei privilegi del suo status per esprimere ambizioni personali, a volte nonostante le varie forme di fedeltà dovute al lignaggio, se non addirittura in contrasto con esse e tale individualismo rende inoltre più netto il senso di distacco tra fratelli consanguinei. La ricerca dell'individualità è espressa sia dalla d'Aulnoy che dalla Lhéritier, per le quali il contrasto morale e visuale tra le sorelle è più enfatizzato che nella *Cenerentola* di Perrault (ad es. l'assenza di nomi propri e il contrasto insignificante tra le sorellastre). Nella d'Aulnoy il personaggio di Fleur d'Amour è invece quello più cattivo tra le due sorelle, fatto risultante dalla maggiore quantità di battute.

Queste considerazioni evidenziano come la fiaba di Mme d'Aulnoy ribalti la convenzione letteraria sulle donne, necessariamente nemiche in quanto sentimentalmente rivali. Il motivo delle sorelle rivali serve qui non solo a mettere in luce la superiorità dell'eroina, ma soprattutto a sottolineare il perseguimento dell'ambizione personale a scapito dell'integrità familiare; la rappresentazione di Finette che si vendica delle sue sorelle espande ulteriormente la sua differenza e individualità. Il motivo della vendetta rispecchia dunque l'ambizione, modello sociale della nobiltà francese in quel preciso momento storico.

Mlle Lhéritier enfatizza ancora di più il contrasto tra sorelle («La soeur cadette de ces deux princesses était d'un caractère bien différent»; «Babillarde menait une autre sorte de vie», pp. 95-96). Le sue *sœurs* sono tutto tranne che monodimensionali, in quanto sono caratterizzate più dai tratti interiori che da quelli esteriori. Se la d'Aulnoy sta ancora lavorando con l'opposizione fiabesca convenzionale della ragazza buona vs. quella cattiva (Finette, «la meilleure fille du monde» vs. le sue sorelle, «trop malicieuses»), Mlle Lhéritier aggiunge le differenze di comportamento

²⁰ J. DEWALD, *Aristocratic Experience and the Origins of Modern Culture. France, 1570-1715*, University of California Press, Berkeley, 1993, p. 69.



e condotta sessuale: donna traviata e non. Essa anticipa così le convenzioni della letteratura d'età vittoriana, con il suo contrasto tra coppie di sorelle – una, buona in tutti i sensi, l'altra completamente riprensibile²¹.

L'intreccio della versione di Lhéritier somiglia in parte anche al cliché del triangolo d'amore, nel quale l'eroina e sua/e sorella/e sono innamorate dello stesso uomo. Questa trama 'patriarcale' definisce le relazioni sororalmente unicamente tramite le relazioni che esse intrattengono con gli uomini. Nelle tragedie come *Ariane* di Thomas Corneille (1672), *Anne de Bretagne* di Louis Ferrier (1678) e *Laodamie* di Catherine Bernard (1689), i drammaturghi tematizzano le varie sfumature del conflitto tra amore e amicizia sororale, esaminando i concetti di fiducia e tradimento. In maniera simile, nei romanzi inglesi successivi come *Sophia* di Charlotte Lennox (1762) e *A Gossip's Story* di Jane West (1796) – un modello palese per *Sense and Sensibility* di Jane Austen – sia le sorelle affettuose che quelle ostili s'impegnano in un'intensa competizione sessuale. L'imperativo di trovare un marito rappresenta spesso la causa del conflitto, ma è importante notare che nella versione della Lhéritier l'eroina rifiuta di giudicare la condotta sessuale delle sorelle, mostrando in questo modo un profondo senso di rispetto e amicizia comparabile a quello di alcune coppie di sorelle devote nei romanzi di Jane Austen.

La critica ha spesso riconosciuto che i personaggi delle *conteuses* sono descritti in maniera più approfondita di quelli degli scrittori uomini²². La questione che ancora dev'essere considerata è la misura in cui queste figure mostrano una psicologia comparabile con quelle delle tragedie o dei romanzi. Se Mme Lhéritier aumenta la profondità emotiva dei personaggi aggiungendo il contrasto comportamentale tra sorelle traviate e quella pura, nel *conte* della d'Aulnoy la credibilità psicologica degli eroi è raggiunta tramite il motivo della vendetta, proveniente dal romanzo e dalla tragedia²³. D'altronde, i *contes de fées* erano un genere letterario inventato da Mme d'Aulnoy e dalle altre *conteuses*; perciò, mentre d'Aulnoy scriveva la sua *Finette*

²¹ P.M. SPACKS, *Sisters*, in *Fettered or Free? British Women Novelists 1670-1815*, a cura di M.A. Schofield, C. Macheski, Ohio University Press, Athens-Ohio-London, 1987, p. 137: «Such pairings of the contrasted sisters justify the threatening subject of female competition as novelistic material. If the outcomes of such competition, as rendered in eighteenth-century fiction, present few surprises, the dramatization of sibling rivalry yet affords opportunity to explore opposing fantasies, to imagine the pleasure of self-indulgence as well as the rewards of self-restraint».

