



ISLL Papers

**The Online Collection of the
Italian Society for Law and Literature**

Vol. 16 / 2023

ISLL Papers

The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature

<http://www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS>



ISSN 2035-553X

Vol. 16 /2023

Ed. by ISLL Coordinators
C. Faralli & M.P. Mittica

ISBN - 9788854971066

DOI - 10.6092/unibo/amsacta/7204



Le radici giuridiche della fiaba popolare

Emil Mazzoleni *

Abstract:

[*The Legal Roots of Folktale*] The analysis of normative representations in literary texts is one of the main lines of the studies in the context of the relationship between Law and Literature. In this area of research, the folktale is certainly one of the richest narrative forms for the original legal motifs, precisely because of its historical origins in the oral tradition. Over the centuries the folktale has consequently become a pedagogical model of legal communication, assuming the social function of transmitting to the new generations the founding rules of civil living. In this sense, the possible legal canons in the folktales are not just fantastic elements, but also real folkloric rules and, specifically, a historical legacy of realistic normative phenomena (both substantive and procedural). The purpose of this paper is therefore to show how the folktales collected by the brothers Jacob and Wilhelm Grimm can be interpreted as a hermeneutic guide to modern Law.

Key words: Folktale; Folk law, Legal Pedagogy, Law in Literature

1. Fondamenti normativi dei racconti di fate

Nella prospettiva folclorica la fiaba popolare è quel racconto di fate che trae la sua origine nella tradizione orale; su tale nozione di fiaba popolare già Stith Thompson osservava che il termine ‘fiaba popolare’ [in inglese: ‘*folktale*’; in tedesco: ‘*Märchen*’; in russo: ‘*сказка*’] si attribuisce a quei racconti di magia – non necessariamente caratterizzati dalla presenza di fate – nei quali assume più importanza l’originarietà piuttosto che l’originalità del testo.

Se l’impegno del termine ‘fiaba popolare’ esteso fino ad abbracciare anche questo genere di narrativa dovesse sembrare troppo ampio, saremmo giustificati, se non altro, dalla considerazione, del tutto pratica, che è impossibile tracciare una separazione completa fra le tradizioni scritte e le orali, il cui rapporto reciproco è spesso tanto intimo, da rappresentare uno dei problemi più difficili ed inafferrabili fra quanti si presentano allo studioso di folklore. Possono, è vero, differire in qualche modo fra loro nel movimento, ma si identificano le une alle altre per la nessuna

* Dottore di Ricerca in Filosofia e Sociologia del diritto presso l’Università degli Studi di Milano. Segretario del Centro di studio per la Simbolica giuridica presso il Dipartimento di Giurisprudenza dell’Università degli Studi di Pavia - emil.mazzoleni@legalmail.it.

importanza che esse attribuiscono all'originalità della trama, mentre ambiscono ad essere vestite di autorità (Thompson 2016: 9).

La fonte orale non è dunque la matrice univoca della fiaba popolare, nella misura in cui il processo di trascrizione altera inevitabilmente la purezza di un racconto narrato; nello specifico, molti studiosi hanno evidenziato il ruolo svolto nei secoli dai processi di trascrizione, di raccolta e di stampa nell'evoluzione e nello sviluppo della fiaba popolare.

Crescenti quantità di prove indicano che gli autori a noi noti crearono le fiabe e che le pratiche di stampa e di pubblicazione furono fondamentali per la loro diffusione. Tale conclusione esige una revisione della costante insistenza sul fatto che le fiabe nacquero presso un popolo analfabeta e che le fiabe nei libri contaminarono l'autentica produzione popolare. Allo stesso modo, la stabilità di trama e di linguaggio nelle fiabe evidenzia un pregiudizio che pervade le leggi e le teorie sulla narrativa popolare e che ha creato uno dei principali ostacoli alla comprensione della storia delle fiabe (Bottigheimer 2009: 109).

