

“C’era una volta un gufo”: incanto e disincanto in *The Brown Owl* di Ford Madox Ford

doi: 10.7358/ling-2013-001-mila

rosanna.milano@tiscali.it

1. UNA FIABA PER JULIET

Quando Ford Madox Ford ¹ scrisse *The Brown Owl* aveva diciotto anni ed erano trascorsi solo due anni dall’improvvisa morte del padre. Questo evento luttuoso aveva segnato non poco la sua famiglia, costringendola di fatto ad una traumatica divisione. Ford, sua madre e il fratello Oliver si erano stabiliti dal nonno materno, il pittore pre-raffaellita Ford Madox Brown, mentre la sorellina Juliet era andata a vivere poco distante da loro, nella casa della zia Lucy Rossetti. Per Juliet, in queste difficili circostanze, Ford scrisse questa fiaba che racconta una storia eterna e senza tempo; vi si narrano infatti le vicende della Principessa Ismara, dei pericoli che dovette affrontare e delle lotte che dovette sostenere per maturare e per trovare, alla fine di tanta ricerca, la sua identità di persona, di donna e il suo posto nella società. In questo percorso di crescita e maturazione Ismara non è sola: il Gufo Bruno, una metamorfosi del defunto re suo padre, dalla presenza discreta, ma rassicurante, l’aiuterà e le sarà vicino in ogni momento.

Probabilmente, con questa fiaba, Ford aveva voluto consolare la sorella e rassicurarla riguardo al vuoto affettivo e, per così dire, istituzionale che si era venuto a creare all’interno della loro famiglia, spingendola in qualche modo a lasciare che il nonno, persona amatissima e molto stimata da Ford, prendesse il posto del loro defunto padre “For it seemed as if the Owl had become a companion to her that would take the place of her father” (Hueffer 1898: 19)

¹ Ford H. Madox Hueffer cambiò il suo nome in Ford Madox Ford nel 1919, quando la diffidenza politica nei confronti della Germania aveva reso sospetto in Inghilterra qualsiasi cognome di origine tedesca.

si legge infatti nella fiaba. L'identificazione del nonno con il Gufo, il classico Animale Guardiano, è del resto abbastanza scoperta, visto che entrambi si chiamano "Brown" ed hanno in comune alcuni tratti caratteriali, come la grande generosità e la bontà d'animo. Ford Madox Brown, dal canto suo, dovette ben comprendere questo profondo significato della fiaba e ne incoraggiò con entusiasmo la pubblicazione, costringendo letteralmente Edward Garnett, che sedeva nel suo studio per un ritratto, a far pubblicare la fiaba per la casa editrice Fisher Unwin. Curò poi personalmente le illustrazioni del testo, dipingendo la Principessa Ismara come una Juliet un po' cresciuta e ritraendo se stesso, a mo' di caricatura, nel Gufo (cfr. Lurie 1980: 10).

2. LA MERAVIGLIOSA AVVENTURA DELLA PRINCIPESSA ISMARA

Non fu un caso se Ford scelse di scrivere una fiaba per il suo esordio letterario. Cresciuto in the "hothouse atmosphere of Pre-Raphaelism" (Ford 1911: 216) ed educato per diventare un genio, con quello stravagante cenacolo di artisti mantenne sempre un rapporto ambivalente. Se da un lato tentava di ribellarsi al suo pesante retaggio, dall'altro ne assimilava non solo modelli letterari, ma anche una visione del mondo e dell'arte che permea le sue prime opere e forse la sua intera produzione letteraria. *The Brown Owl* fu pubblicato per la prima volta nel 1891. In quegli anni Ford aveva pose da *dandy*, frequentava il circolo anarchico dei giovani Rossetti, simpatizzava con il socialismo di Morris e nutriva già ambizioni artistiche, anche se indirizzate più alla musica che alla letteratura (cfr. Goldring 1948: 29-42). La fiaba vittoriana, per il suo carattere sovversivo, le infinite possibilità di scrittura e riscrittura dei testi che offriva ai suoi autori e la sua enorme diffusione presso il pubblico di lettori, era probabilmente il genere più adatto ad uno scrittore dell'ultima generazione che volesse tentare la via del successo.