²² M.L. FARRELL, *Celebration and Repression of Feminine Desire*, cit., p. 60.

²³ Infatti, l'unica occorrenza di questo tema nelle fiabe letterarie che posso citare è *Le palais de la vengeance* di Mme de Murat (1698). Questa fiaba è incentrata tuttavia sulla vendetta maschile: il nano, sfortunato in amore, si vendica sulla principessa, oggetto della sua passione, e sul suo fortunato rivale condannando entrambi all'eterno imprigionamento insieme nel palazzo di cristallo e alla progressiva irritazione dell'una verso l'altro.



Cendron, non esisteva ancora una vera e propria tradizione della fiaba letteraria con convenzioni già fissate a cui l'autrice potesse aderire. La presenza di motivi e strutture romanzesche (in particolare dei romanzi femminili di fine secolo) è pertanto percepibile nelle fiabe delle d'Aulnoy e Lhéritier. Nell'immagine delle loro eroine le *conteuses* non solo hanno sottolineato le rivalità femminili e l'ambizione; nelle Finette, abbiamo un'eroina il cui carattere è psicologicamente più convincente perché allude alle relazioni performative di emancipazione, agli impulsi competitivi tra sorelle, alle pene del comportamento sessuale indulgente e alla superiorità dell'intelligenza. Ovviamente, sarà poi Jane Austen a sviluppare queste suggestioni nei suoi romanzi sulle sorelle, molto più complessi dal punto di vista dell'intreccio.

5. Vendetta e statuto femminile attivo

Il tema della vendetta rende evidente anche la rappresentazione della sessualità attraverso il corpo femminile. Tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, le donne avevano una cattiva reputazione agli occhi di filosofi e moralisti²⁴: venivano considerate deboli e incostanti, in ogni caso inferiori all'uomo. Dall'antichità classica in poi l'ideologia prevalente associava l'elemento femminile alle passioni eccessive, incontrollabili e distruttive e in particolare alla vendetta, reazione tipicamente femminile al maltrattamento. Che i persistenti pregiudizi misogini riguardanti la natura femminile fossero molto forti, lo dimostra, ad esempio, l'opera *l'Alphabet de l'imperfection et de la malice des femmes* (1617) di Jacques Olivier, che già prima del 1650 aveva avuto diciotto ristampe. Secondo la teoria di Butler, la potenza della performatività non è solo nel dare vita a ciò che il linguaggio nomina, ma nel potere reiterativo del discorso che lo trasforma in norma. È nella ripetizione, nella citazione, che si produce l'effetto di normalizzazione e naturalizzazione dei corpi, delle identità sessuali²⁵. Così, per citare un altro esempio, nel 1614 François Loryot proclamava

²⁴ P. HANNON, *Fabulous Identities*, cit., pp. 16-17.

²⁵ Butler sostiene che le categorie uomo/donna sono una creazione ideologica priva di qualsiasi significato interno. Secondo il suo pensiero, il corpo sessuato è modellato da forze politiche, un prodotto delle gerarchie e delle divisioni sociali, formato e disciplinato da un sistema di dominazione, articolato all'eterosessualità. Di conseguenza, il corpo non ha un significato originale, indipendentemente da questa produzione disciplinare. Inspirandosi alla filosofia del linguaggio di John Austin e alla sua distinzione tra enunciati descrittivi, dichiarativi e performativi, Butler definisce il genere come atti o gesti 'performativi', nel senso in cui il soggetto fa tutto quello che gli dicono, esattamente ciò che dovrebbe definirlo dal punto di vista del genere. Gli atti producono i loro stessi agenti, che li possono a sua volta generare. Il soggetto 'gendered' esprime la propria identità nel momento in cui la mette in atto e non smette mai di



che «la cruauté, la haine et le désir de vengeance se manifestent de manière plus extrême chez les femmes» (*Fleurs des Secrets Moraux sur les Passions du cœur humain*)²⁶. Con una logica simile, Pierre Charron in *De la Sagesse* sosteneva la naturale predisposizione delle donne alla vendetta: «Le désir de vengeance est premièrement passion laschée d'âme et effeminé, foible et basse, pressée et foulée, tesmoin que les plus foibles âmes sont les plus vindicatives et malicieuses, comme des femmes et des enfants [...]»²⁷.