Già il filosofo napoletano Giambattista Vico nel suo *De constantia iurisprudentis* aveva studiato questo meccanismo narrativo folclorico, evidenziando il parallelismo tra poesia e diritto. La «lingua eroica» era, difatti, per Vico espressa con delle formule poetiche costituite da segni linguistici reiterati con un'esattezza tale da ricordare non solo il rigoroso formalismo delle formule giuridiche del diritto antico, ma anche le espressioni tipiche della narrazione orale della tradizione favolosa. La poesia eroica fu perciò per Vico la prima lingua della «umanità gentile», proprio perché i primi eroi furono i custodi degli arcani segreti non solo della divinazione e degli auspici, ma anche del diritto e delle leggi: i poeti eroi cantavano in versi l'ordine naturale delle prime vicende sociali e giuridiche umane. (Vico 2019: 256). Secondo la ricostruzione di Vico le favole degli antichi sarebbero perciò la cronaca storica dei tempi remoti seppur alterata da innesti folclorici secondo i principi di corruzione delle favole delineati dallo studioso nella *Scienza nuova* (Vico 2016: 122).¹

Queste considerazioni vichiane sulle favole degli antichi possono, a mio avviso, ben applicarsi anche alla fiaba popolare (Mazzoleni 2020: 40). Gli stessi fratelli Jacob e Wilhelm hanno dettagliatamente approfondito i legami tra diritto, mito, fiaba e linguaggio: come la lingua, dapprima ricca di capacità flessiva, perde tale qualità per rendere il pensiero più accessibile alla ragione che al sentimento, così il diritto, inizialmente ricco di simboli, si priva di tali rappresentazioni astratte per consistere negli aspetti più materiali, più comprensibili alla esperta riflessione dei giuristi che allo spirito popolare (Grimm 1816: 25).²

Diritto e linguaggio erano per loro l'espressione di una stessa fonte, l'anima del popolo, ricca di fantasia e di poesia. In loro tutto rimanda alla storia come libertà: diritto e linguaggio sono entrambi storici, vecchi e giovani, legati a un patrimonio secolare e collettivo, frutto dell'iniziativa libera di tutti. Giudici e poeti attingono da

¹ Per Vico la corruzione delle favole è spiegabile sulla base di sette principi: (i) il principio dei mostri poetici; (ii) il principio delle metamorfosi; (iii) il principio della sconnessione delle favole; (iv) il principio della alterazione delle favole; (v) il principio dell'improprietà delle favole per le idee; (vi) il principio della improprietà delle favole per i "parlari"; (vii) il principio dell'oscurità delle favole ovvero la segretezza della divinazione.

² È noto il rapporto biunivoco che ebbero gli studi dei Grimm con il pensiero della scuola storica del diritto [*Geschichtliche Schule der Rechtswissenschaft*] e con l'opera Friedrich Carl von Savigny: proprio nel loro epistolario si trova il motto "voler inventare un diritto con la sola ragione è insensato come voler inventare una lingua".

ciò che esiste e apportano innovazioni: i loro uffici sono un trovare e un creare, un ripetere il vecchio e un portare il nuovo. E se diritto e linguaggio sono prodotti storici e liberi, anche per i Grimm deve essere rifiutata la legislazione; nel diritto e nel linguaggio deve essere rispettata la libertà creativa della Storia, a cui non possono essere imposte regole astratte (Marini 1978: 86).

In questo contesto, le fiabe popolari – con particolare riferimento a quelle raccolte dai fratelli Grimm – rappresentano un vero e proprio catalogo di situazioni giuridiche (Mueller 1986: 217) che, indipendentemente dallo svolgersi della trama, si rinvencono nelle azioni concretamente compiute dai personaggi delle fiabe (Zipes 2015: 38); a titolo non esaustivo, ma meramente esemplificativo possiamo ricordare il motivo delle stanze segrete nella fiaba *Barbablù* (Tatar 2003: 166), la successione con cui esordisce la fiaba *Il gatto con gli stivali* (Bolla 2008: 68), l'editto sulla distruzione degli arcolai nella fiaba *La bella addormentata nel bosco* (Mazzoleni 2014: 347), l'irrogazione della pena della botte chiodata nella fiaba *La piccola guardina di occhio* (Id. 2015: 635), il furto degli stivali delle sette leghe in *Pollicino* (Id. 2016: 188), il patto con la strega del mare nella fiaba *La sirenetta* (Ivi: 203) oppure il contratto di derattizzazione del pifferaio magico nella fiaba *I bambini di Hameln* (Mazzoleni 2018: 314).