Sulla scia di studi filologici, antropologici e sul folclore condotti in quegli anni, infatti, la fiaba nell'Inghilterra vittoriana divenne un genere così alla moda da spingere anche i grandi scrittori dell'epoca a confrontarsi con essa. La novità, rispetto ai modelli popolari proposti dalla tradizione nazionale ed europea, sta nel fatto che questa fiaba, essendo letteraria e non popolare, lasciava gli autori liberi di manipolarne il genere, sovvertendone le regole dall'interno. Pur mantenendo la categoria del meraviglioso, gli autori inventano personaggi e situazioni che attualizzano i contenuti ed entrano nel vivo dei dibattiti a carattere storico e sociale che animavano la società del tempo (cfr. Zipes 1983: 97-131). Le fiabe scritte nella prima metà del secolo, tuttavia, sono prevalentemente moralistiche, risentono dei modelli di fiaba lette-

raria a carattere pedagogico sviluppatasi alla corte francese tra Seicento e Settecento e si pongono come fine ultimo l’educazione dei bambini inglesi alle rigide regole della morale vittoriana. Le fiabe scritte verso la fine del secolo, invece, hanno finalità diverse, sono per lo più critiche nei confronti della società borghese, a volte della politica, denunciano la degradazione morale ed ambientale dovuta ad una rapida industrializzazione e prendono volutamente le distanze dalla fiaba moralistica vittoriana con una sottile ironia che si accompagna ad un afflato utopico (Tosi 2007: 18-19).

The Brown Owl appartiene a quest’ultimo gruppo e, pur partendo dallo schema classico della fiaba popolare, dove l’eroe in difficoltà viene aiutato da un essere fatato a raggiungere il suo scopo (cfr. Propp 1988: 31-70), ne prende subito le distanze. Innanzi tutto protagonista della fiaba non è un eroe, ma un’eroina. Nelle fiabe popolari è l’eroe che agisce, di solito per migliorare la propria posizione sociale, mentre il ruolo delle donne, delle principesse in particolare, è molto più passivo, si pensi alla Bella Addormentata. In questa fiaba non solo la protagonista è una donna, ma è una donna intraprendente, coraggiosa, capace, con il suo senso pratico, di far fronte a tutte le situazioni, per quanto strane e inaspettate. Il fatto che la principessa abbia un carattere che la identifichi come personaggio è un’altra infrazione al canone della fiaba popolare, dove gli eroi sono piuttosto stereotipati, il loro carattere viene definito spesso da un solo aggettivo, non hanno psicologia né vita interiore, non crescono e non si evolvono. Nelle fiabe popolari le funzioni² sono più importanti dei personaggi. Ismara, invece, ha un suo carattere, con pregi e difetti che non sono quelli di Juliet, ma che riprendono, parodiandoli, i cliché delle fiabe moralistiche vittoriane. Uno dei vizi della principessa, ad esempio la vanità che viene severamente condannata in alcune fiabe dell’epoca, in *The Brown Owl* è solo un’umana debolezza di cui sorridere bonariamente. Le virtù di Ismara, invece, la accomunano alla protagonista di *Alice in Wonderland*, come notarono subito anche i critici dell’epoca (cfr. Harvey 1962: 275). A dire il vero, dopo la pubblicazione dei libri di Alice, diventò quasi impossibile, in Inghilterra, scrivere una fiaba con una protagonista femminile che non le assomigliasse almeno un po’ nel carattere o nelle vicende di cui si rendeva protagonista. Proprio la zia di Ford, Christina Rossetti, fu ampiamente criticata dalla stampa dell’epoca, per aver scritto nel 1874 un libro per ragazzi intitolato *Speaking Likenesses*, che del libro di Carroll era quasi un plagio.