L'ultimo decennio del XVII secolo fu caratterizzato dal riconoscimento ossessivo della natura distintamente performativa dei ruoli tradizionalmente gerarchici, attribuiti ai sessi²⁸. Considerando dunque il background storico e culturale, il trattamento positivo della vendetta di Mme d'Aulnoy aveva lo scopo di infrangere il legame interno tra vendetta e natura femminile. L'autrice è dunque esplicitamente contraria alla dominante ideologia misogina per cui le donne erano sinonimi di disordine delle passioni e mancanza della ragione.

D'altra parte, il ruolo delle donne nel processo della vendetta era tradizionalmente associato a quello di oggetto di scambio tra gli uomini. Quando invece esse prendono la vendetta nelle loro mani, c'è uno sconvolgimento dell'ordine sociale, in quanto il loro status da oggetto passivo diventa attante²⁹. Attraverso l'atto della vendetta, Finette assume un ruolo tradizionalmente occupato da personaggi maschili, una posizione attiva sottolineata ancor di più dal confronto con il perdono passivo delle sorellastre da parte della Cenerentola di Perrault. Inoltre, mentre nella seconda *moralité* della fiaba del Perrault, è chiaramente specificato che non si può fare nulla senza l'aiuto di una fata («Pour votre avancement ce seront choses vaines, / Si vous n'avez, pour les faire valoir, / Ou des parrains ou des marraines», p. 165), l'autonomia è importante nella fiaba di Mme d'Aulnoy. La *conteuse* sviluppa l'intreccio sulla premessa che con la volontà e l'intelligenza, anche senza l'aiuto di una figura magica, è possibile ottenere il successo; questo principio educativo è condiviso da Mlle Lhéritier. Per Mme d'Aulnoy, il motivo della vendetta rappresenta dunque una tattica sovversiva che mette in discussione i canoni morali tacitamente

recitarla. Il genere quindi non è un fatto, un dato, ma un insieme di pratiche disciplinari. Così la studiosa sviluppa il concetto di performatività del genere per pensare la materialità del genere come costruzione sociale.

²⁶ H. ZSAK, *Le thème de la vengeance des femmes dans la tragédie du XVII siècle, de la paix de Vervins (1598) à la Fronde (1648-53)*, Univ. Diss., Nancy, 1998, p. 60.

²⁷ ed. Paris, Barrois, 1789, p. 274.

²⁸ L. TIMMERMANS, *L'accès des femmes à la culture (1598-1715)*, Champion, Paris, 1993, p. 35.

²⁹ H. ZSAK, *Le thème de la vengeance*, cit., pp. 55-56.



accettati e produce un'eroina il cui carattere ridefinisce la nozione di femminilità. La vendetta dunque è una pratica sovversiva di destabilizzazione e denaturalizzazione delle identità fisse che Butler chiama *drag*: un luogo di ambivalenza, un tentativo di negoziare l'identificazione con il genere opposto e di svelare l'incapacità dei regimi eterosessuali di regolare o contenere i loro stessi ideali³⁰.

6. Prudenza e società della corte

Secondo la morale della fiaba, la vendetta di Finette dev'essere considerata dai lettori/ascoltatori di Mme d'Aulnoy come una condotta prudente da imitare. Un altro aspetto della vendetta che resta da prendere in esame è quindi l'equiparazione della rivincita alla virtù della prudenza.

Se per Aristotele e Cicerone³¹, *prudentia* rappresentava la saggezza pratica proveniente dall'esperienza e opposta alla *sapientia*, saggezza teoretica e filosofica, negli autori successivi, come Seneca e Tacito, la prudenza diventò strumento di accomodamento verso il regime politico³². Questa idea fu ereditata dagli umanisti del Rinascimento, che vedevano nella prudenza l'abilità politica di evitare le trappole altrui massimizzando nel contempo i propri interessi. Francesco Guicciardini, per esempio, nella *Storia d'Italia* (1540) e nei *Ricordi civili e politici* (1528-1530), «is identifying (if not replacing) *virtù* with *prudence*, the power to observe events and accommodate oneself to them, rather than seeking to shape or determine them; his is a politics of maneuver rather than of action»³³.