La tesi che sostengo è la seguente: le fiabe popolari non sono racconti di fate totalmente immaginari o integralmente fantasiosi, poiché contengono anche elementi reali e concreti: gli istituti giuridici (sia sostanziali, sia processuali).³ In questo senso, la fiaba popolare diviene dunque uno strumento di trasmissione intergenerazionale delle regole comuni di un popolo, un mezzo privilegiato per la comunicazione pedagogica delle norme fondamentali del vivere civile. Queste radici giuridiche della fiaba popolare sono, pertanto, il logico corollario della funzione sociale assunta nei secoli da tale narrazione fiabesca.

La fiaba non nasce dal desiderio di abbellire o di trasfigurare il mondo. Al contrario, il mondo vi si trasfigura spontaneamente. La fiaba *vede* il mondo così come lo disegna. Gli orrori non sono eliminati dal suo contesto, ma a loro, come ad ogni altra componente, viene assegnata una collocazione, cosicché tutto risulti in ordine. [...] Non intende inventare quello che in realtà non esiste, né mai potrebbe esistere, bensì vede la realtà divenire trasparente e chiara. Non simula innanzi ai nostri occhi un bel mondo nel quale, per alcuni attimi, possiamo ristorarci lo spirito, dimenticandoci ogni altra cosa; al contrario, crede che il mondo sia così come lo vede e lo descrive (Lüthi 2015: 110).

A sostegno di questa mia tesi analizzerò, nel seguente secondo ed ultimo paragrafo intitolato *Fenomenologia normativa dei racconti di fate*, sei distinte fiabe popolari tedesche, tratte dalla nota raccolta *Kinder- und Hausmärchen* dei fratelli Grimm (1812): (i) *I sei cigni*; (ii) *Raperonzolo*; (iii) *Il principe ranocchio*; (iv) *Le dodici principesse danzanti*; (v) *Fata Piومتta*; (vi) *I tre garzoni*.

³ Il processo giudiziale nella fiaba popolare può essere sempre ricondotto ai tre soli seguenti motivi giuridici: (i) l'eroe protagonista è interrogato dal giudice oppure il giudizio è rimesso alla prova ordalica del duello; (ii) l'eroe protagonista riesce a comporre o a risolvere un litigio sua sponte, involontariamente o su richiesta dei contendenti; (iii) l'eroe protagonista, un giudice imparziale o il sovrano del regno decidono la pena da infliggere all'antagonista sconfitto (Mazzoleni 2016: 87).

2. Fenomenologia normativa dei racconti di fate

2.1. I sei cigni: analisi storica e giuridica

Esistono molte varianti della fiaba popolare europea sui fratelli trasfigurati in uccelli (tipo n. 451 del catalogo Aarne-Thompson-Uther): la russa *I cigni magici* di Afanasyev, l'irlandese *Le dodici oche selvatiche* di Yeats, la danese *I cigni selvatici* di Andersen, la norvegese *I dodici cigni selvatici* di Asbjørnsen e Moe, l'italiana *Muta per sette anni* di Calvino e, infine, la più nota versione tedesca *I sei cigni* raccolta proprio dai fratelli Grimm.