Alice non è che il personaggio più riuscito di una serie di testi per l’infanzia scritti per lo più da donne, con protagoniste femminili che offrono modelli di comportamento alternativi ai costumi dell’epoca e che danno luo-

² Per funzione si intende “l’operato d’un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda” (Propp 1988: 27).

go ad un vero e proprio canone di fiabe profemministe. È secondo questo canone che di solito viene letta ed interpretata anche la fiaba di Ismara (cfr. Tosi 2007: 45), ma il personaggio potrebbe essere ispirato alla regina Vittoria stessa e l'elegante ironia della fiaba potrebbe mescolarsi ad una leggera satira politica. Ismara infatti, come la regina Vittoria, sale al trono a 18 anni, dopo l'improvvisa morte del re e con la guida dal fido consigliere Lord Licec, forse un velato riferimento a Lord Melbourne. La presenza di un lord sembra alludere proprio alla corte inglese. Il malvagio cancelliere Merrymineral, che nella sua trasformazione più terribile si fa chiamare Cavaliere di Londra e che viene accusato di incitare il popolo d'Irlanda a ribellarsi, potrebbe rimandare a Gladstone, che nel 1886 propose un Irish Home Rule Bill mai ratificato dalla regina, che non lo condivideva e che del resto, per Gladstone, non nutriva grande simpatia. Anche lo spasimante di Ismara, il Principe d'India, che nella fiaba ha sempre un ruolo subalterno rispetto alla donna amata, potrebbe nascondere la figura del Principe Consorte, poiché Vittoria fu la prima regina ad assumere il titolo di Imperatrice d'India.

Potrebbe sembrare un'incongruenza affermare che Ismara è una donna indipendente dal momento che è sempre aiutata dal Gufo. L'incongruenza in realtà è solo apparente perché, trattandosi di un processo di crescita e di maturazione della protagonista, Ismara non è indipendente dall'inizio della storia, ma impara ad esserlo. Le situazioni difficili da cui esce grazie all'aiuto degli altri sono altrettante tappe di un processo di maturazione e che questo abbia luogo si vede dal fatto che alla fine la principessa sconfigge Merrymineral e fa in modo che il Principe d'India trionfi nello scontro finale senza ricorrere all'aiuto del Gufo o della magia, ma confidando nelle sue sole forze, nella sua intelligenza e nella sua astuzia: "At last she hit upon a plan – she had to think of it herself – for the Owl would tell her nothing" (Hueffer 1898: 141). Il processo di maturazione, però, non è semplice da compiere. La principessa adolescente per diventare donna ha bisogno non solo della presenza di un padre vigile e protettivo, ma anche dell'uomo amato. Anche il Principe d'India le è sempre vicino nei momenti difficili:

Down the hill the road lay through a deep gorge, so deep that the sun did not penetrate it... so they [the Prince and the Princess] went slowly down the path until they came once more to the level ground, and they were again able to gallop on. (Hueffer 1898: 64)

Questo procedere verso il basso non è che l'applicazione del classico schema di autoesplorazione presente nelle fiabe popolari, viaggi simbolici nella propria interiorità che aiutano a comprendere meglio se stessi, il mondo e gli altri (von Franz 1980: 65). Il processo di maturazione non è neppure lineare ed è costellato di regressioni infantili (la principessa passa la sera prima della

battaglia a giocare a nascondino con il Gufo) e di momenti di scoramento, superati i quali però Ismara è davvero pronta per salire al trono e dare pace al suo regno. Questi avvenimenti simboleggiano la ritrovata pace con se stessa e la conquista di un rapporto armonico col mondo esterno, coronata dalla promessa di matrimonio con il Principe d’India: la completezza del Sé.

3. *THE BROWN OWL* E L’ESTETISMO TARDO-VITTORIANO

Un gruppo di fiabe scritte nell’ultimo trentennio del XIX sec. da autori come Wilde, Ruskin, Morris, Mary De Morgan, Laurence Housman e dallo stesso Ford potrebbero essere denominate, forse non senza problemi, “fiabe dell’estetismo tardo-vittoriano” (Petzold 1981: 292). Il problema nasce dalla difficoltà di definire l’estetismo, visto che non fu un movimento con un programma ben circoscritto e al suo interno prevalsero le sensibilità dei singoli autori, ma è innegabile che queste fiabe, dal tono elegiaco, estremamente curate da un punto di vista stilistico, preziose nei loro arcaismi e nella ricercatezza linguistica, seguano modelli ed ideali estetici.