Gli scritti moralistici e i manuali di filosofia del XVII secolo trattavano la prudenza in maniera altrettanto realistica, attribuendo ad essa l'atto della ponderata riflessione piuttosto che l'agire affrettato. Furetière sosteneva che la *prudence* fosse «la première des vertus cardinales, qui enseigne à bien conduire sa vie & ses moeurs, ses discours & les actions suivant la droite raison. La prudence nous oblige à bien examiner les choses, à prendre conseil»³⁴. Si può trovare una simile concezione

³⁰ Ne *La vita psichica del potere* (1997) Judith Butler mette in evidenza come il soggetto formi la propria capacità di agire il potere proprio dentro il potere stesso a cui si oppone.

³¹ Aristotele, *Ethica ad Nichomachum*, 1140a-b; Cicerone, cfr. in particolare, *De inventione* e *De oratore*.

³² R.W. CAPE, *Cicero and the Development of Prudential Practice at Rome*, in *Prudence: Classical Virtue, Postmodern Practice*, a cura di R. Hariman, Pennsylvania State University Press, University Park 2003, p. 61.

³³ J.G.A. POCKOCK, *The Machiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*, Princeton University Press, Princeton, 2003, p. 238.

³⁴ A. FURETIERE, *Dictionnaire universel*, III, Arnout et Reinier Leers, La Haye, 1690.



pragmatica della prudenza nella teoria delle virtù di Mme de Maintenon, indirizzata particolarmente alle donne aristocratiche; nelle sue *Lettres et entretiens sur l'éducation des filles*, ella definì infatti la prudenza come «une vertu qui règle toutes nos paroles et nos actions selon la raison et la religion; elle fait discerner ce qu'il faut fair ou omettre, dire ou faire, selon les occasions et les circonstances; elle est opposée à l'indiscrétion qui fait parler mal à propos»³⁵.

Alla concezione tradizionale della prudenza di saper come ben agire, la de Maintenon aggiunge dunque una propria sfumatura: la prima e maggior prova del possesso della prudenza è la capacità di sapere quando parlare e quando tacere, conoscendo e rispettando le convenzioni sociali («les occasions et les circonstances»).

D'Aulnoy senza dubbio condivide con Mme de Maintenon la visione della prudenza come regolatrice morale delle attività di corte. Mme d'Aulnoy leggeva infatti le sue fiabe anche nello Château di Saint-Cloud della cognata di Luigi XIV, la Principessa Palatine³⁶. Tale contesto, la lettura pubblica, ha sicuramente influenzato anche il lato pratico della *moralité*, ed è possibile supporre che la vendetta prudente dell'eroina della fiaba fosse da interpretare come modello di comportamento da adottare per gli ascoltatori della d'Aulnoy. Nella vita di corte, piena di decisioni quotidiane³⁷, la prudenza per Mmes de Maintenon e d'Aulnoy rappresenta una virtù pratica che permette di fare le scelte giuste, unendo il vantaggio personale al beneficio collettivo. La vendetta prudente rappresenta dunque lo strumento di ogni azione di successo nella società di corte, ed essa permette alle donne di essere agenti attivi dei loro desideri opportunistici, rimanendo nello stesso tempo virtuose. Attraverso il motivo della vendetta d'Aulnoy rivela come le donne possano fabbricare la loro immagine pubblica in un determinato contesto sociale; agendo secondo i propri desideri e passioni, le donne creano uno spazio alternativo per se stesse come soggetti discorsivi e performativi, sovvertendo la differenza di generi e di ruoli sociali stabilita dal paradigma patriarcale.

³⁵ DE MAINTENON, *Lettres et entretiens sur l'éducation des filles*, II, a cura di T. Lavallée, Charpentier, Paris, 1854, p. 207.

³⁶ J. BARCHILON, *Adaptations of Folktales and Motifs*, cit., p. 355.

³⁷ J. DEWALD, *Aristocratic Experience*, cit., p. 43: «French nobles readily viewed their society as a collection of intensely competing individuals rather than an organic whole, organized around a stable hierarchy or effective traditions».