In tutte queste fiabe la protagonista è una principessa, la sorella più piccola di un numero variabile di fratelli, destinata con le sue sole forze a sconfiggere una terribile maledizione che costringe i suoi fratelli a rimanere trasformati in cigni o in altro tipo di volatile. La condizione imposta per spezzare tale sortilegio è tuttavia di difficile realizzo: cucire una camicia per ciascuno dei fratelli con un materiale impossibile (narcisi nella versione dei Grimm, ortiche nella versione di Andersen), rimanendo al contempo in silenzio per un numero di anni pari alla quantità dei fratelli. Non potendo rivelare a nessuno la verità, la principessa in tutti questi racconti popolari è sempre fraintesa dalla gente fino ad essere accusata perfino di praticare la stregoneria.

Il giudizio cui è sottoposta la protagonista è caratterizzato dall'assenza dei principi del giusto processo, tanto da essere, a mio avviso, assimilabile alla decisione politica con cui la massa popolare (in greco antico: ὄχλος) di Argo condannò ingiustamente Oreste nell'omonima tragedia euripidea. Come è reso esplicito nella rilettura in chiave cristiana redatta da Andersen, la fiaba sottende, peraltro, dei simboli cristologici non solo nello svolgimento della vicenda processuale, ma anche nella figura allegorica del cigno.

In conclusione, contro un'interpretazione riduttiva sempre più diffusa che critica a priori tutte quelle fiabe in cui la protagonista resta in attesa di essere salvata dal principe azzurro, *I sei cigni* mostra, invece, come una principessa possa riuscire con la sua sola determinazione a rompere un maleficio, senza però dover necessariamente interpretare un ruolo maschile impugnando la cappa, lo scudo e/o la spada, ma, più semplicemente, svolgendo un'attività prettamente femminile, come quelle del cucito e della filatura.

2.2. Raperonzolo: analisi storica e giuridica

Rapunzel è una fiaba popolare diffusa nell'Europa continentale in almeno cinquantadue varianti; oltre al più celebre testo dei fratelli Grimm, molto note sono le versioni italiane come, ad esempio, la napoletana *Petrosinella* di Giambattista Basile, la siciliana *Prunella* raccolta da Andrew Lang e la mantovana *Prezzemolina* trascritta da Isaia Visentini e riscoperta nel Novecento da Italo Calvino.

Riconducibile alla categoria n. 310 del sistema Aarne-Thompson-Uther, tale racconto fiabesco narra le vicende di una coppia di sposi che viveva nei pressi di un giardino incantato, dove una fata di nome Gothel (che in tedesco significa "madrina") coltivava verdure ed erbe officinali. Per soddisfare una voglia della moglie incinta, il marito rubò da quell'orto fatato dei raperonzoli ma, colto sul fatto, fu costretto a barattare le piante con la consegna della nascita, a cui fu posto il nome di Rapunzel.

L'intero intreccio narrativo di questo racconto di fate è quindi incentrato su una forma di giustizia riparativa; infatti, di comune accordo tra le parti, Rapunzel è affidata alla fata in riparazione alle conseguenze lesive della condotta delittuosa del marito

consistente nel furto dei raperonzoli. Oltre a questa tematica giuridica, la fiaba *Rapunzel* rappresenta una rielaborazione folclorica del martirio di Santa Barbara, l'attestazione più antica del motivo letterario sulla segregazione della vergine nella torre. Quando Rapunzel compì dodici anni fu difatti rinchiusa in un'alta torre, priva di porte e senza scale: per salire la fata si arrampicava usando i lunghissimi capelli dorati che la fanciulla scioglieva dalla sua treccia. Il tabù del taglio dei capelli, di cui questo racconto favoloso è l'esempio prototipico, lega la vicenda narrata ai riti di iniziazione e di passaggio delle bambine all'età adulta tipici della tradizione romana e germanica: in questo senso, Rapunzel diviene una sorta di vestale, custode delle radici storiche e giuridiche della civiltà europea.