Il modello della fiaba popolare usato in *The Brown Owl* nasce soprattutto dal fatto che sembra corrispondere, per sua stessa natura, all’ideale estetico dell’arte per l’arte: l’ambientazione è fuori dal tempo, non vi sono visibili legami con la realtà e neppure espliciti intenti moralistici. *The Brown Owl* è ambientata in un medioevo idealizzato, il cui scopo è l’evasione, la fuga dalla complessità del mondo moderno e dalle inquietudini della società industriale nel mondo della semplicità, dell’innocenza e dell’immaginazione. Sostanzialmente è una fiaba che per le sue caratteristiche si rivolge più agli adulti che ai bambini. I bambini non potrebbero comprendere il principio estetico dell’amore, che trionfa in *The Brown Owl*. Qui il principe e la principessa si scambiano baci e voti d’amore e la loro storia assume le caratteristiche del *romance*.

Tipicamente di gusto estetico poi è l’autocelebrazione dell’artista, della sua funzione e della sua opera. In realtà, la magia stessa della fiaba può rimandare alla magia della creazione di un’opera d’arte e al fascino che questa esercita sul pubblico, ma in *The Brown Owl* questa forma di autocitazione è molto più sottile: si scopre, infatti, che il terribile Cavaliere di Londra può essere sconfitto solo con armi di carta: le stesse che Ford avrebbe usato per tutta la vita (Lurie 1980: 9).

Ciò che davvero contraddistingue questa fiaba, tuttavia, oltre ad una notevole elaboratezza formale è una raffinata ironia. Ford strizza l’occhio al lettore fin dalle prime righe e lo coinvolge in una miriade di effetti comici e parodistici a volte davvero spassosi. Si va dalle caricature alle esagerazioni:

“It jumped off the floor so high that it knocked its head against the ceiling” (Hueffer 1898: 69). Si gioca con il linguaggio, a cominciare dagli improbabili nomi esotici dei protagonisti e di certi luoghi e si rivela un gusto per i giochi di parole e per le rime che rasenta il nonsense: “who are you, you minx, you minx, you lynx-you-” (Hueffer 1898: 69). Effetti comici sono ottenuti pure mediante l’inserimento, nel mondo magico e medievale, di oggetti tratti dalla realtà di tutti i giorni: “he dropped his watch, and it smashed to atoms on the floor” (Hueffer 1898: 129). Questa forma di straniamento comico è molto efficace perché funziona in entrambe le direzioni: non solo situazioni e personaggi delle fiabe vengono visti in una nuova luce, ma anche gli oggetti tratti dalla realtà quotidiana, spostati in questo contesto, sembrano improvvisamente nuovi, aprendo infinite possibilità di parodia e di satira sociale o politica.

Nel complesso, però, ad essere parodiato o sovvertito è essenzialmente lo schema stesso della fiaba, spesso confuso, come si è detto, con il *romance*, per cui, pur restando nell’ambito della fiaba popolare ci si trova di fronte ad un gioco piuttosto complesso di tentativi di usurpazione, sottomissioni, intrighi e intrecci amorosi. Il tutto termina con una battaglia decisiva in cui l’eroe ha la meglio. Giocando con lo schema della fiaba quindi, la Principessa Ismara, viene dapprima definita come “exceedingly beautiful”, ma poi il narratore aggiunge: “as indeed all princesses are or ought to be” (Hueffer 1898: 3). Altrove l’effetto comico-parodistico è ottenuto fondendo il mondo eroico e idealizzato della corte con una realtà contemporanea in fondo prosaica e borghese:

[the Princess] dismissed the Lords of the Council, all except Lord Licec and the Prince of India, who were to stay and dine with her, and she gave orders that the dinner should be brought as soon as possible, for to tell the truth she felt rather hungry, as she had had nothing to eat since breakfast time. (Hueffer 1898: 65)