6. Vendetta al femminile

Mme d'Aulnoy modifica inoltre la rappresentazione stessa della vendetta: è un comportamento calmo e immune alle passioni incontrollabili. L'autrice si allontana dunque dalle frequenti immagini di donne furiose e vendicative, eccessive nella loro vendetta, o di eroine omicide come la Medea della tragedia del primo Settecento³⁸, per creare per la prima volta l'immagine di una vendetta ingegnosa e prudente.

La d'Aulnoy insiste sul fatto che non bisogna dimenticare l'ingiustizia e l'eroina deve vendicarsi delle offese ricevute («de son cœur troublé prépare des supplices»). Le donne tuttavia devono farlo con intelligenza e non come gli uomini, che agiscono impulsivamente, senza considerare l'esito delle loro azioni (vedi, ad es., il personaggio di Hypolite in *Histoire d'Hypolite* e le conseguenze del suo tentativo di vendetta sul Conte Bedford). L'enfasi sull'intelligenza e sul *savoir de la dame* è anche il tema centrale della raccolta *Œuvres meslées* di Mlle Lhéritier ed è particolarmente presente nell'*Adroite Princesse*. Per Mme d'Aulnoy la vendetta femminile è quasi una forma d'arte, un'ingegneria precisa e delicata, che va al di là delle capacità degli uomini. Se secondo René Girard, la vendetta è un «processus infini, interminable», consistente nel duplicare le aggressioni reciproche³⁹, la caratterizzazione della condotta di Finette come *noble*, presenta una soluzione all'ambiguità interna del concetto di vendetta.

³⁸ Non sono solo le tragedie moderne a trattare il tema dell'intelligente vendicatrice. Già in Euripide Medea è rappresentata come una donna ostile, arrogante e brutale. Come la Clitennestra di Eschilo, Medea provoca reazioni contraddittorie a causa del livello elevato di ansia collegato alla violenza femminile. Cfr. H. ZSAK, *Le thème de la vengeance*, cit., p. 56; N. HEPP, *La Notion d'Héroïne*, in *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*, a cura di W. Leiner, Gunter Narr, Tübingen-Paris, 1978, p. 19; J. KERRIGAN, *Revenge Tragedy: Aeschylus to Armageddon*, Clarendon Press, Oxford, 1996, pp. 315 ss.

³⁹ R. GIRARD, *La violence et le sacré*, Grasset, Paris, 1972, p. 28.



7. L'estensione della sovversione

In conclusione si può affermare che i motivi della vendetta e della rivalità sororale nei due *contes de fées* femminili si sono rivelati essere dinamiche performative, attraverso le quali le scrittrici mettono sotto esame i ruoli di genere e contestano la visione tipicamente maschile della realtà dell'epoca.

Ho individuato nel motivo della vendetta lo strumento attraverso il quale la protagonista della fiaba assume un ruolo attivo. Rispondendo alle accuse degli uomini, secondo cui le donne sono associate alle passioni eccessive, la *conteuse* ridefinisce il concetto stesso di vendetta, sfruttando le sue potenzialità positive e presentandola come un'azione prudente, basata sulla saggezza pratica e adatta alla vita di corte. Questo tema, preso in prestito da romanzo e tragedia, stabilisce inoltre una rete d'interazioni tra i vari generi letterari, che permette alle *conteuses* di uscire dai confini ristretti del genere fiabesco per delineare un nuovo tipo di personaggio femminile: complesso, attivo, intraprendente e più realistico, assente nelle raccolte di fiabe compilate da autori maschili.

L'altro strumento per l'espressione della performatività identitaria dei personaggi nei racconti di fate al femminile è l'utilizzo del motivo della rivalità sororale. Entrambe le autrici trasformano questo motivo tipicamente fiabesco attraverso una nuova motivazione di rivalità, ambizione e individualismo, caratterizzanti il comportamento della nobiltà nel XVII secolo. La descrizione delle emozioni, delle passioni e dei desideri delle eroine delle fiabe le avvicina alla rappresentazione dei personaggi del romanzo femminile del 1690, completamente soggetti alle passioni, valicando in tal modo i confini tra i generi e identità di genere.

Sebbene le eroine di d'Aulnoy e Lhéritier siano ancora solo abbozzate psicologicamente, esse sono figure molto complesse se si considera la cornice ristretta dell'intreccio, tipica del genere fiabesco. I *contes de fées* al femminile mostrano dunque un potenziale emancipatorio e sovversivo, riflettendo al tempo stesso le dinamiche comportamentali dell'aristocrazia, la vita dei salotti e della corte e storicizzando la nozione della performatività di generi.