2.3. Il principe ranocchio: analisi storica e giuridica

Secondo gli studi filologici più recenti, *Il principe ranocchio* è la fiaba popolare tedesca più antica catalogata dai fratelli Jacob e Wilhelm Grimm: proprio per tale ragione è la prima a comparire nella loro raccolta *Kinder- und Hausmärchen*. Fermo restando che la celebre scena del bacio non compare affatto nella vicenda narrata, in molte varianti - soprattutto in quelle di matrice russa, baltica e scandinava - le parti sono invertite: è la principessa ad essere stata trasfigurata in una rana per mezzo di un malefico sortilegio oppure di un incanto fatato.

Riconducibile alla categoria n. 440 del sistema Aarne-Thompson-Uther, questo diffuso tipo di racconto di fate costituisce una particolare specificazione del motivo dello sposo animale, attestato in narrazioni mitologiche afferenti a radici etniche indipendenti. La ragione storica della fortuna universale di questo tema fiabesco è a mio avviso duplice.

In *primo* luogo, rispetto alle differenti varianti mediterranee della fiaba che vedono come protagonista un altro animale (come, per esempio, le italiane *Il Re Porco* di Straparola e *Il Serpente* di Basile), la figura della rana rappresenta un archetipo arcaico che richiama direttamente l'immagine della metamorfosi (per la medesima causa allegorica nelle prime comunità cristiane la rana era un simbolo della Trinità).

In *secondo* luogo, dal punto di vista prettamente giuridico, l'autentico fulcro della fiaba *Il principe ranocchio* risulta essere proprio la promessa scambiata tra il ranocchio e la principessa. Come già notava lo studioso russo Vladimir Jakovlevič Propp nel suo libro *Morfologia della fiaba*, la promessa esprime a livello narratologico il consenso del protagonista a divenire parte attiva della vicenda fantastica (Propp: 1966: 44): in tutte le varianti con una promessa la principessa si obbliga al rispetto di un certo vincolo, nonché ad agire in un modo che porrà fine alla mancanza patita o al danno subito dal ranocchio.

In conclusione, nelle fiabe come nella realtà, la promessa è un agire normativo che sottende un universale giuridico: a livello semiotico il codice deontico che *Il principe ranocchio* vuole trasmettere è quindi la valenza antropologica universale del principio normativo espresso dal brocardo latino *pacta sunt servanda*.

2.4. Le dodici principesse danzanti: analisi storica e giuridica

Esistono almeno ventitré varianti documentate della fiaba popolare europea sulle principesse che ogni notte rovinano inspiegabilmente le proprie calzature (tipo 406 del catalogo Aarne-Thompson-Uther): dalla fiaba scozzese *Kate Crackernuts* di Andrew Lang alla russa *Il ballo segreto* di Alexander Afanasyev, dall'islandese *Hidur regina delle fate* di Jón Árnason e Magnús Grímsson alla più nota versione tedesca *Le scarpette logorate dal ballo* [in

originale tedesco: *Die zertanzten Schuhe*], raccolta dai fratelli Grimm dalla voce narrante di Jenny von Droste-Hülshoff.

In tutte queste fiabe un re pubblica un bando, promettendo una principessa in sposa a colui che avesse scoperto la ragione per cui le scarpe delle sue dodici figlie si lacerassero con frequente facilità. Solo un comune soldato riesce a scoprire il loro segreto: tramite un cunicolo nascosto sotto i loro letti, ogni sera le dodici fanciulle raggiungono, difatti, un castello sotterraneo dove ballano tutta la notte con dodici principi.

Il legame tra la scarpa ed il viaggio in un mondo sottoterra è presente fin dalla mitologia classica: per esempio, la dea Ecate lasciava sempre un proprio coturno nell'oltretomba quando saliva in superficie, da cui origina l'uso della scarpa in pegno quale elemento simbolico giuridico di una garanzia reale. Non è dunque un caso che, secondo un'altra antica usanza, diffusa presso molti popoli (perfino in Giappone) e nota anche al diritto romano, calpestare il suolo con le scarpe significava prenderne possesso: tale è la fonte del divieto di sostare coi sandali su una la terra consacrata (*Esodo* 3,5).