Ovvero una tematica elevata con una modalità di rappresentazione tutt’altro che elevata. Così in un momento decisivo per la guerra, il nemico, Merrymineral “had not arrived. For to tell you the truth he was never a very early riser” (Hueffer 1898: 82). Né si può dire che vengano rispettate le gentildonne e i ranghi: “Your Majesty must be blind or mad” (Hueffer 1898: 114). Neppure gli esseri magici vengono risparmiati. Nelle fiabe popolari, gli esseri magici o fatati hanno unicamente il compito di portare l’eroe alla meta, mentre nelle fiabe moralistiche hanno per lo più una funzione educativa (cfr. Petzold 1981: 112-34), sono più saggi degli uomini e hanno sicuramente qualcosa da insegnare all’eroe o all’eroina di turno. Il gigante Gog, re degli spiriti della foresta, invece, e il suo collega gnomo, re dei folletti che vivono sottoterra, sono stolti e spaventosamente ignoranti. Questi vengono inviati come ambasciatori di Merrymineral alla principessa, ed ecco cosa accade quando questa risponde al loro ultimatum:

the giant now drew from his pocket a very soiled and crumpled half-sheet of a copy-book and began to write from the Princess’s dictation. “Of course I should not do anything so –” Here he stopped. “How do you spell ‘ridiculous?’” He said. “With two ‘k’s’, of course”, said the dwarf; “even I know that, though I can’t write”. (Hueffer 1898: 73)

Insomma, spiriti dei boschi e folletti in *The Brown Owl* sono poco più che caricature di un sistema scolastico ed educativo sentito da Ford come soffocante e decisamente decaduto e a ben guardare non hanno alcun potere magico vero e proprio. La strega, il Re e Merrymineral invece, sono veri e propri stregoni, maghi, alchimisti che, non dotati di magia propria, hanno imparato ad asservire la natura e i suoi elementi alla loro volontà. Anche questo è un motivo ricorrente nella letteratura estetica: la magia che si confonde con l’occultismo. Il periodo tardo-vittoriano, infatti, fu caratterizzato da un vero e proprio dibattito scientifico e letterario attorno al mondo dell’occulto. Si trovavano ovunque associazioni che si occupavano dello studio dei fenomeni sovrannaturali e alcuni cercavano poi di metterli in relazione con le asserzioni della scienza ufficiale. Fenomeni quali il magnetismo, l’elettricità e l’ipnosi apparvero all’epoca come portentosi e in qualche modo legati al sovrannaturale. L’occulto sembrava dare una risposta a tutte le insicurezze e le paure nate proprio dalle continue scoperte nel campo delle scienze naturali, mentre l’ignoto prometteva esperienze al di là delle restrizioni della vita moderna, era un antidoto al materialismo incalzante e alla meccanizzazione della vita moderna (cfr. Petzold 1981: 336).

4. LE STORIE DEL VECCHIO PUMPUMS ³

Sebbene Ford abbia preso le distanze dalle fiabe scritte nei primi anni della sua carriera, definendoli libri su “Princes and princesses and such twaddle” (Ford 1938: 94), la fiaba come genere gli era congeniale, tanto che dopo *The Brown Owl* scrisse *The Feather* (1892), *The Queen Who Flew* (1894) e ancora più avanti negli anni, Ford raccontava e scriveva fiabe per le figlie Christina e Katherine. Queste fiabe furono poi raccolte in un libro intitolato *Christina’s Fairy Book*, pubblicato nel 1906. Gli anni che precedettero la pubblicazione di questa raccolta, a dire il vero, furono anni difficili: alla malattia della moglie Elsie si aggiunsero problemi finanziari e due libri per i quali Ford non

³ “Old Pumpums” era il soprannome con cui scherzosamente Ford veniva chiamato dalle sue figlie (cfr. Lurie 1980: 17).

riusciva a trovare un editore. Lo scrittore cadde lentamente in depressione. Pare però che all'origine della malattia non ci fossero solo problemi oggettivi e che la causa principale sia stata l'impossibilità per Ford di conciliare la realtà della sua esistenza con i suoi sogni e le sue fantasie (cfr. Mizener 1971: 97). Notevole in questo senso il commiato del vecchio Pumpums in *Christina's Fairy Book*:

I think that this is the last fairy tale that this Pumpums will tell his kiddies. For now when at nightfall he goes to them they say no longer "Tell us a fairy tale" but "Tell us some history". For, you see, they have grown out of believing in the untruths that are most real of all, and they are beginning to believe in these truths that are so false. (Ford 1949: 60)

Queste "menzogne che sono così reali", elementi fantastici o fiabeschi che irrompono nella quotidianità, attraversano tutta l'opera di Ford. In *Parade's End* Tietjens visita persino la trincea come se fosse il mondo delle fate:

A dwarf concealed under a pudding basin shuffled his rifle-muzzle between his bent knees, jerked his head swiftly to strain his sight along the minute line... it was like a blurred fairy-tale. (Ford 1982: 571)

Di matrice fiabesca nella sua opera è pure la rappresentazione ricorrente dell'identità come qualcosa che cambia, si rinnova e diventa promessa di un futuro migliore. In *The Brown Owl* Intafernes si trasforma in Gufo, il vecchio Merrymineral diventa l'affascinante Cavaliere di Londra e non mancano trasformazioni più profonde: Ismara cresce e diventa donna. Nelle opere più mature invece i personaggi sembrano avere più identità sovrapposte, che emergono a seconda dei casi e delle circostanze. Il protagonista di *Ladies Whose Bright Eyes* (1911) ad esempio, si trasforma da moderno uomo d'affari in pellegrino medievale; in *When the Wicked Man* (1931) Notterdam, editore del XX secolo, sente dentro di sé il potere del suo antenato Nostradamus, mentre il Walter Leroy di *Vive Le Roy*, convinto democratico americano, assume l'identità di un re francese (cfr. Weiss 1984: 146). È in *Parade's End* tuttavia che il discorso sull'identità acquisisce un diverso spessore. Il cambiamento qui non è più solo esterno e superficiale, ma interiore, tanto da sconvolgere il protagonista. Anche in questo caso si intravede un "they lived happily ever after" perché Tietjens, all'inizio intrappolato in falsi schemi di efficientismo borghese e convenzioni sociali, riesce a scrollarsi di dosso una falsa identità per trovarne una più vera e più profonda.

Ciò che l'ironia delle sue fiabe tardo-vittoriane non può annientare, infine, è il cuore utopico della fiaba. La fiaba non dice come il mondo dovrebbe o potrebbe essere, ma come noi lo vorremmo e *The Brown Owl* lascia intendere come l'autore avrebbe impostato il proprio rapporto con il mondo

e come avesse immaginato la sua società ideale. Ford, come si è visto, visse in un periodo di grandi cambiamenti, in cui erano mutati anche i rapporti tra le classi sociali, con conseguenti tensioni non facili da gestire. Il compromesso vittoriano, con l’idea della politica fondata sull’efficacia della tradizione e l’abilità del sistema di riconciliare interessi contrastanti con mezzi condivisi e razionali venne meno. Alle incertezze, al disordine sociale, alla guerra mondiale che ne seguì, Ford reagì con la progressiva chiusura in un aristocratico, ma segnato conservatorismo (Greene 1981: 27). Il conservatorismo dell’età matura e il socialismo giovanile, tuttavia, non si escludono a vicenda perché entrambi confluiscono nella filosofia dello ‘small producer’, che vede il trionfo di un individualismo romantico legato ad un sistema economico basato su piccole comunità autosufficienti in grado di governarsi da sole, come è ben spiegato in *Vive Le Roy*:

It was the serious theory of the new king and his ministers that human prosperity and still more human happiness could only be found in grouped and linked small communities, self-supporting, as nearly as possible and as free as possible from the interference of any central power. (Ford 1936: 144)

Già in *The Brown Owl* non c’è niente della rigida gerarchia sociale medievale e sia Ismara che il Principe d’India non sembrano dare molta importanza al loro ruolo istituzionale, tanto che, in un finale davvero sovversivo, il principe abbandona il suo regno per sposare la principessa e perseguire così la sua felicità personale.

In *The Queen Who Flew* il messaggio è ancora più esplicito: la regina Eldrida scopre il mondo del popolo felice dove non regnano sovrani perché “it gets along very well as it is” (Ford 1965: 30), si innamora di un contadino cieco, lo cura e sceglie di vivere con lui rinunciando al regno.