Se è risaputo che le calzature abbiano un posto privilegiato nella fiaba popolare (dalla scarpetta di Cenerentola alle scarpette rosse di Andersen), ancora più antiche risultano le radici dell'altro capo di vestiario fatato grazie al quale l'eroe riesce a procurarsi le prove ostensive dell'enigma: il mantello dell'invisibilità.

Nei miti, infatti, l'invisibilità non è mai un potere proprio, ma è sempre dato da un oggetto magico, solitamente un copricapo (si pensi alla *Kunée* greca di Perseo oppure al *Hulðshjálmr* norreno di Alberico), divenuto in seguito per accidente linguistico un manto a causa dell'ambiguità semantica del termine alto tedesco '*keappe*' (da cui deriva sia la cappa dei cavalieri, sia il berretto dei soldati).

2.5. Fata piumetta: analisi storica e giuridica

Fata Piumetta (in originale tedesco: *Frau Holle*) è una fiaba popolare europea raccolta dai fratelli Jacob e Wilhelm Grimm (racconto n. 24 del libro *Kinder- und Hausmärchen*) dalla voce narrante di Henriette Dorothea Wild (che Wilhelm Grimm sposò nel 1825).

La storia narra le vicende di due sorelle: una pigra e una laboriosa. Un giorno a quest'ultima cadde il fuso per filare in un profondo pozzo; calatasi per recuperarlo, la fanciulla operosa si ritrovò, tuttavia, in un luogo oltre le nuvole. Qui incontrò Frau Holle che le permise di restare in cambio del suo aiuto nelle faccende domestiche; nello specifico, doveva spazzare le piume affinché sulla terra potesse nevicare. Per premiare il suo impegno la fata la ricoprì con una pioggia d'oro. Differente fu, invece, il trattamento riservato alla ragazza pigra, gettatasi nella polla per imitare la sorella: per punire la sua accidia fu, infatti, ricoperta dalla fata di pece e piume.

Questo tipo di sanzione era molto diffuso nel Medioevo; la sua più antica attestazione scritta risale ad una legge del 1189 emanata da Riccardo Cuor di Leone per perseguire i furti commessi dai crociati durante la traversata via mare. Le origini di tale pena erano, però, molto più antiche, essendo riportata anche in leggende norrene.

In questo senso, si è ipotizzato un legame tra Frau Holle e la dea germanica Hel; infatti, non solo in tedesco il termine '*Hölle*' significa "inferno", ma l'intero racconto di fate è permeato da richiami simbolici alla morte: il pozzo, per esempio, richiama la porta di un mondo ultraterreno.

In realtà, a mio avviso, le radici storiche di questa fiaba possono essere rilette in chiave cristiana: la solerte protagonista della vicenda riesce a risorgere dalle tenebre a

riprova delle sue buone azioni. In questo senso, Fata Piumetta si ricollega a tutte quelle tradizioni folkloriche contadine adattate dal cristianesimo per le festività del periodo natalizio; in particolare, la piuma, simbolo cristiano delle virtù teologali, rimane molto impressa al lettore, anche grazie all'associazione simbolica con la neve invernale.

2.6. I tre garzoni: analisi storica e giuridica

I tre garzoni (in originale tedesco: *Die drei Handwerksburschen*) è una fiaba popolare europea trascritta per la prima volta dai fratelli Jacob e Wilhelm Grimm nel loro noto libro *Kinder- und Hausmärchen* (n. 120 della raccolta) ad Hannover nel 1815, probabilmente dalla voce narrante Georg August Friedrich Goldman.

Lo studioso Kurt Ranke ne ha individuato in Germania ben ventidue differenti versioni, oltre alla variante boema *I tre artigiani viaggiatori* da lui registrata a Totzau (oggi Tocov) da Wenzel Müller.

Riconducibile alla categoria n. 360 del sistema Aarne-Thompson-Uther, tale racconto fiabesco narra le vicende di tre fratelli che, in cambio di enormi ricchezze, si accordano con il diavolo per replicare a qualunque domanda loro posta con le risposte "tutt'e tre insieme", "per denaro" ed "era giusto". Tale obbligazione costringe tuttavia i tre apprendisti a confessare involontariamente un omicidio da loro non commesso, ma compiuto da uno scaltro oste che aveva sfruttato tale vincolo per incriminarli. Quando ogni speranza sembrava svanita, ricompare il diavolo che, travestito da nobile, con astuzie giuridiche capovolge il verdetto processuale e sottrae l'anima del malvagio oste condannato a morte.

Sebbene secondo il folclorista tedesco Hans-Jörg Uther il tema fiabesco della confessione processuale involontaria per la limitatezza dei vocaboli si rinvenga già nella trecentesca *Summa Praedicatum* del frate domenicano inglese John Bromyard (dalla quale, peraltro, deriva la variante britannica *We Three, for Money* raccolta dalla celebre studiosa di fate Katharine Mary Briggs), il motivo del diavolo come avvocato difensore è successivo, poiché l'attestazione più antica si rinviene in una xilografia lignea del 1479 di Hans Folz.

In conclusione, il diavolo in questo tipo di narrazioni – diffuse soprattutto nei paesi anglosassoni – non svolge la funzione psicostatica di tentatore del malvagio (tramite la stipulazione di un contratto faustiano), bensì il ruolo psicopompico di procuratore dell'innocente (mediante lo svolgimento di un processo giudiziale).

Riferimenti bibliografici

Bolla, S., 2008. *L'avvocato con gli stivali. L'immagine popolare dell'avvocato e la fiaba di Charles Perrault*. Bellinzona: Casagrande.

Bottigheimer, R. B., 2009. *Fairy Tales. A New History*. New York: State University of New York Press.

Grimm, J. e Grimm W., 1812, *Kinder- und Hausmärchen*. Berlin: Realschulbuchhandlung.

Grimm, J., 1816. «Von der Poesie im Recht», in *Zeitschrift für geschichtliche Rechtswissenschaft*, 2, 25-99.

Emil Mazzoleni, *Le radici giuridiche della fiaba popolare*

Lüthi, M., 2015. *La fiaba popolare europea. Forma e natura*. Milano: Mursia.

Marini, G., 1978. *Friedrich Carl von Savigny*. Napoli: Guida.

Mazzoleni, E., 2014. «La bella addormentata nel bosco: analisi storica e giuridica», *Rivista internazionale di Filosofia del diritto*, 91: 347-353.

_____, 2015. «La piccola guardiana di oche: analisi storica e giuridica», *Rivista internazionale di Filosofia del diritto*, 92: 635-643.

_____, 2016. *Il diritto nella fiaba popolare europea*. Milano: FrancoAngeli.

_____, 2018, *Normative Images in European Folktales*, in M. Manzin, F. Puppo, S. Tomasi (eds.), *A Picture of Law. Multimodal Argumentation, Pluralism and Images in Law*. Trento: Università degli Studi di Trento, 309-316.

_____, 2020. *Simboli e narrazioni del diritto in Giambattista Vico*. Milano: FrancoAngeli.

Mueller, G. O. W., 1986. *The Criminological Significance of Grimms' Fairy Tales*, in R. B. Bottigheimer (ed.), *Fairy Tales and Society. Illusion, Allusion, and Paradigm*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 217-227.

Propp, V., 1966. *Morfologia della fiaba*. Torino: Einaudi.

Tatar, M., 2003. *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. Princeton: Princeton University Press.

Thompson, S., 2016. *La fiaba nella tradizione popolare*. Milano: Il Saggiatore.

Vico, G., 2016. *Principj di una Scienza nuova*. Pisa: ETS.

_____, 2019. *Diritto universale*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

Zipes, J., 2015. *Grimm Legacies. The Magic Spell of the Grimms' Folk and Fairy Tales*. Princeton: Princeton University Press.