Anche se il tema politico non è preponderante nell’opera di Ford, si può dire che la sua utopia resti sempre sullo sfondo: i protagonisti delle sue fiabe, come i personaggi dei suoi romanzi si trovano presto o tardi a scegliere tra ideali politici e idillio privato e senza troppe esitazioni scelgono quest’ultimo. Ford aveva fatto lo stesso, ritirandosi a vivere in campagna appena ventenne con la moglie Elsie e trascorrendo tutta la sua vita tra Sussex e Kent e poi tra Provenza e Normandia.

La vita in campagna non gli impedì di collaborare con Conrad, di frequentare Henry James ed Ezra Pound, di essere uno scrittore straordinariamente prolifico e un fine interprete della sensibilità del suo tempo, dagli esordi pre-raffaelliti al protomodernismo degli ultimi romanzi. Eppure, non ebbe mai in patria il dovuto riconoscimento, cosa della quale si rammaricava. Curiosamente, il libro che lo rese popolare in Inghilterra e che vendette migliaia di copie fu proprio *The Brown Owl* e presto lo scrittore rimpianse di averne

ceduto i diritti d'autore per sole dieci sterline. A dire il vero, la maggior parte di quel denaro fu trattenuto dalla madre, nelle tasche di Ford arrivarono solo dieci scellini, sufficienti all'acquisto della sua prima pipa.

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Hueffer, Ford Madox (1898) [1891], *The Brown Owl*, London, T. Fisher Unwin.
Ford, Ford Madox (1911) *Memories and impressions: A Study in Atmosphere*, New York, Harper & Brothers.
Ford, Ford Madox (1936), *Vive Le Roy*, Philadelphia, J.B. Lippincott Company.
Ford, Ford Madox (1938), *Mightier than the Sword*, London, George Allen & Unwin.
Ford, Ford Madox (1949) [1906], *Christina's Fairy Book*, London, Latimer House.
Ford, Ford Madox (1965) [1894], *The Queen Who Flew*, New York, George Braziller.
Ford, Ford Madox (1982) [1924-28], *Parade's End*, London, Penguin Books.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- Greene, R. (1981), *Ford Madox Ford: Prose and Politics*, Cambridge, Cambridge University Press.
Goldring, D. (1948), *The Last Pre-Raphaelite: A Record of the Life and Writings of Ford Madox Ford*, London, MacDonald & Co LTD.
Harvey, D. (1962) *Ford Madox Ford, 1873-1939: A Bibliography of Works and Criticism*, Princeton, Princeton University Press.
Lurie, A. (1980), "Ford Madox Ford's Fairy Tales", *Children's Literature*, VII, 7-21.
Mizener, A. (1971) *The Saddest Story: A Biography of Ford Madox Ford*, New York, World.
Petzold, D. (1981), *Das englische Kunstmärchen im neunzehnten Jahrhundert*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
Propp, V. (1928), *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi 1988.
Tosi, L. (2007), *La fiaba letteraria inglese*, Venezia, Marsilio.
Von Franz, M.L. (1980), *Le fiabe interpretate*, Torino, Boringhieri.
Zipes, J. (1983), *Fairy Tales and the Art of Subversion*, London, Heinemann.
Weiss T. (1984), *Fairy Tale and Romance in the Works of Ford Madox Ford*, Lahnam, University Press of America.

ABSTRACT

Although *The Brown Owl* was a successful fairy tale when first published in 1891, it has since been unjustly forgotten. *The Brown Owl* was Ford’s first work, written for his sister Juliet to reassure her after the saddest event of their life: their father’s death and the division of their family. The “fairy story” as Ford calls it, seems to follow the scheme of popular fairy tales but it was born out of the Pre-Raphaelite Brotherhood, which Ford frequented in those years and carries most of the features of the late Victorian literary aestheticism. Art for art’s sake, irony, disenchantment, longing for evasion, are among them. Ford himself later belittled his fairy tales defining them as “twaddle”, but fairy tale motifs peep out throughout his prose and seem to play an important role in his view of the world.